M.ª Luz de
Ulierte Vázquez

EL RETABLO EN JAEN (1580 - 1800)

EL RETABLO EN JAEN
(1580-1800)

M.ª Luz de Ulierte Vázquez

EL RETABLO EN JAEN (1580-1800)

AYUNTAMIENTO DE JAEN
1986

Edita:
Concejalía de Cultura
del Excmo. Ayuntamiento
de Jaén
ISBN: 84-505-3736-3
Depósito legal: M. 22.505-1986
Fotocomposición: Compobeli, S.A. Patiño (Murcia)
Impreso en OFFIRGRAF. Los Naranjos, 3. Polígono Industrial La Hoya
San Sebastián de los Reyes (Madrid)
Printed in Spain

PRESENTACION

Quince años de vida del Colegio Universitario Santo Reino, de Jaén, son poco tiempo en el desarrollo de la vida universitaria, y más aún en un distrito universitario cuyo centro madre, la Universidad de Granada, tiene más de cuatro siglos y medio de vida.

Pero han sido tres lustros bien aprovechados por un colectivo universitario bien entramado en sus relaciones internas (gracias a una deseable proporción alumnos/profesores) y en sus conexiones con la vida local (gracias a un loable afán de investigación científica que ha tenido como objeto en gran parte el entorno).

Una vez más, en esta ocasión por mano de la profesora Ulierte Vázquez, parte del fruto de ese quehacer cotidiano se pone generosamente a la disposición de la comunidad mediante su colaboración con un servicio público municipal.

A través de un medio de expresión artística tan pluridisciplinar como representativo de aquella sociedad (el retablo), se nos muestra el Jaén de los siglos XVII y XVIII, que tiene uno de los mejores momentos en aportaciones en obras y en artistas a la cultura andaluza y española (lo que en aquél tiempo es tanto como decir también a la americana).

Emilio Arroyo López
Alcalde de Jaén
(mayo, 1986)

PROLOGO

La monografía que tiene el lector en sus manos aborda, en toda su profundidad y con el mayor rigor, el estudio de uno de los capítulos más significativos del barroco giennense. Sorprende que, pese a su importancia, haya permanecido hasta ahora en un casi absoluto olvido. No culpemos de ello a quienes se interesan por el pasado de Jaén. El hecho se inscribe en una actitud adoptada por un crecido número de investigadores del arte español de los siglos XVII y XVIII. El retablo fue el último elemento a considerar específicamente en el amplísimo acervo de las creaciones barrocas. Esto puede sorprender cuando se constata que es en los grandes altares de nuestras iglesias donde mejor se expresa la conjunción de la arquitectura, de la escultura y de la pintura; donde mejor quedan plasmados los ideales de un período capital de nuestra historia en una vertiente que podríamos calificar de estético-religiosa. Pienso que la polarización de nuestros estudiosos hacia cada una de las tres «nobles artes» puede justificar el retraso en afrontar el análisis de estas obras de síntesis en las que, además, deben converger las miradas de todos los fieles.

La valoración de los retablos monográficamente, en el contexto de nuestro arte religioso llega, sin embargo, en muy buena hora para completar una visión de conjunto de nuestro barroco al lado tal vez, de las llamadas obras de arte efímero. Si se repasa la bibliografía que acompaña a este volumen se observará cómo fue creciendo el interés por el tema. Creo que el primer ensayo sobre la tipología del retablo (referido al renacimiento) fue el de Juan José Martín González. Centrándonos sólo en lo andaluz habría que destacar las aportaciones de López Martínez, Orozco, Hernández Díaz, María Elena Gómez-Moreno, Gallego Burín, Taylor, Ortega Sagrista, Ramos Fajardo y Raya, sin olvidar las referencias que puedan encontrarse en obras de conjunto. No pretendo hacer aquí un «excursus», sino destacar unos cuantos nombres antes de llamar la atención sobre el valor relevante del estudio realizado por María Luz de Ulierte.

El estudio del retablo en Jaén se aborda en este libro desde varios puntos de vista con lo que, al final, el conocimiento de las obras analizadas queda sustancialmente enriquecido. Los aspectos morfológicos, iconográficos o estilísticos se contemplan dentro de un contexto histórico-sociológico válido para inscribir dentro de él a los artesanos y artistas que tomaron parte en la ejecución de las obras y, cuando procede, a los que ahora suelen llamarse «comitentes». Fundamental importancia tiene el recorrido cronológico que se desarrolla entre dos fechas, 1580 y 1800, donde caben las creaciones más representativas. A lo largo de las dos últimas décadas del siglo XVI y de todo el XVII y XVIII, puede seguirse la vida de las formas en un escenario, la provincia de Jaén, abierto a lo más diversos influjos. Tal vez imperativos de orden geográfico hayan contribuido poderosamente a que las tierras giennenses, se convirtiesen en un fecundo crisol de experiencias en el campo del arte. Estímulos procedentes de Castilla, de Córdoba o de Granada, pudieron coadyuvar (más que los de otros lugares) a la formación de maestros locales. Sin embargo, cuando se acaban de recorrer

las páginas de este libro, domina la sensación de que el panorama es rico en peculiaridades.

María Luz de Ulierte ha sabido percibir, con agudo sentido crítico, cómo una serie de experiencias adquirían todo su significado al encajarse en un contexto estilístico. Resulta profundamente sugestivo asistir a la gestación y desarrollo de los elementos que van apareciendo en los retablos para luego extinguirse con la aparición de nuevas formas. En los altares pueden convivir motivos de diversa estirpe mucho más que en otro género de obras. Su arquitectura se expresa con mayor libertad que la del templo a que pertenece. Los elementos de una fachada constituyen muchas veces el punto de partida en la estructuración de un retablo. Pero la labor del artista, tras organizar su obra con columnas y entablamentos, ha de proyectarse en campos que son específicamente suyos. La incorporación de motivos ornamentales, de imágenes y de lienzos, la policromía en suma, ofrecen al investigador valiosos puntos de apoyo a la hora de calificar estos conjuntos. Saber extraer las necesarias consecuencias tras el análisis de los múltiples ingredientes que configuran un retablo no es tarea fácil. Haber sabido llevarla a cabo de un modo inteligente constituye, tal vez, el mérito mayor de esta monografía.

En ella han quedado establecidas una serie de etapas donde se inscriben, adecuadamente, los retablos. El fenómeno manierista y protobarroco es tratado conjuntamente, atendiendo a la dificultad de disociar, en determinadas obras, el contenido de ambos términos. La inserción, en esta etapa, de la figura de Sebastián de Solís, constituye el mejor introito de un largo camino. El acabado estudio que se hace de este maestro resulta aleccionador, tanto por lo que significa, estilísticamente, su obra cargada de eclecticismo, como por lo que nos brinda su vida. A partir de aquí la monografía de María Luz de Ulierte se va internando en el análisis de obras que reflejan concretos influjos foráneos como los de Herrera llegando así a la etapa barroca, llena de interés, pero con problemas que hacen difícil su caracterización. Las circunstancias explican, además, ciertos vacíos cronológicos. Pero ello no impide un análisis cabal de ciertas obras donde triunfa la columna salomónica y donde la decoración se abre a motivos más abigarrados. En este contexto resulta interesante la figura de Andrés Bautista Carrillo.

No hemos de fatigar al lector deteniéndonos en las consideraciones que se van haciendo sobre las obras diseminadas en toda la provincia. El estudio que se hace de los retablos que se vinculan a los estilos protorrococó y rococó, así como la noticia que se da de los altares neoclásicos (cargando el acento en los de la Catedral de Jaén), acaban de confirmar los aciertos de esta monografía. Se han sabido aunar en ella los análisis pormenorizados de cada obra, con su inserción en cada período estudiado globalmente.

No querría terminar estos comentarios sin aludir a la rebusca realizada en los archivos que permitió completar y en algún caso rectificar datos. Por otra parte los diseños y las fotografías consienten una visión directa de las obras brindando al lector un importante material en buena parte inédito. Son finalmente valiosos los apéndices con información sobre retablos desaparecidos y documentos.

La publicación a expensas del Ayuntamiento de Jaén de esta monografía honra a la corporación municipal. Con ello ha contribuido a que se conozca un capítulo significativo del arte en la ciudad con la generosidad de ser presentado como parte básica de un acervo monumental que se extiende a toda la provincia. Así se ofrece un ejemplar testimonio de solidaridad de la ciudad con su entorno, en una visión local, pero no localista. Ojalá cunda el ejemplo en una época en que resulta cada día más necesaria la colaboración de las instituciones locales, provinciales, autonómicas y estatales.

No he de extenderme hablando de la personalidad de María Luz de Ulierte. Figura en lugar destacado entre las discípulas de quien, tras varias décadas de docencia, me siento profundamente orgulloso. Junto a su labor como profesora del Colegio Universitario de

Jaén cuenta mucho su actividad investigadora. Lo acreditan publicaciones anteriores en el «Boletín del Instituto de Estudios Gienenses» o en los «Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada». Su brillante colaboración en la *Historia de Baeza* recién publicada, nos hablan de una madurez que se refrenda con la lectura de este libro. Pero no se puede ocultar la importancia que tiene en la vida y en la actividad investigadora de María Luz de Ulierte la presencia de su marido Pedro Galera, Profesor Titular de Universidad. Ambos, puedo dar fe de ello, han recorrido juntos y analizado a fondo los pueblos giennenses. A él se debe, entre diversas publicaciones, una fundamental, la *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*. De esta forma el estudio realizado por su mujer sobre los retablos constituye un magnífico complemento.

José Manuel Pita Andrade

INTRODUCCION

Al comparar la bibliografía especializada existente en nuestra provincia respecto al retablo con otras andaluzas como puedan ser Córdoba o Sevilla por ejemplo, se llega a una conclusión: tales obras apenas si se llegaron a realizar en Jaén. Algunos artículos referidos a ésta o aquélla aisladas, teniendo como marco general por lo común el estudio de una iglesia [1] es el conocimiento que de ellas se tienen. Pero la conclusión que sacamos es radicalmente falsa: desconocimiento no es escasez de obras ni ausencia de interés. El retablo en el arte giennense gozó de abundancia de ejemplos por una parte, y de una muy alta calidad por otra.

Sin embargo son muchos los que se han perdido, unos en este siglo (de los que apenas disponemos más que de alguna referencia bibliográfica, documental o fotográfica a veces) y otros en pasadas épocas; a pesar de ello es mucho lo que por fortuna queda y, estos retablos que se han salvado de la destrucción, los cambios de gusto o la desidia, dan fe de un buen hacer sobre todo en el capítulo de la talla decorativa y el ensamblaje que no sólo no desmerece respecto a otros ámbitos andaluces en que hay que encuadrar su desarrollo, sino que los supera. Particularmente fino se muestra en el cuidado, en el mimo que se pone en la ejecución de los más pequeños detalles que lo enjoyan, si bien en general lo que es escultura figurativa no alcanza a menudo altos niveles. En otras palabras, comparándolo con las escuelas de Sevilla y Granada, se advierte en general que el tallista en su sentido de ebanista supera la media andaluza, mientras en el de escultor suele quedar por debajo.

Pretendo pues hacer ahora una historia del retablo en la provincia de Jaén, desde y hasta donde es posible, combinando las piezas que restan con la documentación propia y de otras desaparecidas, y relacionando todo ello con el entorno andaluz y español en general.

Por desgracia una historia del retablo gótico y renacentista no es posible hacer por cuanto lo existente es excesivamente escaso. Las tablas góticas que nos han llegado (S. Andrés y Catedral de Baeza, las del antiguo retablo de Sto. Domingo de Silos en Alcalá la Real, obra de Juan Ramírez) dan fe del trabajo de pintores de excelente talla, pero no permiten un capítulo de esta obra.

Otro tanto ocurre con el Renacimiento, del que quedan muy pocas muestras. Las más completas son unas tablas en la Catedral de Jaén, otras en Santisteban del Puerto de escuela de Machuca —no de primera línea— y sobre todo el excepcional retablo de la Sala Capitular de la Catedral, obra de este pintor y arquitecto. Un cuarto retablo, el mayor de Hornos, del que queda su estructura, completaría lo poco que existe. No fue este el panorama en su día como ha probado la documentación de la época, pero sí son las piezas sobre las que podría hacer un estudio puntual.

1 Vid. a este respecto, ORTEGA SAGRISTA, R., *La Santa Capilla de San Andrés de Jaén*, B.I.E.G., n.º 30, *El retablo de la iglesia de San Bartolomé de Jaén*, «Paisaje», 1948; *La iglesia de San Ildefonso de Jaén, siglos XVI a XVIII*, B.I.E.G., N.º 22.

Es el retablo barroco el que más ejemplos puede ofrecer, y del que hay pues que partir en principio al hacer esta historia. Pero llegados a este punto, y a la vista de las obras existentes, se plantea el problema de fijar los límites formales y cronológicos de este estilo en el retablo, y delimitar las ideas que animan estas manifestaciones artísticas en este período. Si los caracteres cumbre del retablo barroco no son difíciles de precisar, aparecen sin embargo deslabazados, subyacentes o anunciándose en obras anteriores, a la par que restos de determinadas ideas y formas previas siguen manteniéndose en el retablo barroco.

Hay sin duda un protobarroco pues, donde estos caracteres ya se dan, si bien no con toda su intensidad y trabazón. Pero ¿cuándo empiezan a tomar forma dichos caracteres? No de pronto, sino que se van preparando, anunciando, a través de pequeñas distorsiones del clasicismo en el Manierismo. Así pues, y aún cuando mi primera idea al plantear este estudio fuera la de hacer una historia del retablo barroco, hay que partir del que fuera en parte su gestación, el Manierismo.

Si hacia atrás quedan pues fijados los límites, ¿cuándo y de qué modo se puede considerar finiquitada la estética barroca? Es indudable que estrictamente hablando con el Neoclasicismo. Pero hay una cierta tierra de nadie denominada de muchas formas («churrigueresco», «barroco prismático», «época epilogal») a la que hay que atreverse ya a nominar como Rococó. Los retablos de este estilo entroncan, e incluso derivan muchos de sus conceptos, de los barrocos, por lo que su estudio en la presente historia queda por demás justificado.

Finalmente, y en un intento de completar el panorama del retablo, saliendo de los límites del Barroco estudio el Neoclasicismo, estética que si bien se prolonga en parte del siglo XIX, tiene sus más significativas piezas en la centuria anterior. Por ello los límites cronológicos del presente trabajo se fijan de 1580 a 1800, más de dos siglos pues en que conceptos, formas, en constante aceleración histórica, van cambiando. 1582 es la fecha del primer retablo estudiado; 1811 la del último. Entre ellas una multitud de obras divididas para su estudio según los estilos que tradicionalmente se consideran en la Historia del Arte.

Pero si tal división es la más directa a simple vista, subyace también en la metodología empleada la que llamaríamos nuestra tesis principal: entendemos que el retablo es arquitectura, bien que realizada con materiales por lo general deleznables y perecederos como la madera. Si los arcos triunfales de entrada dedicados a reyes y grandes personajes, catafalcos e incluso fachadas y decoraciones para el teatro, han llegado a obtener la calificación de arquitectura, aunque efímera, ¿cómo no emplear el primer término para el retablo, cuyas reglas principales son arquitectónicas, y su vida más duradera que los monumentos levantados para estas conmemoraciones?

En su esencia, el retablo es un tablero sobrepuesto al altar, una pared de fondo que sobresale por encima. Su origen hay que buscarlo en los altares portátiles utilizados para las distintas festividades del románico, ampliados en varios cuerpos y con alas plegables en el gótico, cuyos diferentes motivos podían ser utilizados así en las diversas ceremonias. Es en el siglo XV cuando se completa con una predela y empieza a adjuntársele elementos arquitectónicos —bien que utilizados por el momento con sentido ornamental— que subrayan aquel su primer papel de muro de fondo visual.

Durante el Renacimiento, la arquitectura, con iguales reglas a la realizada en las edificaciones, sirve de marco al desenvolvimiento de una serie de escenas e imágenes. Si bien ideológicamente e incluso en su visualidad, el protagonista es lo representado, el marco de esa representación es la misma arquitectura de formas geométricas y

2 Como ejemplo de ello podemos hacer notar cómo, en las citadas provincias, durante el siglo XVIII es bastante común el pintar los follajes y rocallas más menudos, engañando así a la vista que, a lo lejos, cree estar contemplando relieves. Esto sólo ocurre en Jaén en raras ocasiones, como en el retablo mayor de Villanueva del Arzobispo, obra por lo demás de poca calidad y muy retocada.

transparentes, de «juego limpio» aun en su complejidad, que caracteriza a la monumental renacentista.

Tal planteamiento va cambiando y, al pretender reducir la iconografía a pocas y significativas imágenes, realizadas de tal modo que atraigan sensiblemente al fiel, el continente deviene a contenido, convirtiéndose así la arquitectura en lo fundamental del retablo desde cualquier punto de vista.

Habrá un corto período en que la exigencia arquitectónica (que desde sus orígenes venía apuntando el retablo, y que se expresa a partir del Renacimiento) se olvide. Esta época será en la que más claramente se exprese la estética rococó; si bien sus raíces se pueden encontrar en el barroco aunque de momento pueda parecernos una contradicción. El neoclasicismo representa en este sentido la vuelta a la estructuración de una arquitectura que se había diluido y que cobrará nuevo protagonismo.

Estas son las razones por las que hemos prestado una mayor atención precisamente al desenvolvimiento arquitectónico del retablo, por lo que este estudio podríamos también dividirlo en tres partes:

— Una primera de retablos construidos según reglas arquitectónicas, más laxas cuanto más modernos, que comprendería los manieristas, protobarrocos y barrocos.
— Una segunda de disolución arquitectónica que, nacida del mismo barroco, desemboca en el rococó.
— Y una última etapa en que se vuelve a la organización arquitectónica, cuyas muestras más significativas son naturalmente neoclásicas.

Claro está que la arquitectura tampoco es el todo del retablo, aunque a veces llegue a serlo. Las imágenes de cualquier tipo que en él hay son precisamente el motivo último de su erección, y a veces el pretexto. Por ello también estudiamos estas imágenes en el caso de que existan o se trate de las originales, puesto que, lamentablemente, la mayor parte de ellas no han llegado a nosotros. Cuando están in situ —o puedan «reelaborarse» mentalmente por diversos cauces— se estudian tanto en su aspecto descriptivo y formal como, y sobre todo, formando parte del conjunto iconográfico que más o menos nítidamente se quiera llevar al fiel de la época —más acostumbrado a una cultura visual de emblemas, alegorías y signos que el actual.

Adelantado pues el planteamiento y límites del estudio que nos propusimos en su día, así como algunas personales observaciones basadas en los objetos de nuestro estudio que íbamos encontrando, es el momento de señalar las características comunes con que —en su momento álgido— se definen los retablos dentro de un estilo.

Anotábamos ya cómo nos surgía la dificultad de los límites cronológicos y estilísticos anteriores a la aparición del retablo barroco y cómo sus formas nacían desde un pre o protobarroco (el «Frühbarock» de los germanos) y un manierismo, pero como a la par, en el barroco subsistía un cierto halo manierista. Tal complejidad forma parte de la historia, que «no se puede percibir como el canto de una sola voz, sino —si es lícito aplicar términos predilectos de la música barroca— en forma de contrapunto y fuga: sobre todo dentro de la aceleración histórica que comienza en la Baja Edad Media, cuando todavía un tema está llegando a su cima, ya está en marcha otro tema, quizá de signo opuesto» [3].

Así, es muy difícil separar Renacimiento-Manierismo-Barroco, por cuanto los dos últimos utilizan una morfología derivada del primero, pero con un tratamiento tenso y diferente. Hasta pasados los años 40 de nuestro siglo no se habla realmente en España de Manierismo. Incluso Wölfflin —de cuya herencia formalista nace la escuela de la «pura visualidad» y la revalorización del Barroco— no habla de tal estilo en las artes visuales; lo que para nosotros hoy es Manierismo, para él era Barroco. No es pues

3 VALVERDE, *El Barroco*, p. 9.

extraño que, con tan corta historia, lo manierista sea difícilmente diferenciable, en la práctica, de los barroco.

Para Orozco, el Manierismo «no se produce, cronológicamente en un momento preciso de la historia de los estilos, sino con oscilaciones y variantes, y hasta puede hablarse de manierismo en otros estilos», aunque en general, «viene a coincidir con el momento inmediato y previo a lo barroco y en consecuencia los medios expresivos que maneja el artista o el pintor en estas fechas supone un coincidir de recursos y rasgos manieristas y barrocos» [4]. En efecto, mucho de manierismo hay en la obra de Miguel Angel, e incluso hasta de barroco; y hasta en el mismo Rafael podemos encontrar rasgos manieristas.

El Manierismo se expresa en formas renacentistas, de las que hace una utilización tensa, intelectualista y reiterativa, cambiando así a veces su sentido. No se puede hablar realmente de una «edad manierista» entendiéndola como expresión de una época y una sociedad determinadas, tal y como se puede hacer con el Barroco [5], sino que es concepto aplicable tan sólo a las artes y a las letras, al tratarse de un juego racional, una reiteración —bien que crispada— dentro de ellas, que parte del intelecto.

Tal juego de la razón parte en España de un preciso conocimiento de la morfología renacentista, sobre todo a través de la condensada y didáctica «cartilla» de Vignola y de la obra de Herrera. Presta su ayuda a un desarrollo bastante uniforme de las múltiples combinaciones que el conocimiento de estos autores permiten, el dirigismo y centralización tanto diocesanos —aplicados después del Concilio de Trento— como el absolutismo monárquico de la época. Por ello en este RETABLO MANIERISTA se produce un juego de elementos bastante similar que, partiendo de aquella horizontalidad de la arquitectura renacentista, cambia la sintaxis en un conjunto dominado por la verticalidad. Sus características podríamos pues sintetizarlas en:

— Un retablo estructurado lógicamente según las reglas de la arquitectura.
— Utiliza para ello órdenes clásicos, aunque con ciertas libertades morfológicas consistentes en rupturas, adelantamientos, retranqueos, etc., pero sin alterar sus cánones.
— Da primacía visual a la línea vertical, haciendo presentir un conjunto estructural unitario. Sin embargo, cada una de sus partes no está aún sometida a un conjunto, a pesar de este acentuamiento vertical, perceptible sobre todo en la calle central.
— La decoración empleada, subsidiaria de la arquitectura, aunque cada vez con más juego, es por un lado geométrica (los consabidos husos, perlas, puntas de diamante etc.) además de orgánica (frutos, festones, etc.) cada vez con más sabor naturalista, y el añadido de los «rollwerk» o enrollamientos.

La aceptación de estas características en los retablos manieristas supone la profundización en su desarrollo y la búsqueda de fórmulas novedosas en que expresar la ideología religiosa de la contrarreforma. A la preparación de tal camino contribuye el RETABLO PROTOBARROCO que aúna ambas direcciones —vieja y nueva— entre sus características. Se trata éste de un tipo de retablo en el que:

— La estructura arquitectónica sigue siendo fundamental, aunque a veces no mantenga una estricta credibilidad.
— Utiliza la morfología clásica introduciendo inicios de alteración de las proporciones canónicas.
— El fin primordial de esta alteración reside en la búsqueda de la unidad del conjunto. Para ello subraya por un lado la verticalidad, primando la importancia de la

4 OROZCO DIAZ, *Manierismo...*, pp. 69-70.
5 Según la tesis de V. L. TAPIE en *Baroque et classicisme*, París, 1975.

calle central. Por otro, empieza a utilizar un incipiente orden colosal, del que usara la vanguardia italiana.

— Como decoración emplea tanto la geométrica y órganica anterior, acentuando la última, de la que destaca como tema principal el cardo o acanto amplio enrollado —leit motiv del Barroco— en golpes efectistas, iniciando el «Knorpestil» o estilo cartilaginoso.

Todas estas características no tienen por qué darse unidas en una misma obra, aunque así ocurra en determinados casos, sino que el retablo puede aportar nuevos caracteres en el terreno arquitectónico o en el decorativo, combinándose con algún aspecto retardatario.

El Barroco en su momento álgido es más fácil de detectar, aunque sobre su significado, alcance y valoración hayan corrido ríos de tinta desde aquella peyorativa perspectiva que introdujese el Siglo de las Luces. Cierto es, como opina Orozco que nace en un irresistible movimiento vital donde se expresa lo humano en su irracionalidad supranatural (el alma) y la naturaleza en lo que tiene de mágico, maravilloso y no armónico, sobre todo en lo que a España respecta [6]. Pero no es menos cierto que tiene un componente intelectualista muy profundo que parte de El Escorial; no olvidemos en este sentido que la edad de la Razón no nace en el XVIII, sino que tiene su arranque en Descartes (1596-1650), en la centuria anterior. De ambos componentes, el sensorial y el racional, se derivarán precisamente las dos corrientes ideológicas que alimenten el XVIII, concretándose en las artes rococó y neoclásicas [7].

Con base y recursos iguales al Manierismo, el Barroco los lleva por distintos derroteros al vitalizarlos. Hay también un tratamiento tenso, consciente de su violencia, de las formas renacientes, con las que entabla casi una lucha. Por ello los RETABLOS BARROCOS, aun utilizándolas, presentan características muy diferenciadas que en lo que respecta a Jaén, y a su arquitectura, podríamos resumir en una serie de puntos:

— Concibe el retablo como una obra unitaria dominada por lo arquitectónico, tanto del retablo en sí como de la iglesia en que se coloque, a quien supedita sus formas manteniendo con ella no una relación de adorno, sino de conjunto indiviso, de espacio continuo.

— Este carácter unitario se manifiesta en la subordinación del todo a la idea central, que suele ser la del triunfo eclesial, afirmada por lo general en su calle central, con referencia a la cual se organiza, primando la línea vertical —en lo que coincide con el manierista.

  Otra de las formas de esta subordinación se manifiesta en la adopción de una forma global de medio punto, adecuándose así a lo que es general en las cabeceras de las iglesias de la diócesis.

— Utiliza elementos clásicos distorsionados, incluso en su canon, prefiriendo estas obras, imponentes, el llamado orden colosal. Como columna arquetípica emplea la salomónica.

— El sentido de provisionalidad, de captación instantánea del momento, tan propio de la cultura barroca, se expresa en su carácter teatral y a través del movimiento superficial de su alzado, mientras en planta por lo general es escaso y se traduce en una mayor proyección de los elementos de sostén.

— Mantiene un tono heroico, imponente, magnielocuente, excesivo... «pulchrum» en definitiva.

— La decoración mantiene una absoluta unión a la estructura, a la que lentamente va engulliendo. Sus formas son las foliadas u orgánicas, amplias y maleables, propias

6 OROZCO DIAZ, *Manierismo...*, pp. 41-42.
7 HENARES CUELLAR, *La teoría...*, pp. 60-72.

del «Knorpelstil» o estilo cartilaginoso, derivadas de Crescenzi y basadas en la naturaleza.

Decíamos que en la base de estos retablos que conllevan exigencia arquitectónica está implícito sin embargo un cierto desprecio paradójico —como la cultura barroca— de la arquitectura en cuanto juego de elementos soportados-soportantes. En efecto, la distorsión de tal morfología explicitada sobre todo en el uso de un soporte tan animado y retorcido como la columna salomónica, apoyada a menudo a su vez en leves ménsulas voladas, implica un fingimiento del olvido de la ley de la gravedad, un desechar consciente de la firmitas clásica, de las reglas constructivas.

Hay un cierto interregno hasta que la estética rococó se impone en el retablo en que las características antes descritas se mezclan con otras nuevas. Es lo que nosotros llamamos proto-rococó, rechazando con Valverde la terrible traducción —Rococobarroco— del término alemán «Rokokobarok» [8]. Como caracteres diferenciadores de estos paradójicos RETABLOS PROTO-ROCOCO podríamos señalar:

— Mantienen un tono heroico y mayestático o por el contrario es evidente su tono menor, ligero y frágil.
— Utilizan columnas salomónicas y estípites alternando o bien estípites tan sólo, aunque de cierto grosor por lo común.
— En cualquier caso rompen e incurvan con mayor o menor énfasis los entablamentos, que pueden no presentarse completos a intervalos, sino tan sólo como cornisas.
— En su decoración siguen utilizando grandes concentraciones de vegetales amplios o introducen un ornamento menudo y arriñonado. En ambos casos pueden presentar placas pinjantes iniciando la decoración prismática.

Las características alternativas se combinan entre sí, y de este modo nos encontramos con retablos de tono heroico que utilizan estípites y ornamento de rocalla; o bien retablos de acusada fragilidad en sus soportes, con decoración foliada. En fin, pueden establecerse todo tipo de combinaciones, pero lo que es evidente es que aquel germen de disolución arquitectónica que conllevaba el retablo barroco está dando sus frutos.

Aunque a tales obras, con tantas características unidas de pasado y futuro pueda aplicarse el término de tardobarroco o barroco de tono menor, preferimos el de protorococó por manifestarse claramente en ellas algunas de las que definirán a esta estética, por el momento de vanguardia; además, y puesto que a ella llevan, más que anclarse en el pasado, como participantes en cierto modo de ella debemos considerarlas.

No ha sido precisamente de aceptación universal el empleo del concepto rococó para países que no fueran Francia —su creadora— y Alemania. En España se puede considerar que con Felipe V finiquita en su sentido estricto la cultura barroca [9], que en los retablos que acabamos de caracterizar da sus últimos coletazos. La crisis cultural que se produce viene acompañada de un ascenso económico con los Borbones —sobre todo, y en nuestro caso, en lo que a la agricultura se refiere—, lo que conlleva nuevas preocupaciones más cotidianas a la población. En un cierto sentido platónico podríamos decir que las esferas inferiores del pensamiento prevalecen ahora sobre las superiores. Si el arte barroco era sensible, pero transcendente, el rococó es sentimental y superficial. Si allí se defendía un concepto de iglesia triunfante, una vez impuesto tal triunfo, con un mapa político europeo definido por el momento, las devociones se orientan a unos supuestos piadosos más cotidianos.

8 VALVERDE, *El Barroco*, p. 10.
9 Idem, p. 18.

Estas nuevas preocupaciones culturales se manifiestan en el RETABLO ROCOCO en una serie de características:

— Son obras de tono menor, de carácter liviano, refinado, sutilmente sensual: «bellum» en definitiva.
— En ellas la exigencia arquitectónica no existe. En su mayoría ni tan siquiera fingen llevar la contraria a la ley de la gravedad: arquitectónicamente se la llevan. O bien se adhieren y desparraman por el muro sin ninguna suerte de soporte o, en caso de utilizarlo, es un fragilísimo estípite, pilastrilla o angelitos en cascadas.
— La nula preocupación arquitectónica que muestran se traduce no sólo en los soportes, sino también en los elementos soportados, convertidos en mera decoración, y con un tratamiento residual tan sólo de la línea recta, pues la curva es por completo dominante.
— Esta decoración se convierte en elemento capital: de forma abundante, esparcida y micromegálica se realiza un ornamento asimétrico compuesto por volutitas, hojas, flores, cartelas oblongas o circulares con motivos de oreja —el «Ohrmuschestil» o estilo auricular—, telas, lazos, cabecitas, ángeles, en fin rocalla. Generalmente se desparrama por la superficie del retablo y llena el otro tipo de decoración empleado, el prismático, compuesto por placas pinjantes de grosores diversos y concéntricos.
Formando asimismo parte de esa decoración se pueden considerar los propios elementos arquitectónicos, como antes decíamos.

Tanto Bonet como Taylor, estudiosos del barroco andaluz, no emplean como definitivo el término rococó al hablar de su arquitectura, aunque dejen deslizarlo aquí y allá en sus escritos [10]. Y desde luego que lo que nosotros estudiamos no es un arte cortesano, como el francés, definible por su aristocrático refinamiento frente a la majestad Real; pero tampoco lo es en gran cantidad de ejemplos alemanes, bávaros sobre todo.

En un sentido por tanto muy restringido rococó sería aplicable tan sólo al arte irradiado por la corte francesa de Luis XV, cuya mayor proyección es en la decoración de interiores a base de rocalla y menudos temas vegetales. El pictoricismo de que hace gala el rococó es atectónico en sentido estricto, y debería invalidarlo como concepto netamente arquitectónico aunque por extensión quepa hablar de una arquitectura rococó. Y si pensamos bien en las características de tal arquitectura y decoración habremos de concluir que de ellas participan muchos retablos andaluces.

La principal de ellas, según Blunt, Minguet y Hitchcock, sería la de la atectonia [11]

10 BONET, por ejemplo, dice: «El barroco y sobre todo el rococó andaluz se distinguen precisamente por esta enorme variedad» (*Andalucía...*, p. 172), sin definir exactamente qué sea ello excepto para la obra del portugués afincado en Sevilla Cayetano de Acosta. Algo similar ocurre con TAYLOR en su estudio sobre el retablo de la Capilla de la Virgen del Rosario en Santo Domingo de Granda, al señalar el carácter rococó de su remate; vid. *El retablo y camarín de la Virgen del Rosario en Granada*, «Goya», Nº 40, 1961, pp. 258-267. SANCHEZ MESA, por el contrario, refiriéndose a Granada, opina que en el siglo XVIII se mantiene una tradición canesca, aunque «animada de lo que trae el XVIII, pero nunca de lo que significa para Europa el rococó» (*Historia de Andalucía*, t. V, p. 650).

11 A este respecto, véase BLUNT, *Some uses...*; *MINGUET, Esthetique du Rococó*, 1967; HITCHCOCK, R., *Rococo Architecture in Southern Germany*, 1968. Los dos últimos definen como característica principal del rococó la atectonia, y Blunt les sigue; Minguet acuña este concepto como sustantivo («atectonicité»), mientras Hitchcock utiliza el adjetivo«atechtonic» (p. 15). De cualquier modo, los tres entienden que la característica principal del rococó es precisamente la falta de estructuración arquitectónica; en palabras de Blunt, «The typical Rococo room has enither columns nor pilasters; and, if there is a vestige of an entablature, it is little more than a single moulding, broken and twisted to such an estent that its origin, such as Dominikus Zimmermann's Wies, columns exist, but they are of irregular form, neither circular nor rectangular in plan, and the arches which they support are broken into equally complex curves, so that the arcade hardly defines the space which it encloses and the eye passes thorough to the outer wall which is itself broken up by unusually shaped windows without architectural members» (p. 27).

lo que conlleva la imposibilidad de aplicar definiciones arquitectónicas corrientes a menudo (caso por ejemplo de arcos que se quiebran en series de curvas y la extremada variedad de soluciones según el principio de la conveniencia y la adaptación a determinadas funciones). Hay un rechazo de las tradicionales estructuras que llegan hasta a ser sustituidas por los elementos decorativos. Por otra parte, y como una derivación del barroco, la arquitectura rococó es teatral, escenográfica y unitaria con la pintura, escultura y decoración.

En su aspecto decorativo habría que hacer notar el primer término precisamente a que pasa el ornamento, sustituyendo a las estructuras como acabamos de señalar. Como motivo principal se trata de las diversas derivaciones de la forma ondulada de la concha —la rocalla— concatenadas en curvas en C y S (la línea de la belleza según Hogarth) asimétricas con pequeños elementos vegetales, todo ello realizado con un tratamiento ligero, según un sistema de canones diferentes —la micromegalidad.

Es un arte que viene recibiendo los calificativos de refinado, frívolo, airoso, de sutil sensualidad... todos ellos por cierto aplicables perfectamente a los retablos que estudiamos bajo este apígrafe, cuyas características, de antemano adelantadas, consideramos también coincidentes.

Desde finales del siglo XVIII hasta incluso nuestros días se ha venido empleando el término churrigueresco para tales manifestaciones en España, pero no estamos de acuerdo en su empleo para estos retablos. En primer lugar porque nació con un carácter marcadamente peyorativo —algo perdido ahora—, y nuestra pretensión no es la de valorar estos retablos con carácter positivista. Además, y aunque lo utilice profusamente el academicismo contra estas obras, lo hace con un carácter de total indefinición, metiendo en el mismo saco de su desprecio obras del barroco y del rococó como tendremos ocasión de comprobar.

Es término pues sin concepto definido que se adopta definitivamente en el extranjero, donde sólo se conoce lo más sobresaliente del arte español, en base a José Benito de Churriguera y su retablo mayor de San Esteban salmantino (1693). Pero José Benito es realmente un «clásico» con una contención formal que algunos no tienen. Por el antedicho retablo, tal término deberíamos entonces darlo a los que emplean columnas salomónicas y mantienen un tono grandilocuente, obras que nosotros consideramos barrocas.

Abundando en esta misma indefinición, Blunt, que defiende el empleo para España de este término, basándose precisamente en tal retablo, entiende que su ejemplo más significativo es la sacristía de la Cartuja granadina [12], donde ya se vierten otros conceptos.

De cualquier forma, de emplearse churrigueresco para algún lugar, si acaso se pudiera hacer para Castilla, donde no se llega a la sutileza andaluza, y el retablo continúa siendo una máquina exuberante y grandiosa. Así por ejemplo Rodríguez G. de Ceballos hace una distinción entre un barroco salomónico y otro churrigueresco según el empleo como soporte de la columna salomónica o de pilastras y, sobre todo, estípites; pero él mismo señala cómo el estípite sevillano es más estrangulado y vistoso que el churrigueresco, dejándole pues fuera de esta variante de lo que en Castilla entiende como barroco [13]. Y desde luego el carácter heroico del retablo castellano no llega a perderse como en la refinada Andalucía.

12 BLUNT, *Some uses...*, «The term Churrigueresque has been applied to this style the family of architects called Churriguera of whom the first works in the manner, such as the High Altar of S. Esteban at Salamanca (1689). The term has been rejected by some critics becuase other meners of the Churriguera family worked in a much more sober style, but it still seems to be the most acceptable and has the advantage of not having any specifically stylistic connotation. The most complet and mature example of the style is the Sacristy of the Cartuja of Granada and it would be atractive to coin from it a term for the whole group, but unufortunately the author of the Sacristy is not certinly known» (pp. 23-24).

13 RODRIGUEZ GUTIERREZ DE CABALLOS, *Los Churriguera...*, p. 43.

El Neoclasicismo en el retablo no tiene en su definición los anteriores planteamientos polémicos. En búsqueda de lo natural, armónico y equilibrado, vuelve sus ojos con carácter historicista y arqueológico, saltando sobre la edad oscura del Barroco, al mundo clásico renacentista, romano y por último griego. Vignola, Palladio, Serlio, Vitrubio etc., son los maestros; pero en el RETABLO NEOCLASICO, centralizado por la Real Academia de San Fernando su diseño, no se extrae la vida que tales maestros daban a sus obras. En Jaén, este retablo tiene como caracteres:

— Una vuelta a la estructuración arquitectónica basada en el nuevo uso del lenguaje clásico.
— Tal uso está realizado con una extremada severidad, empleando los elementos de los órdenes, sobre todo el compuesto, prácticamente sin decoración.

I. EL RETABLO Y SU EJECUCION EN JAEN

Una vez adelantadas las líneas generales que sobre el retablo vamos a mantener, es el momento de estudiar con más detenimiento, aún en términos generales aunque ya con ejemplos concretos de lo que más adelante iremos contemplando, tanto el retablo en sí como las personas que intervienen en su realización. Para ello seguiremos el mismo esquema que aplicaremos generalmente a cada una de las obras estudiadas.

En primer lugar contemplamos el retablo en su arquitectura, en su sintaxis o articulación, pasando a continuación a contemplar su morfología, o lo que es lo mismo, los distintos elementos que lo integran.

En segundo lugar, estudiamos quiénes participaban en la hechura de un retablo. Puesto que son muchas las personas que en él intervenían, organizadas en gremios, estudiamos la problemática de estas organizaciones hasta su prohibición, para centrar este aspecto más tarde en la diócesis de Jaén.

Por último, pasamos a contemplar una problemática bastante olvidada en los estudios de estos temas: los cambios que en la iconografía se han ido produciendo desde el Concilio de Trento hasta el Neoclasicismo, significativos del desarrollo ideológico en su nivel religioso durante este amplio momento histórico.

A) EL LENGUAJE ARQUITECTONICO EN EL RETABLO

Ya que consideramos el retablo como parte integrante de la arquitectura, hemos de plantearnos en primer lugar cuál es la evolución, los cambios que experimenta su sintaxis y morfología, concretamente ahora en lo que hoy es provincia y diócesis de Jaén. Adelantemos desde aquí que, puesto que se juega con una serie de elementos soportantes (entablamentos, frontones, etc.) y soportados (columnas, pilastras, estípites...), a estos elementos prestaremos gran atención, sobre todo a los segundos, que a menudo vendrán a definir toda la obra.

a) El desarrollo de la articulación arquitectónica del retablo

Empezamos nuestro estudio en los momentos de la crisis de los valores renacientes, de la alteración incipiente del lenguaje clásico que es el *Manierismo,* y que en Jaén se muestra en torno a 1580-85 con el primer retablo documentado que estudiamos, el mayor de San Bartolomé en la capital de este Reino, obra de Sebastián de Solís, escultor apenas conocido hasta ahora y de cuya importancia ya no cabe dudar.

Este lenguaje manierista es el común en Jaén aproximadamente hasta 1640, ejecutándose gran cantidad de obras que lentamente van distorsionando los modelos clásicos, hasta el punto de que en las últimas décadas realmente ya no podemos hablar propiamente de manierismo, sino de un *Protobarroco* que va incorporando nuevos

elementos y estructurándolos con una sintexis de vanguardia que dará paso al Barroco pleno.

Detengámonos por un momento en este más de medio siglo y pensemos cómo se introduce el Manierismo en Jaén. No es nada nuevo señalar cómo Andalucía fue la región española más italianizada y cómo el Renacimiento, a través de la nobleza, arraiga profundamente en la zona. Recordemos también lo que supone para Jaén en particular las creaciones de determinadas familias que introducen este Renacimiento en la provincia: los Cobos y los Benavides, asentados en la Loma de Ubeda. Don Francisco de los Cobos, secretario del emperador Carlos, asciende a su puesto como representante de una pequeña nobleza que se convierte en cortesana. Como un específico tipo de afirmación de su importancia, se instituye en mecenas de las artes en su tierra de Ubeda, y manda hacer allí una de las más señeras obras del Renacimiento español que serviría como su enterramiento: el Salvador (donde trabajan arquitectos y escultores cotizados de la época) que formará parte de un maravilloso conjunto de obras renacentistas ubicadas en una amplia plaza (Palacio Dávalos, Palacio Vázquez de Molina, etc.). Su elevada posición, no su formación humanista que al parecer fue deficiente [1], le relacionó con personajes nacionales y extranjeros amantes de las artes, estableciéndose así un fructífero intercambio, efecto del cual fueron una serie de regalos que hoy conservan sus descendientes (como la Piedad de Sebastián del Piombo) o que se han perdido (el famoso San Juanito atribuido sin excesiva probabilidad a Miguel Angel, por poner un ejemplo).

En una lucha a la conquista de la representatividad social, los Benavides mandan construir en Baeza una capilla funeraria de mayores dimensiones en el templo de San Francisco, hoy en ruinas, de exquisita pureza clásica.

También la Iglesia aporta su esfuerzo a esta introducción del clasicismo en Jaén, y no poco por cierto, por cuanto la obra que pretende realizar es precisamente la catedral de Jaén. Hecha ya en estilo gótico, se encarga Vandelvira de trazar una nueva hacia 1548, fecha que inicia la aceptación por parte de la Iglesia giennense de este lenguaje venido de Italia, hecho demostrado en el derribo casi total de la catedral gótica.

Así pues, nobleza y clero habían prestado su apoyo entusiasta al Renacimiento; cuando se empieza a producir la crisis en lo que éste representaba, Jaén participa de los mismos planteamientos estéticos.

El Manierismo italiano, a diferencia de lo que ocurre en otras tierras andaluzas como pudiera ser Sevilla, entra aquí de la mano de Vignola y su discípulo Herrera fundamentalmente. Para comprender las relaciones de Jaén y Castilla hay que hacer una breve referencia a la situación de lo que hoy es diócesis de Jaén en el siglo XVI. En aquellos momentos está dividida en varias partes, no todas ellas dependientes directamente del Obispado:

— El Adelantamiento de Cazorla, en el este, perteneciente a la diócesis de Toledo. De ella, en torno a 1530, pasó a manos de D. Francisco de los Cobos gracias a las presiones del propio Emperador, manteniéndose posteriormente un pleito entre los descendientes del secretario y Toledo, fallado a favor del Arzobispado a comienzos del siglo XVII.
— Los territorios de las Ordenes Militares de Santiago (Encomienda de la Sierra de Segura y dominios en la Loma, al este) y Calatrava (al oeste, fundamentalmente centrados en torno a Martos).
— Los territorios de la Abadía de la Mota en Alcalá la Real, sufragáneos de Toledo.
— El resto del territorio, directamente administrado por el Obispado de Jaén.

1 Sobre su persona, vid. KENNISTON, *Francisco de los Cobos, Secretario del Emperador*, 1981.

A la vista de esta división territorial se comprende que Castilla en general, y Toledo en particular, estén muy presentes en la administración de la actual diócesis, y por ello las directrices artísticas que allí se daban repercutían aquí, no sólo en estos momentos de finales del XVI, sino bastante más adelante. Tengamos en cuenta, por otro lado, que en el momento de introducción del Manierismo trabaja aquí uno de sus más afamados artífices, discípulo de Herrera: el jesuita Villalpando, autor de la musical fachada de la catedral de Baeza.

De otro lado, la obra de Vignola tiene una extraordinaria difusión directamente en Jaén, hasta el punto de que se especificará en bastantes ocasiones en los contratos que se haga tal o cual cosa según las reglas de Biñola *(sic)*. Vignola, pues, se convierte en el maestro a distancia y su utilización renovada de los elementos clásicos es adoptada decididamente hasta el punto de que finalizando el siglo XVII aún se advierte con claridad su seguimiento [2].

Otro artista, pintor sobre todo pero también ocasional arquitecto (dirección en la que actualmente está cobrando importancia), que desde Toledo entendemos aporta su influencia es El Greco, sobre todo en el tipo de retablo de orden único que él trabajara al filo del XVII (retablos del Colegio de doña María de Aragón, Hospital de Afuera de Toledo, etc.), y que está presente en ciudades como Andújar, donde existe, por cierto, una pintura de su mano.

La traducción de estas influencias al retablo viene dada por un tipo de estructura arquitectónica claramente trabada en varios pisos —no más de dos por lo general— que se remata en un ático, dando lugar por su estrechamiento en esa parte superior a una forma de pirámide escalonada (razón por la que le denominamos estructura piramidal), que se liga al cuerpo por elementos transicionales, bien aletones —por lo general con imágenes recostadas al modo de Miguel Angel—, bien escudos o cualquier otro tipo de escultura, con remates a menudo de pináculos con bolas. Aparte de los cornisamentos, perfectamente acordes con las directrices de Vignola, los elementos anunciados serían los más característicos que aportaran el italiano y Herrera, amén de los nichos para la estatuaria que a menudo se observan.

Pero no sólo estos elementos aislados son los que confieren su valor manierista a estas obras, sino la evolución que va sufriendo la estructura en su concepto espacial. Dejando a un lado los retablos de orden único o retablos-tabernáculo —manieristas *per se*— los cuerpos de los retablos suelen componerse con tres o cinco calles, que en principio valoran la horizontal para, al ir dando mayor importancia a la calle central, potenciar poco a poco la verticalidad en su espacio. Esa alteración de las proporciones clásicas en estos retablos donde domina, repetimos, como característica esencial la visualidad arquitectónica, se produce a veces gracias al incipiente uso que se hace del orden colosal, amén de la combinación de otros elementos que, como la ruptura de los entablamentos o el uso decorativo de gruesos golpes de follaje vegetal, nos introducen en el mundo barroco.

El *Barroco* se manifiesta pleno en el retablo cuando esos caracteres que veíamos apuntados triunfan, definiendo así un tipo de obra que se caracteriza por su dominio de la línea vertical sobre la horizontal, canalizando la visión en torno a un tema central que se convierte en «el tema», al que todos los demás se encuentran supeditados. La jerarquización del espacio, categoría definitoria en la arquitectura barroca, lo es también en el retablo.

Los elementos mediante los cuales se construye esa subordinación son los que precisamente estructuran el espacio del retablo: las columnas. El triunfo del orden colosal hace que los dos pisos de los que por lo general se componía el retablo resten en uno sobre todo para las calles laterales, a veces divididas por motivos accesorios (peanas, molduras, etc.). La central se agranda en anchura y se compone bien mediante

2 Doc. nº 46. En el testamento de Andrés Bautista Carrillo, deja a uno de sus albaceas, como algo valioso, «un libro de Biñola de arquitectura», F. 424 v.

el tema principal solamente, bien subdividiendo su espacio en dos partes claramente delimitadas; la inferior de ellas es en este caso el sagrario-manifestador, que rompe el entablamento o cornisa inferior para ganar espacio a costa del banco.

Al principio esas columnas ordenadoras del espacio son corintias por lo general, pero surge un nuevo tipo de sostén en torno a la mitad del siglo XVII: la columna salomónica (con capitel también corintio), cuyo fuste torso conlleva un elemento de agitación al plano —por otra parte, bastante estable— del retablo que empieza a romper su coherencia tectónica. Columna arquetípica del Barroco, en su movimiento sin fin plantea poéticamente una de las mayores preocupaciones del siglo: la incontenible fuerza del tiempo que parece querer solidificar a través de la profundidad espacial que desarrolla. Si bien sigue manteniéndose con ella una estructuración arquitectónica elemental, su misma forma implica el afán de movimiento y de ruptura de esa clara visión, subrayada por sus apeos que muy bien pueden ser ménsulas voladas con pequeños atlantes y follaje, solución ésta que hace perder la «estabilidad», confiriendo un mágico efecto de ingravidez al conjunto.

Es claro sin embargo que el retablo en estos momentos aún mantiene más que meramente una apariencia de arquitectura grandilocuente, que se traduce en un medio punto —acomodado al testero (plano por lo general) y a la techumbre (abovedada) de la iglesia— cobijando un cuerpo de piso único y tres calles (de acusada mayor anchura la central) más ático de calle única flanqueado por dos triángulos curvos; su planta sigue siendo pues la del plano frontal con guardapolvo y polsera, o sea, el llamado retablo de «batea». Se trata por tanto de una estructura lógica, racional... en suma, arquitectónica. Y es que en este triunfo de un tipo de barroco que con tantos adjetivos se ha tratado de definir (heroico, triunfal, pleno, foliáceo...) la arquitectura viene a ostentar la primacía de las artes. Para decirlo con palabras de Hernández Díaz: «cuando el barroquismo dominó hasta el extremo de invadirlo todo, será la arquitectura, con su fiel servidora la decoración, la que se enseñoreará del total efecto expresivo quedando reducidas las otras bellas artes a ratificar los valores suscritos por aquella» [3].

En efecto, todo sirve a la arquitectura, todo a ella está supeditado. La ornamentación vegetal que a base de golpes aislados va apareciendo al principio —esa ornamentación desarrollada que utiliza en sus obras L. de Figueroa por un lado y en los retablos sevillanos Francisco de Ribas o Bernardo S. de Pineda— termina por adueñarse de las superficies, dejando breves espacios al desarrollo de las historias piadosas o sobre todo, de la escultura de bulto. Esa decoración foliada, gruesa, carnosa, proliferante y rítmica, acabará por engullir a la misma arquitectura; pero antes de que esto ocurra, la exigencia arquitectónica de estas poderosas máquinas tendrá que debilitarse por sí misma.

El primer aviso de ese debilitamiento tectónico era la columna salomónica, y la «enfermedad» se acentuará con la aparición de un nuevo elemento: el estípite, que se introduce en la provincia en 1713 [4], momento relativamente temprano si tenemos en cuenta que Gallego Burín da como su fecha de aparición la de 1707 para Granada [5].

Su uso progresivo conlleva un deseo de disolución arquitectónico, pues en sí mismo este soporte es una negación de su función: su forma de aguda pirámide invertida, su delgadez, cortes, estrangulamientos y adornos, desdibujan la frontera entre lo cierto y lo falso, entre el soporte y lo meramente decorativo. Es a menudo imposible hacerle creer a la vista que tan delgado sostén tenga más razón de ser que la decorativa sin más, y en este caso no nos engañamos, pues es el retablo ahora una tramoya, una

3 HERNANDEZ DIAZ, *El retablo...*, p. 2.

4 Concretamente este es el primer caso documentado que conocemos de un retablo que se esté haciendo y en el que se empleen estípites. Se trata del retablo mayor de la iglesia parroquial de Vilches, obra de Diego Briones. La traza es anterior, pues ya decimos que se trata de cuentas de un retablo que se está labrando ese año de 1713.

5 Sobre las diversas fechas de aparición del estípite, véase lo escrito sobre el particular en págs. 32-34 y nota 14 de este mismo capítulo.

apariencia de arquitectura que lleva por detrás toda una serie de apoyos y trabazones reales, auténticos sostenes de un riquísimo lujo de madera dorada.

Elementos soportados antes conformadores de espacio devienen también en mera decoración: entablamentos que se pierden o quedan reducidos a simples dados sobre los capiteles; cornisas que se quiebran buscando la vertical o proceden por endopatía a interrumpirse con las ventanas; vectores que se curvan rítmicamente... la horizontal manejada en suma como residuo.

Acentuando esta pérdida de claridad, la propia decoración empieza a quererse definir como estructura. Dos son los tipos empleados: por un lado las placas laminadas —la llamada por Taylor y Bonet decoración prismática— que cuelgan por lo general a modo de pinjantes de otros elementos o bien enmarcan las cajas —con escenas piadosas o más generalmente sin ellas— dibujando infinitos perfiles. Es un tipo pues similar al que en Salamanca desarrollara A. Churriguera (1676-1750), y en Andalucía la escuela de escayolistas de Cartuja en torno a Hurtado Izquierdo, Teodosio Sánchez de Rueda, José de Bada y Francisco Javier Pedrajas, activo también en Andalucía occidental como Diego Antonio Díaz, y que en la arquitectura de nuestra provincia tiene su parangón en las fachadas de las iglesias de la Trinidad de Ubeda, San Juan de Dios de Linares y diversos monumentos andujareños.

De otro lado se prosigue con la decoración foliácea, cada vez más menuda y exquisita, metálica casi, que invade el espacio libre, haciendo también aquí su aparición la denominada «oreja de cerdo». Con esta abigarrada forma resultante, podemos afirmar que se está cuidando y haciendo atractivo el envase, pero el producto, por cuanto la realidad es que la pintura de escenas piadosas y el relieve casi brillan por su ausencia, y la imaginería, mayoritariamente perdida hoy, no se echa de menos.

Sin embargo en este retablo «ordenado» mayoritariamente por estípites, todavía podemos decir que se trata de organizar de algún modo el espacio, pues se sigue concibiendo un esquema de «batea» similar a los anteriores, sólo que quebrado todo elemento definidor en líneas rectas, curvas, oblicuas, en cascadas y espirales que animan extraordinariamente la superficie (ya que no la planta). La total ruptura con la tectonia se produce en torno a la mitad del siglo XVIII cuando los «soportes» (pilastras, estípites...) muestran a las claras su no funcionalidad al interrumpirse sin más trascendencia en sus fustes con relieves, angelillos, peanas para esculturas o cualquier otro motivo; o al perderse por completo cualquier soporte o algo parecido, convirtiéndose así el retablo en tan sólo un bello y bullicioso adorno de la escena o escenas a que se dedique, que se funde por otro lado con bóvedas y muros desbordando su estricto marco y deviniendo toda la obra en un adorno de tono menor.

Hay en la implantación de este retablo atectónico dos momentos. El primero, que llamamos *proto-rococó,* produce una serie de obras en las que nunca falta el estípite, que van acelerando el proceso de disolución de las formas clásicas. Pueden ser retablos que alternen el estípite con la columna salomónica o cualquier otro soporte (los primeros en el tiempo), o que usen intensivamente el nuevo soporte quebrado. A la par, pueden seguir manteniendo la decoración foliada, aunque empiezen a adicionar placas biseladas. Incluso hay obras en que se usan con exclusividad estípites por un lado y rocalla y decoración prismática por otro, pero manteniendo aún cierta claridad compositiva de pisos y calles ya que, aunque curven sus cornisas en formas mixtilíneas, las líneas maestras de que están imbuídas pueden seguirse con facilidad. Al mantener aún residuos organizativos no las calificamos como rococó, pues, aunque ciertamente esta segunda variante del proto-rococó puede ser fácilmente confundida.

Simultáneamente a ella se están produciendo otros retablos, realizados sobre todo en las lindes fronterizas de la actual provincia cordobesa (Alcalá la Real, Andújar), que utilizan también estípites, pero que adoptan una marcada despreocupación por los límites arquitectónicos a la par que emplean decididamente la decoración rocalla y de placas geométricas escalonadas. Es pues este un conjunto al que ya damos el nombre

de *Rococó* por reunir las dos características que consideramos básicas: atectonia y decoración de rocalla.

Otro de los caracteres del Rococó es su variedad y adaptabilidad. Por ello, vamos a encontrarnos no sólo con esta dirección, sino con tres. Además de estos retablos, y rigurosamente contemporáneos, se producen otros tipos de obras, rondando todas ellas la mitad del siglo XVIII hasta su último cuarto.

Uno de ellos es los retablos que rompen totalmente con lo tectónico; cuando en ellos hay «soportes» (pilastras, estípites, e incluso columnas en algún caso) muestran claramente su no funcionalidad al interrumpirse sin más, como decíamos, sus fustes. Pero también los hay que ni tan siquiera muestran algo parecido a un soporte, con lo que el retablo es el marco tan sólo de la escena. Puesto que en ellos la decoración es la estructura —si así se puede decir— adquiere especial énfasis todo tipo de placas mixtilíneas (de tan marcado acento hispánico), trozos de cornisas curvadas y rocalla mezclada con ángeles; es el retablo que en documentos sevillanos de la época se denominaba «chinesco».

La tercera variante de esta dispersión tipológica del Rococó lleva en cierto modo implícita una reacción a tal maremagnum decorativo: se trata de retablos que vuelven a emplear elementos arquitectónicos verticales-horizontales, aunque, insistimos, es una variante rigurosamente coetánea de las anteriores. En cierto modo es el fruto de la corriente estética europea implantada por los Borbones en España que, al introducir artistas italianos en su corte, trae las dinámicas plantas heredadas de Borromini, añadiendo profusa ornamentación rocalla.

Podemos en esta última variedad del Rococó reconocer incluso un cierto eco de la creación de la Real Academia de San Fernando de Madrid (1752). Sin embargo será a partir de 1764 cuando la batalla entre tectonia y atectonia se haga más clara, todavía en un plano teórico, en lo que al retablo en Jaén respecta. En esta fecha, Ventura Rodríguez empieza a dirigir obras en Jaén, produciéndose con su llegada auténticas luchas entre un cabildo fiel a las tradiciones populares del Barroco y Rococó y un prelado que trata de sintonizar con las nuevas corrientes estéticas, aunque no podamos estar muy seguros de sus más íntimas convicciones [6].

Durante esta época de enfrentamientos es precisamente cuando se ejecutan los más de los retablos rococós, pero de ella acabará por imponerse en los últimos quince años del siglo una nueva manera de hacer severa, basada en la pura forma geométrica, desnuda, de la mano de Manuel Martín Rodríguez (1746-1823) fundamentalmente, el arquitecto del que Kubler dijese que «nada tiene de la feliz variedad que resplandece en las creaciones de Ventura, ni del vigoroso movimiento de la escuela de Villanueva; pero sí una académica monotonía de lisas superficies» [7]. Así son los retablos *Neoclásicos* que en Jaén se hacen: frías superficies monótonas hechas en madera imitando mármoles, variaciones sobre un mismo tema que, con su reiteración, hacen añorar las locuras, el desenfreno de formas vivas de los años anteriores.

b) Morfología del retablo: estudio de sus diversos elementos

b.1. Material

El material por antonomasia utilizado para los retablos en la provincia de Jaén es la madera. Tan raro resulta encontrar otro tipo que sólo tres de los retablos estudiados

6 Sobre tales batallas dialécticas, véase GALERA ANDREU, *Arquitectura...*, pp. 350-357; además, del mismo autor, *Ventura Rodríguez en Jaén*, «Cuadernos de Arte», nº 23, 1975, pp. 61-72. Sobre la introducción del neoclasismo y los devaneos y razones del cabildo años después, se puede consultar mi estudio, *La decoración del Sagrario de la catedral de Jaén*, B.I.E.G., nº 105, pp. 1-25. Acerca de las ideas estéticas de Fr. Benito Marín, hablaremos más adelante.

7 KUBLER, *Arquitectura...*, p. 253.

(Capilla de los Reinoso en Andújar, capilla de los Díez de Quesada en Baeza y hospital de la Concepción en Quesada) son obra de estuco, si dejamos a un lado el mayor del Salvador de Ubeda o, lo que es decir, su cabecera que, ejecutada entre 1540 y 1556 funciona como un gran retablo, con añadidos en madera posteriores que es lo que realmente aquí nos interesará.

Lo común es que esta madera vaya dorada. Sólo en unos 30 casos se pinta de marrón o verde, aunque en la mayor parte de ellos el dorado se utiliza en todo tipo de molduras, capiteles, basas, adornos en relieve etc. Otros, como los dos colaterales de la parroquial de Cabra de Santo Cristo, fueron dejados en blanco posiblemente para su dorado posterior que no llegó a realizarse hasta 1965... a base de purpurina. Por último, todos los que se realizan de 1790 a 1810 —o sea, los neoclásicos— se pintan imitando mármoles y siendo de madera haciendo caso omiso del Real Decreto que el 25 de noviembre de 1777 se promulgase en favor de su ejecución en piedra o estuco y de la más expresa aún prohibición que en 1791 (con motivo del incendio de la Real Cárcel de Corte de Madrid, originado al parecer por el del retablo de su capilla) hiciera el conde de Floridablanca [8].

Hasta tal punto se suponía que al retablo le era consustancial la madera que, en algunas escrituras de contratación que después estudiaremos, ni tan siquiera se especifica tal material. En otras, por ejemplo para los retablos de la Santa Capilla de San Andrés o el mayor de la catedral de Baeza, se dice solamente que sea «de madera» [9], mientras en las menos se hace notar «que toda la madera que se a de gastar en el dicho retablo a de ser de la Sierra de Segura, de buena calidad» (retablo mayor de la iglesia de Consolación de Alcalá la Real) [10], o que sea de «muy buena madera de Segura, seca y sin tea ni nudo y si tubiere se an de sacar y echarlos sus pieças» (Sagrario del retablo mayor de las Bernardas de Jaén) [11].

El pino de la Sierra de Segura era cotizado para todo tipo de menesteres, y por supuesto para escultura y retablos dentro y fuera de la provincia. Es de suponer que, estando dentro de los límites provinciales, y siendo por tanto su costo más bajo (además de buena su calidad), fuera la madera más empleada y apreciada, como se demuestra en los pocos casos en que tal opinión es constatable documentalmente.

b.2. *Plantas*

La generalidad de los retablos jiennenses presenta una planta de gran simplicidad: un simple y alargado rectángulo del que sobresalen pedestales adosados normalmente. Es lo que Hernández Díaz suele denominar retablo de batea.

El avance de los aludidos pedestales suele ser más sobresaliente cuanto más nos internamos en el retablo barroco, pero de cualquier modo tampoco estas obras presentan movimiento en planta. Hay que traspasar el umbral de mediados del XVIII para que algunos retablos rococó la animen haciendo intervenir proyecciones adelantadas más audaces a base de templetes que forman parte inseparable del mismo retablo (ejemplos pueden ser los de Nuestro Padre Jesús y la Inmaculada en Villacarrillo) o una articulación de líneas cóncavas y convexas, incluso con rectas (retablos de San Benito y San Antonio Abad en San Ildefonso de Jaén; retablos de San José y de la Virgen en El Salvador de Ubeda). Se puede decir que la influencia italiana derivada de Borromini entra bastante tardíamente en estas obras.

A la par que ello se produce, se hacen algunos retablos atípicos en cuanto a su planta, ya que puede considerarse que carecen de ella en la práctica al adherirse al muro sin apoyos apenas en el suelo o mesa de altar (Virgen de los Dolores o San Miguel

8 Véase más extensamente en el epígrafe «El artífice del retablo», y nota 6 del capítulo V.
9 ESCOLANO GOMEZ, *La iglesia de San Andrés...*, p. 15; y Documento nº 42.
10 Documento nº 56.
11 Documento nº 32.

de la catedral de Jaén). Por otro lado, y en las mismas fechas, se produce la reacción encaminada a simplificar estas estructuras: el mundo neoclásico volverá a la planta simple y geométrica de la que todo movimiento está ausente excepto, a veces, en el adelantar al plano general unos pedestales para apeo de columnas.

El retablo de cascarón, que tanto juego da en Castilla, no aparece en Jaén más que en dos ejemplares (Marmolejo) que proceden precisamente de Benavante (Zamora), de donde se han trasladado en fechas recientes a este lugar. Esta planta, pues, por completo semicircular, inspirada en Francia e Italia, no interviene para nada en los retablos de Jaén.

La poligonal, por otra parte de tanta raigambre en España, es escasa, aunque está presente en cinco ejemplares: mayor del Santuario de la Fuensanta, mayor de la iglesia de San Andrés de Jaén, mayor de la iglesia del hospital de la Concepción de Quesada, mayor del Oratorio de San Juan de la Cruz de Ubeda y retablo de San José en la iglesia de la Consolación de Alcalá la Real. (Fig. 1.)

b.3. *Alzados*

Según su alzado, podemos enumerar una serie de tipos de retablos:

— De medio punto. (Fig. 2.)
— Piramidales: de orden único; de varios pisos. (Fig. 3.)
— Intermedios.
— Cuadrados con remate: piramidal; rebajado; de frontón triangular; de frontón curvo; circular.

Además de ellos, existen otros aislados, tales como el de la capilla de los Dolores de la Catedral de Baeza, cuya forma, dada por el vano en que se encaja, es la de un arco apuntado; y el de la capilla de los Angeles de la catedral jiennense, con su parejo de los Dolores, a los que constantemente tendremos que citar como excepción, y que podríamos considerar ovalados.

Otros retablos, tres exactamente (mayor del Santuario de la Fuensanta, mayor de la iglesia del hospital de la Concepción de Quesada y mayor del oratorio de San Juan de la Cruz de Ubeda) presentan una estructura central en vertical alargada en líneas generales, que se prolonga lateralmente en sendos rectángulos horizontales. Algunos, como el mayor de las Descalzas de Ubeda y el de San José en San Bartolomé de Jaén, han sufrido tal serie de transformaciones que su forma de hoy debe diferir mucho de la primitiva.

Las dos primeras estructuras de alzado componen el mayor número de retablos, abarcando un 75%, repartiéndose su importancia a la par, aunque con una ligera inclinación hacia la forma de medio punto a partir del triunfo del Barroco. Tengamos en cuenta en este sentido que las iglesias de la época son en su inmensa mayoría abovedadas, y que el arco de medio punto formado por las bóvedas en su intersección con el testero ampara estos retablos. Tan sólo cinco retablos mayores de siete metros de anchura utilizan la forma piramidal; de ellos, uno se realiza a finales del XVI (San Bartolomé de Jaén), dos (mayor de San Andrés de Baeza y mayor de Cambil) rondando el primer cuarto del siglo XVII, mientras que los otros dos (mayor de la Catedral de Jaén y mayor de San Francisco de Linares) plantean ciertas incógnitas que en su momento resolveremos.

Entre los retablos de tipo medio (de 4,5 m. a menos de 7 m. de anchura aproximadamente), la balanza se inclina hacia los piramidales. Suelen ser retablos de orden único que aparecen en el Manierismo y siguen utilizándose durante el Barroco, con un incremento en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando se realizan tanto en un lenguaje Rococó como Neoclásico. El número de retablos pequeños (de 2,80 a 4,5 m. de ancho),

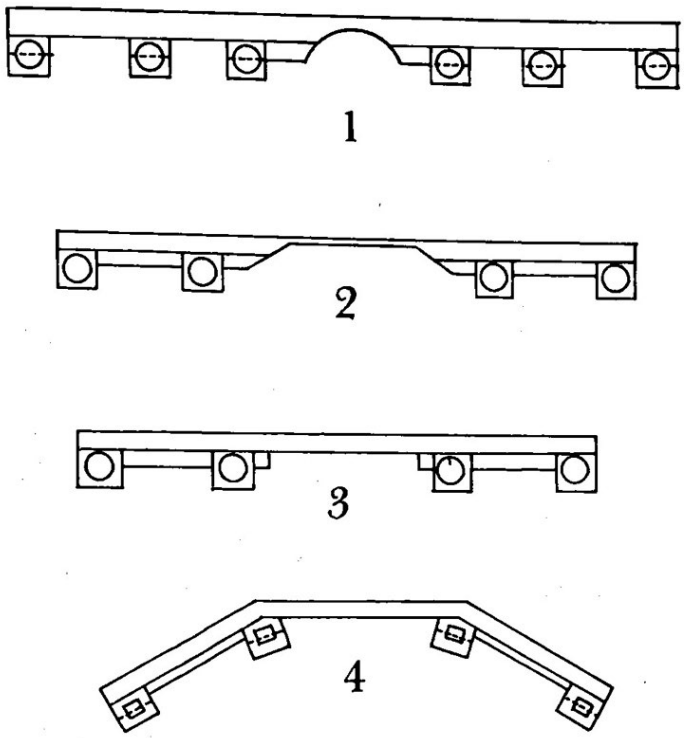


Fig. 1. Plantas de retablos: 1) Mayor de la iglesia de la Encarnación de Cambil; 2) Mayor de la iglesia de la Concepción de Baeza; 3) Mayor de la iglesia de El Salvador de Baeza; 4) Mayor de la iglesia de San Andrés de Jaén.

piramidales, es prácticamente igual; casi todos son de pocas pretensiones y orden único, compuesto por piso de una sola calle con ático más estrecho, que le confiere esta forma geométrica. En consecuencia, podemos afirmar que para retablos de cierta envergadura se utiliza el tipo piramidal en los clásico-manieristas, mientras que, una vez asentada la estética barroca, se prefiere la forma de medio punto para su alzado, sin dejar por ello de utilizar, en menor cuantía y obras de no mucho empeño generalmente, el piramidal.

Una abrumadora mayoría de todos estos retablos se componen de tres calles, excepción hecha de los pequeños piramidales que llamamos de orden único (no así de los de medio punto, que se suelen hacer de tres calles también) y de los cuatro citados en primer lugar anteriormente como piramidales mayores, que tienen más de tres. También la mayor parte de entre ellos tienen un sólo piso y ático, excepto estos cuatro tan mencionados.

Los casos intermedios, excepcionales y por tanto mùy poco numerosos, son de retablos piramidales, pero que forran con maderas labradas a guisa de polsera el medio punto bajo el que se cobijan y, por medio de pinturas o prolongando su tablero, pretenden crear la ilusión de cerrar todo el vano.

Los retablos cuadrados con sus distintos tipos de remate no son tampoco muy cuantiosos. Se trata de retablitos pequeños que no suelen pasar de los tres metros de anchura y que presentan un único motivo de adoración. Como es natural, y dadas las directrices estéticas de la época, su abundancia es mayor en el último decenio que contemplamos.

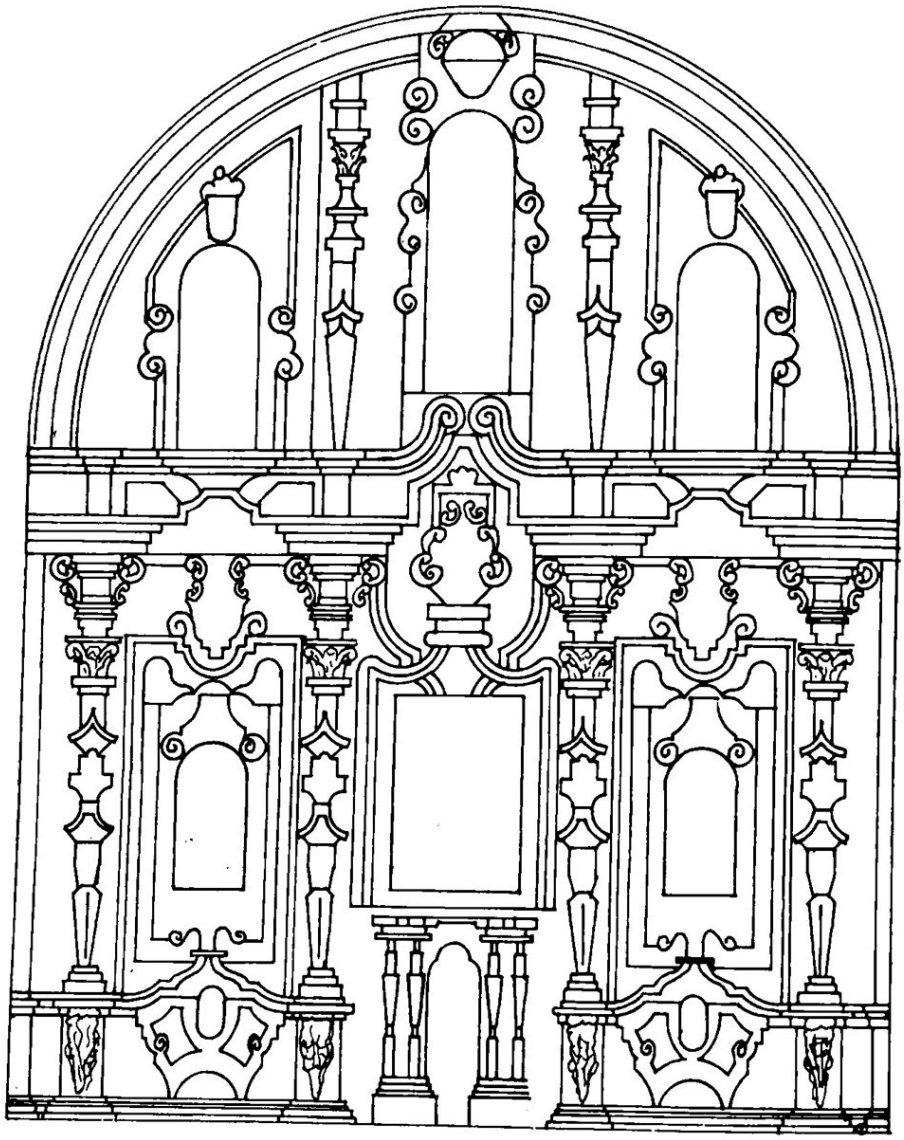


Fig. 2. Retablo mayor de la iglesia de la Expectación de Cabra de Santo Cristo.

b.4. *Edículos y Manifestadores*

Cierto es que estrictamente hablando no se puede decir que Trento diera unas normas precisas que puedan ser aplicadas directamente a la producción artística, pero en el caso del culto a la Eucaristía creemos que fue precisamente este Concilio quien propició la magnificencia que llega a alcanzar.

En la sesión decimotercera (1551) y dentro de otra serie de disposiciones y declaraciones dogmáticas, se proclamó el culto y la veneración que se debe a la presencia real de Cristo en la eucaristía, y la facultad de reservarlo en las iglesias y llevarlo a los enfermos. Desde luego que no se dicta que se hagan sagrarios ni manifestadores, pero

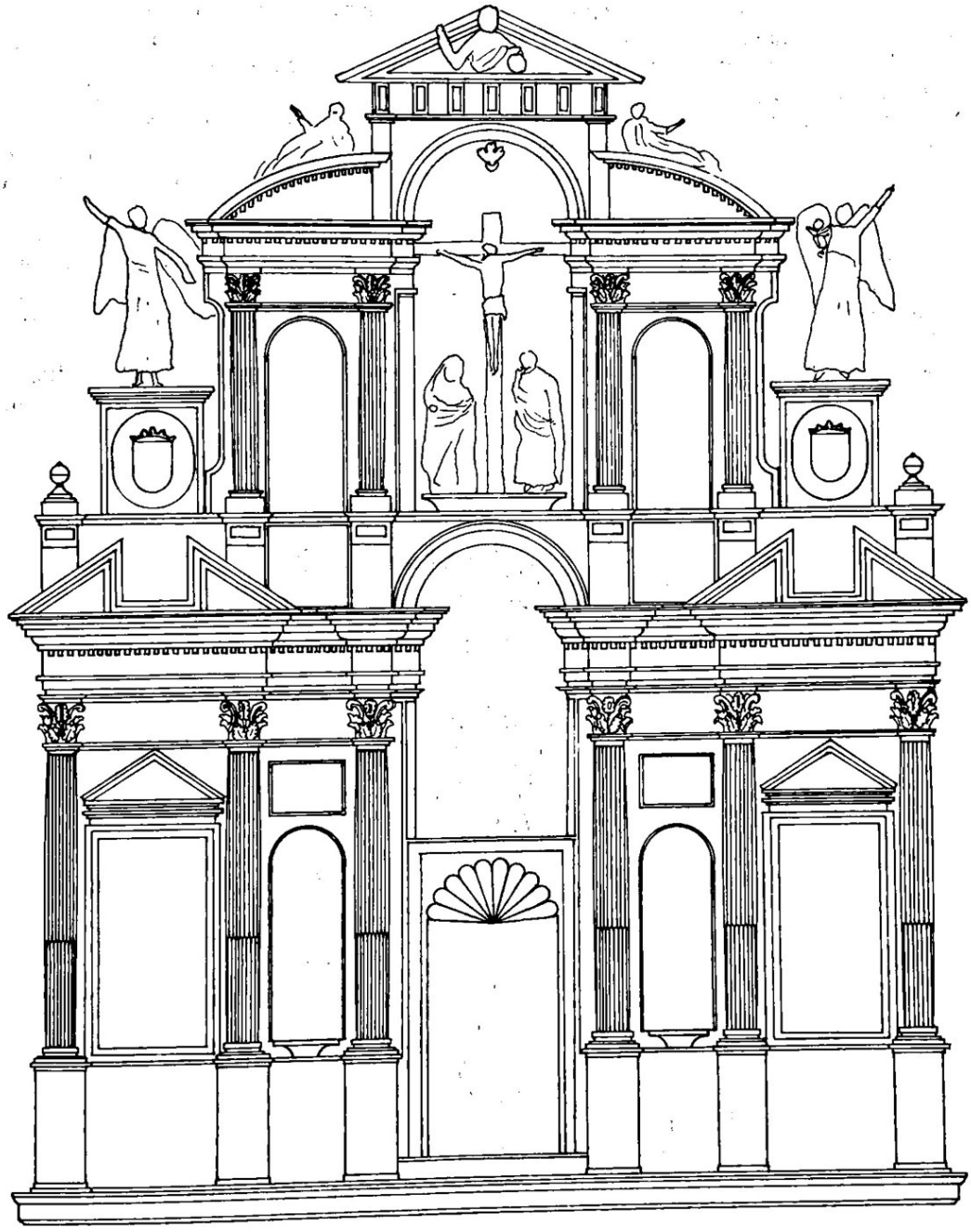


Fig. 3. Retablo mayor de la iglesia de la Encarnación de Cambil.

sí se puede reservar en las iglesias y ser adorado por los fieles, algún lugar adecuado ha de proporcionársele. Se desarrolla así un espacio reservado en el altar y retablo mayor que es el sagrario y su posterior manifestador —o bien en una capilla *ad hoc*— para colocar con toda dignidad la eucaristía, según las normas posteriores del concilio toledano [12].

12 A este respecto, véase el retablo mayor de la catedral de Baeza, pp. 369-384.

La extensión de ambos elementos no es, sin embargo, todo lo rápida que pudiera pensarse, aun cuando en el primer retablo que estudiamos (San Bartolomé de Jaén, 1582-87) ya se contemplaba un sagrario con cierto lujo. Sin embargo, la mayor parte de estos primeros sagrarios se han perdido; entre los que nos restan, cabría contemplar por su originalidad el de la capilla de los Reinoso en Santa María de Andújar (h. 1626) que se eleva a modo de monumental fachada de templo clásico. Si bien la adopción de esta fórmula (rectángulo con frontoncillo) pero reducida, será muy habitual, no lo es la monumentalización que aquí se hace de ella.

En este mismo sentido cabe destacar un sagrario muy posterior (rondando el último cuarto del siglo XVIII) como el del retablo mayor de la iglesia del hospital de la Concepción en Baeza (Fig. 4) al modo reducido de un templo berninesco. Las fórmulas más usuales serán, sin embargo, las de un simple cajoncillo con puerra adintelada o incurvada.

Sin embargo, la monumentalización mayor del sagrario se produce con la adición posterior de un edículo con funciones de manifestador, hecho que se desarrolla con

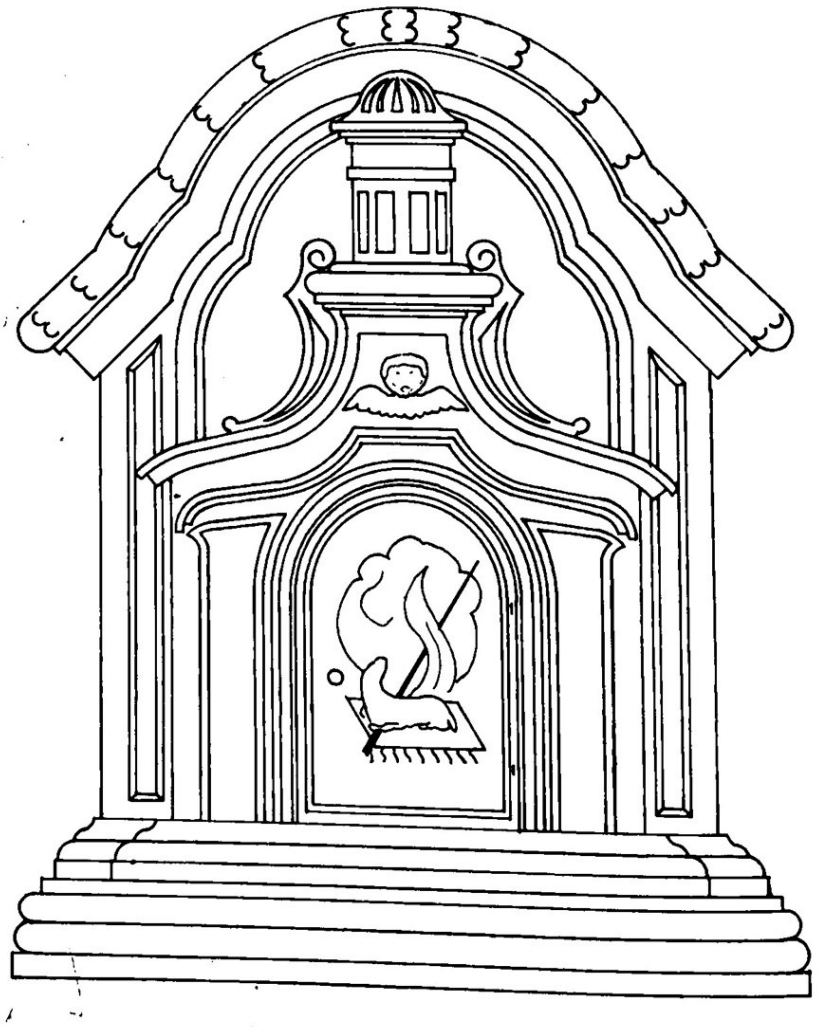


Fig. 4. Sagrario del retablo mayor de la iglesia del hospital de la Concepción de Baeza.

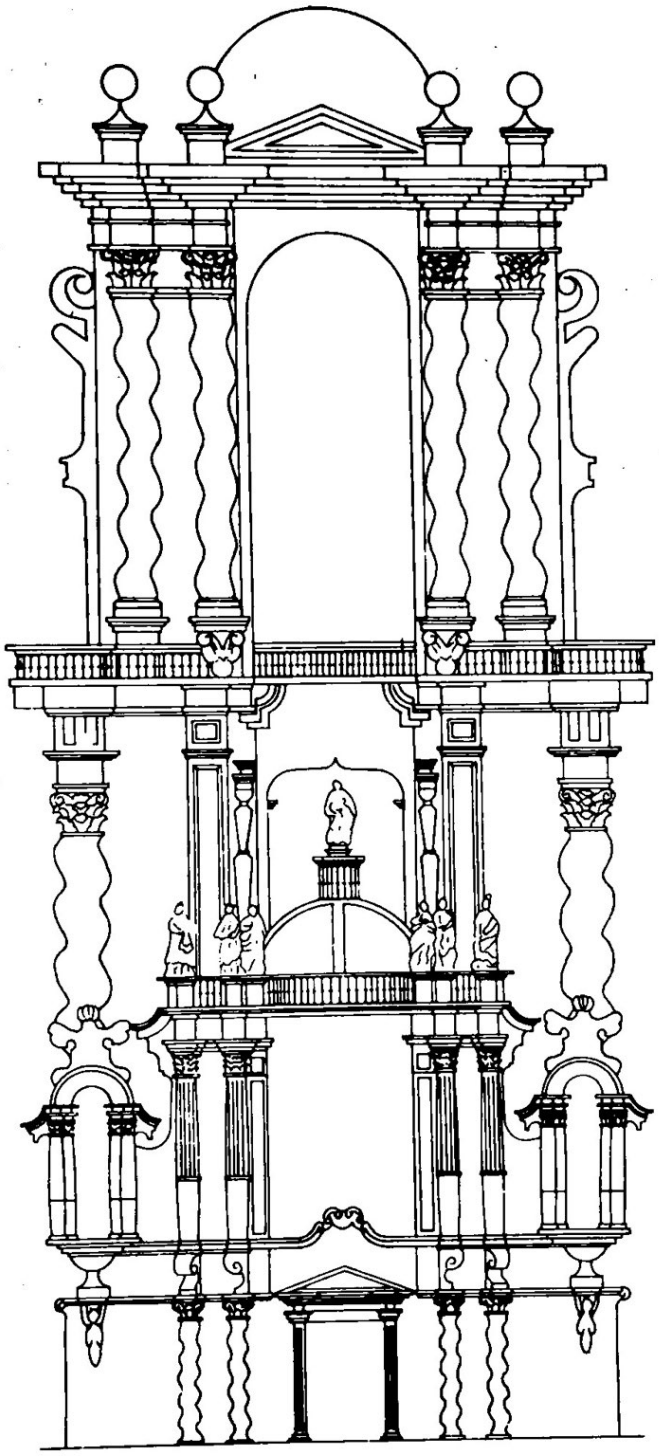


Fig. 5. Edículo-manifestador del retablo mayor de la Catedral de Baeza.

cierta profusión desde mediados del siglo XVII, incrementándose en la centuria siguiente hasta llegar al Neoclasicismo, en que se rechaza. Implantada esta estética, tanto manifestador como sagrario desaparecerán, en favor del tabernáculo exento del que en Jaén se conservan magníficos ejemplares.

Se concentra en los manifestadores la mayor riqueza del retablo, como corresponde a la divinidad del sacramento que se pretende honrar. Sus formas son relativamente variadas, pero podemos sintetizarlas en un templete con planta poligonal por lo común, sustentado en un pedestal de cierta amplitud —en que va incluido el sagrario a menudo— con uno o tres frentes abiertos —que pueden o no llevar puertas, de cascarón por lo general— y cubierta de cuarto de esfera o semiesfera. Lo común es que sean de un piso tan sólo, aunque excepcionalmente los haya de tres (mayor de la catedral de Baeza (fig. 5), mayor de Castellar de Santisteban).

Pueden estar adosados al retablo, embutidos en un gran arco o bajo dintel, desde luego en el banco y primer piso de la calle central si existen varias, aunque también su entidad llegue a ser tal que se puedan considerar exentos y fuera de la planta general del retablo; el caso más acusado es el de Castellar de Santisteban, donde no hay retablo realmente sino un templete de tres pisos.

Una ubicación inusual es la del manifestador del retablo de San José en Consolación de Alcalá la Real, en la parte superior de la calle central, cobijado por un baldaquino de pequeñas dimensiones que apoya en estípites laterales. Tal disposición se puede ver también fuera de Jaén como caso excepcional: San José de Alcalá de Henares y el Sagrario del Salvador de Sevilla.

Otro caso de templete —aquí sin funciones de manifestador— colocado en el mismo lugar es el del retablo mayor de Vilches, con planta rectangular. En el sitio normal está el manifestador de este retablo. (Fig. 6.)

En cuanto a sus plantas, lo más usual es el empleo de la mitad de un hexágono (así son los del retablo mayor de San Andrés de Baeza, el del retablo del Sagrario de esta misma ciudad en su Catedral, el aludido de Castellar, el mayor de su Francisco de Linares...). (Fig. 7.) Excepcionalmente pueden presentar como planta la mitad de un octógono (manifestador del retablo mayor de la Encarnación de Baeza) (fig. 8) o un semicírculo, por lo común completado lateralmente con tramos rectos (manifestador del retablo mayor de las Carmelitas Descalzas de Jaén, mayor de la Catedral de Baeza, retablo de San José en Consolación de Alcalá la Real).

Como decíamos, suelen ser en su alzado de una sola planta. En el caso de los que constan de tres pisos, el primero se reserva para manifestador y los dos superiores para otras imágenes. Pero no es inusual contemplar en el siglo XVIII, en retablos rococó sobre todo, edículos cuyo destino no es el de manifestador, sino el de acoger imágenes de los santos titulares (el aludido de Vilches, por ejemplo; otros serían el del retablo mayor de las Capuchinas de Andújar, el retablo mayor de Consolación de Alcalá la Real); las formas, sin embargo, no varían respecto a las anteriores.

En cierto modo, podemos considerar dentro de este ámbito de los edículos en sus diversas formas a algunos retablos que proyectan hacia adelante en gran medida su calle central, formando con sus estípites o columnas de sostén una especie de cubículo abierto en sus tres frentes con planta rectangular (retablos de Nuestro Padre Jesús e Inmaculada en Cabra de Santo Cristo; retablo de la Sagrada Familia en Villacarrillo) o incurvada (retablos de San José y de la Virgen en El Salvador de Ubeda).

Templetes o monumentos aislados, sin función eucarística, tan sólo hemos encontrado dos: los de las Angustias y Virgen del Carmen en las Carmelitas de Beas de Segura, que rondan los años medianos del siglo XVIII.

b.5. *Soportes*

Los soportes estructurales comúnmente empleados son las columnas estípites y

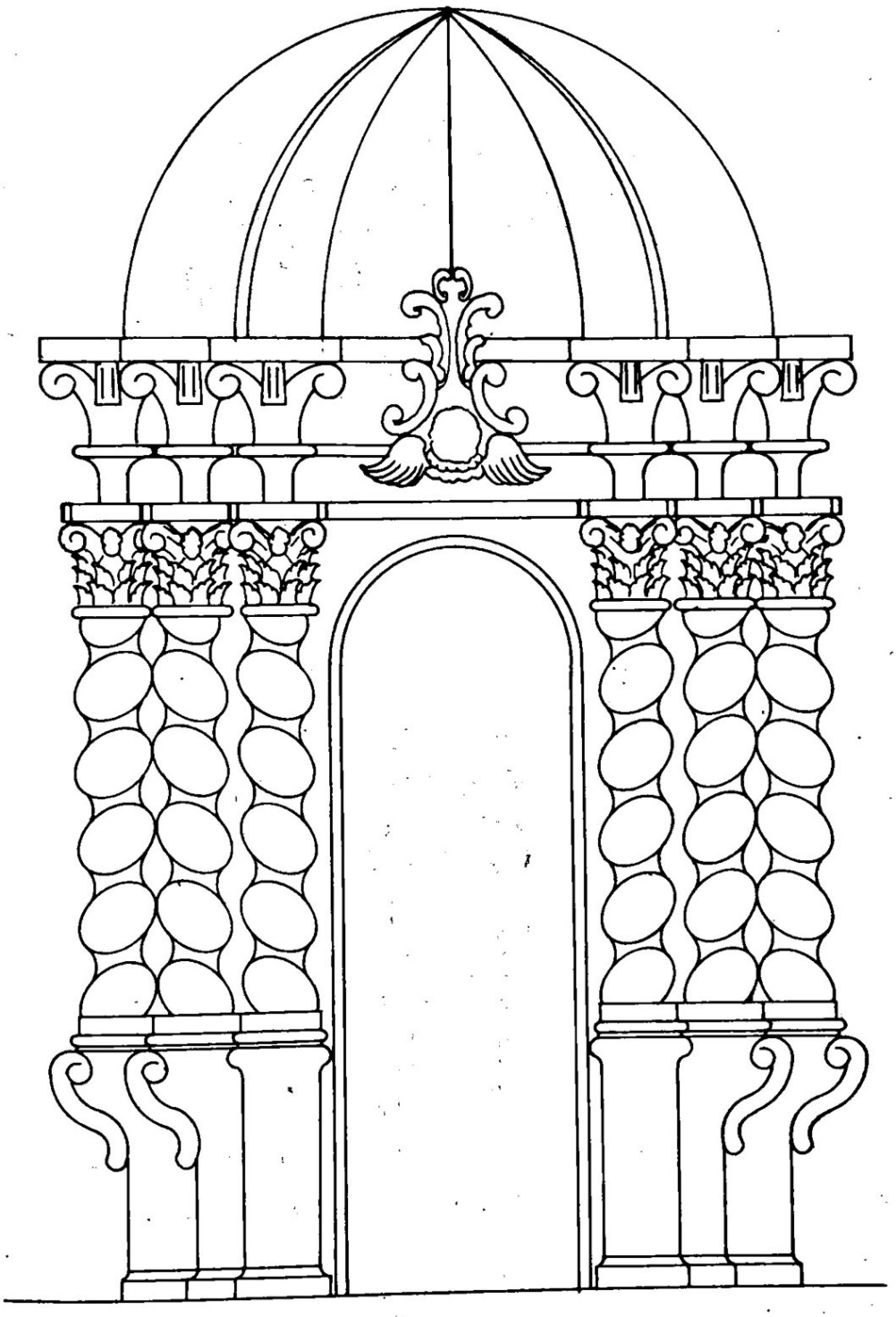


Fig. 6. Manifestador del retablo mayor de la iglesia parroquial de Vilches.

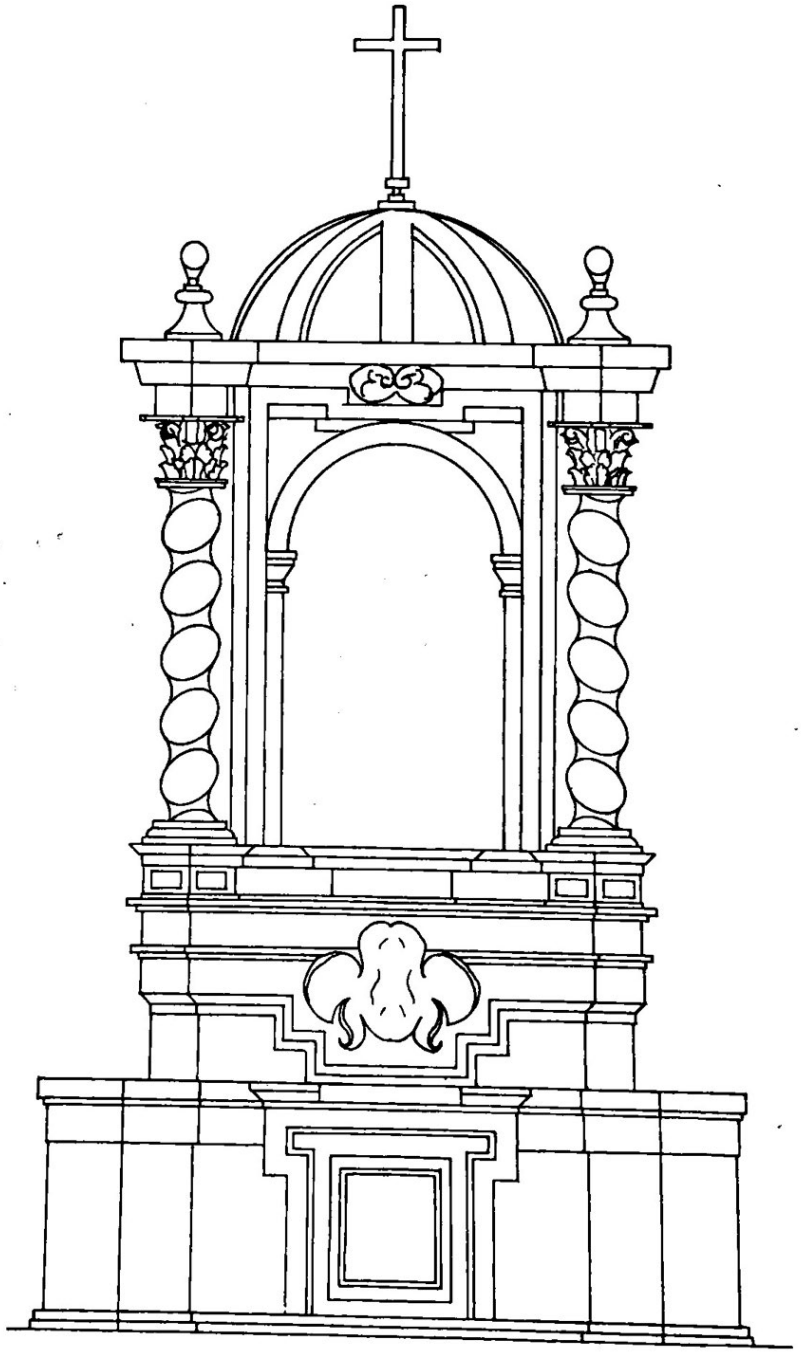


Fig. 7. Manifestador del retablo mayor de la iglesia de San Francisco de Linares.

pilastras, según las fechas y lugares del retablo de que se trata. Por lo general, hay un claro dominio de las columnas corintias, seguidas de las compuestas, hasta la primera mitad inclusive del siglo XVII y segunda de la centuria siguiente. Durante la segunda mitad del XVII reina la columna salomónica, que comparte su éxito con el estípite en la

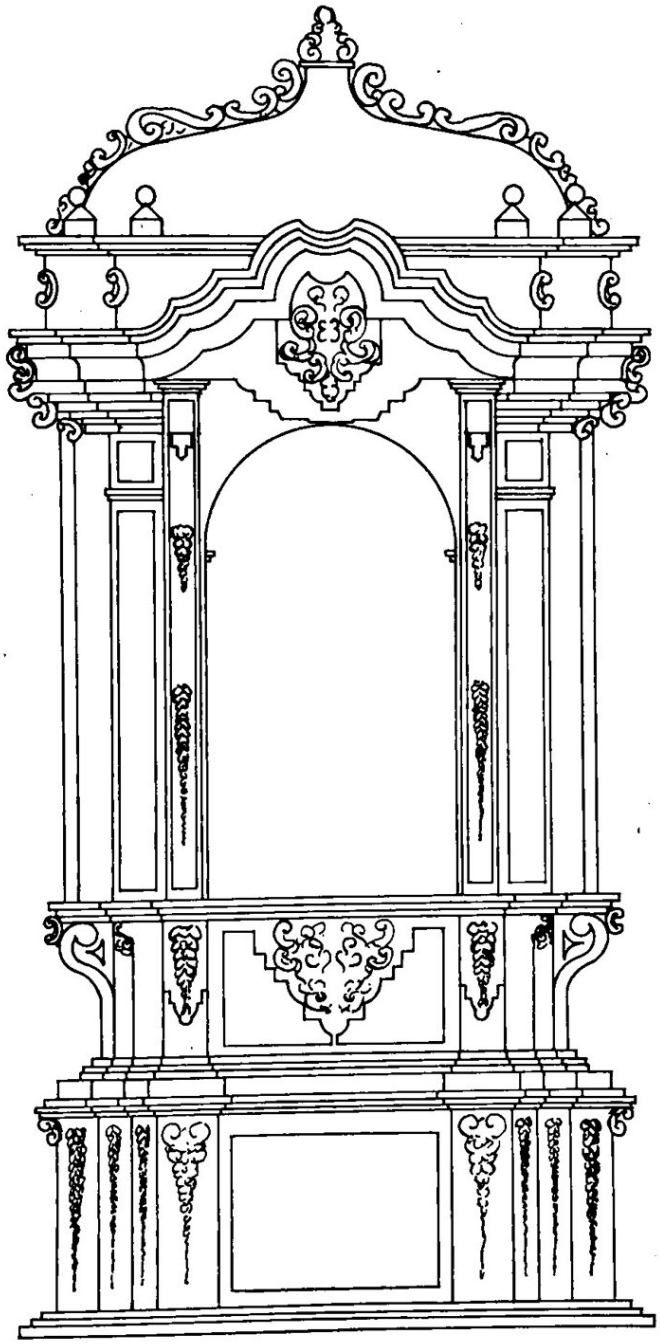


Fig. 8. Manifestador del retablo mayor de la iglesia del convento de la Encarnación de Baeza.

primera mitad del XVIII. Este último soporte es más empleado en el ático que en el cuerpo del retablo, alternando con la pilastra de muy diversos tipos, transformada a veces en simple consola.

b.5.1. Columnas

Abundando en lo antes dicho, señalemos tan sólo la existencia de un primer piso de columnas dóricas en el retablo mayor de San Bartolomé y en el mayor de la catedral, ambos de Jaén; dos retablos con toscanas (los de la capilla de los Reinoso en Andújar y mayor de la ermita de Jesús en Lopera) y un par de ellos jónicas (retablo de Jesús Nazareno en San Ildefonso de Jaén, y segundo piso del retablo mayor de su catedral). El dominio de las corintias y compuestas es, pues, abrumador; tanto que en las notas que siguen lo que pretendemos es tan sólo exponer los ejemplos más significativos, no recoger todas.

Corintias

A lo largo de dos centurias el tipo de columna corintia evoluciona algo. La variación fundamental no está en su capitel —aunque el utilizado en la primera mitad del siglo XVIII esquematice sus caulículos respecto a los primeros empleados, más acordes con la normativa clásica—, sino en sus proporciones y, a primera vista, en su fuste.

Las primeras en el tiempo que cabría señalar son las clásicas de orden colosal de la capilla del Salvador de Ubeda, terminada de 1540 a 1556, pero realmente la arquitectura de esta cabecera escapa a nuestra atención como tal. Excepción de estas —en piedra— y de las de estuco de la capilla de los Díez de Quesada en Baeza y de la iglesia del hospital de la Concepción en Quesada, las demás son de madera, doradas la mayor parte o pintadas imitando mármoles.

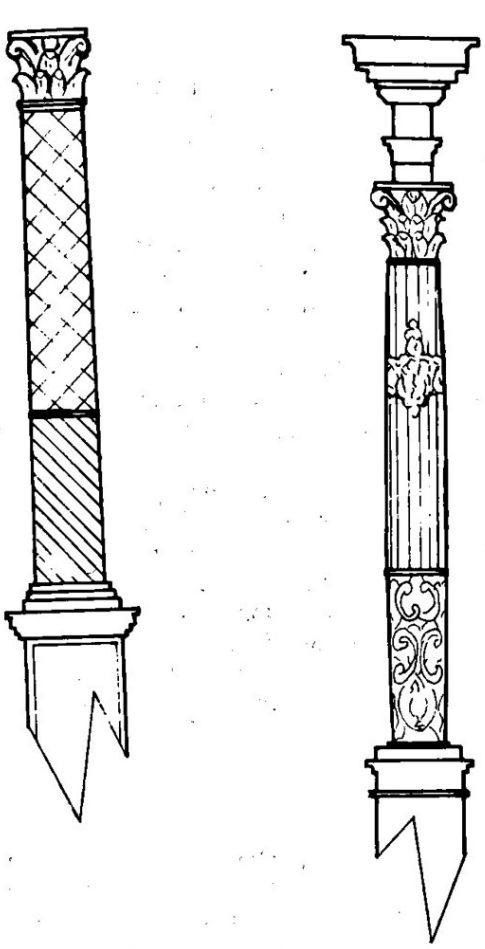
Ciertamente acordes con la idea clásica son las pareadas que ocupan el cuerpo del retablo de la capilla Dorada de la catedral de Baeza (1621). Sus fustes son machihembrados en su tercio inferior, igual que en los mayores de Cambil, Villanueva de la Reina (desaparecido), el Salvador de Baeza y los de las Bernardas de Jaén (1634). En San Andrés de Baeza (retablo mayor, 1629-1633), la voluntad de diferenciar el último tercio del fuste se señala ciñendo a él una pequeña cinta de flores.

Señalemos, por último, entre estas columnas respetuosas para con la morfología renacentista las de un pequeño retablito lateral de Siles (fig. 9) y el mayor de Villarrodrigo. En el primero, anterior a algunos de los retablos antes citados, los dos primeros tercios del fuste son reticulados, con rombos resaltados en punta de diamante, y el último de estrías entorchadas, igual que en el primer piso del de Villarrodrigo, que presenta, sin embargo, los dos primeros tercios estriados en vertical.

A partir más o menos de 1640 la columna corintia deja paso a la salomónica y los posteriores estípites, para volver a retomar la preponderancia en la segunda mitad del siglo XVIII. Ahora se trata de un tipo más esbelto por lo general, donde las proporciones importan menos que los airosos fustes ornamentados. Así aparecen las del retablo de la Inmaculada de Cabra de Santo Cristo (1755) (fig. 10) o el mayor de la Concepción de Baeza, cuyos fustes, estriados en su parte superior, señalan el primer tercio con festones de flores y cintas, reservando candeleros sobre fondo liso al inferior. Esta última decoración se repite en las de los retablos de San Benito y San Antonio Abad (h. 1755-1760) de la iglesia de San Ildefonso de Jaén, que enriquecen además su parte superior con deliciosa amalgama de pequeños vegetales, rocalla y cabecitas de querubes.

Mayor aún es la complicación decorativa de las que presenta el retablo mayor de la Encarnación de Baeza. (Fig. 11.) Sobre fustes acanalados, las extremas cuelgan festones de frutos, pequeños racimos, tarjas de rocalla... todo un mundo vegetal que en las internas se complica aún más con un cuerpo geométrico resaltado en el segundo tercio, a modo de largo entablamento decorado a su vez con pequeños motivos, y que convierte casi a las columnas en estípite al hacerle perder su esencial redondez.

Similares a las extremas de este retablo, pero con decoración aún más menuda, son



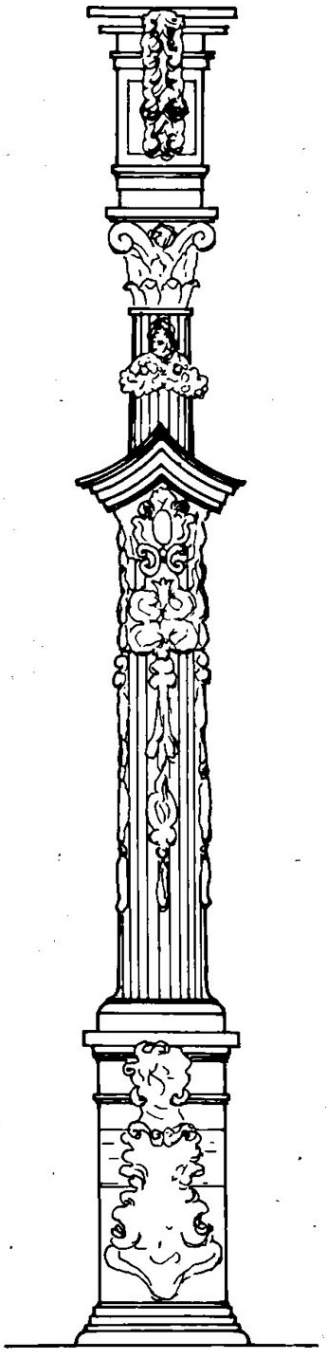


Fig. 9. Columna del retablo del Sagrado Corazón de la iglesia parroquial de Siles.

Fig. 10. Columna del retablo de la Inmaculada. Iglesia de la Expectación de Cabra de Santo Cristo.

Fig. 11. Columna lateral externa del retablo mayor de la iglesia de la Encarnación de Baeza.

las del de la Virgen del Pilar de San Ildefonso de Jaén, que dejan ver, sin embargo, bien su estructura.

El tipo de columna que va a predominar en la última década del siglo tiene un anuncio en 1733 en el ya aludido retablo de los Díez de Quesada de la catedral de Baeza: se trata de un par de columnas corintias de fuste liso hechas de estuco imitando mármol rojo, con capitel dorado, que flanquean el único piso del retablo. Como ellas serán ya las neoclásicas, hechas todas en la década de 1790, como las de los retablos del Cristo del Refugio y del Niño Jesús en la catedral de Jaén.

Compuestas

El desarrollo de las columnas compuestas sigue paralelo al de las corintias. En un primer momento señalaríamos como exponentes de una voluntad respetuosa con la tradición clasicista las que sostienen los retablos colaterales de la Asunción de Villacarrillo, de tipo romano estriadas o las pareadas del retablo del Corazón de Jesús en la Consolación de Alcalá la Real, machihembradas en su tercio inferior.

Un segundo momento sería el representado por el retablo de San José en la parroquial de Cabra de Santo Cristo, que adornan el primer tercio de su fuste estriado con festones y faja de flores, para reservar el último, liso, a los candelieri interpretados con cierta libertad.

La última complicación posible la marca el retablo de Santa Teresa en la catedral de Jaén; sus desestructuradas columnas, compuestas por trozos de fuste de cánones diferentes, se adornan con toda suerte de ornamentos, incluidas cabecitas y hasta ángeles enteros.

La vuelta a la clarificación de este soporte la anuncia un pequeño y roto retablito lateral en la ermita de Nuestro Padre Jesús de Porcuna. Aquí sus columnas tratan de imitar material más duradero que la madera y aproximarse al clasicismo, pero no se atreven todavía a dejar el tercio inferior estriado sin más, sino que se adornan con lazos dorados en relieve. Semejante libertad se elimina ya en los retablos construidos en la última década del XVIII, como los de la catedral de Jaén (Santiago, San Fernando, San Pedro Pascual, las Angustias...), el de la Pastora de San Ildefonso de la misma ciudad, o los dos pequeños existentes en la parroquial de Segura de la Sierra, por mostrar lugares extremos.

Salomónicas

A falta de documentación sobre el retablo mayor de la iglesia de San Francisco de Linares, perteneciente con anterioridad a la del Rosario de Alcalá la Real, y de acuerdo con la fecha de 1625 que ostenta en el encasamiento del banco, calle lateral derecha, sería ésta la primera columna salomónica que sustentase un retablo en España [13]. Pero

13 En realidad la columna salomónica no es «invento» del Barroco. Conocida ya en época romana, su nombre proviene de la que a Roma llevase Tito, que se creyó perteneciente al templo de Salomón —de ahí su nombre—. Realmente nunca fue dejada de utilizar por completo, pues en la Edad Media, Otero Túñez recoge en España su empleo en las arquetas de San Isidoro de León y San Millán de la Cogolla, fachada de Platerías en Santiago y en las parroquiales de Corullón, Uncastillo y Aballón. En el siglo XIII fueron empleadas en el claustro de San Juan de Letrán en Roma.

Posiblemente, de su escaso aunque ininterrumpido uso las preocupaciones intelectualistas del Renacimiento y, sobre todo, Manierismo, retoman esta columna de aquella ideal del mítico templo salomónico, plasmándolas así Rafael (1515-1516) y Rubens (1607 y 1628) en sus cartones y pinturas. De nuevo en piedra, se pueden rastrear en 1573 en la Villa Este de Tívoli; posteriormente fueron empleadas por Bernini (1624-1633) en el famoso baldaquino de San Pedro de Roma, y la Logia de Longino (1629-1639), de donde parte su uso diferenciado y generalizado en el Barroco, como símbolo quizá de un tiempo movible, fugaz, a través de la sinuosidad de sus espiras.

Las primeras modernas en España son las de plata del Sagrario de la catedral de Sevilla (1594). En 1621 se realizaron «aculebradas y entorchadas» en el retablo de la Capilla de las Reliquias de la catedral Compostelana, que ardió en 1921, por lo que las primeras que se pueden comprobar como salomónicas barrocas en aquel lugar son las de su retablo mayor, obra de Bernardo de Cabrera de 1658.

Antes de esa fecha, en 1637-1639, aparecen en Andalucía las del retablo de la Cartuja de Jerez, traza de Felipe de Ribas con la colaboración de Arce; y las del retablo de la actual parroquia de San Justo y Pastor en Granada con trazas de Francisco Díaz del Ribero, para el que Gallego Burín da la fecha de 1630 y Gómez Moreno la de 1660. También de 1658 serían las del retablo de San Pablo en la catedral sevillana, obra de Martín Moreno, y otras trazas de Francisco de Ribas y Bernardo Simón de Pineda, así como las del retablo de la catedral vieja de Cádiz. En Córdoba no aparecen documentadas hasta 1675 en el retablo mayor que Bartolomé de Mendicutia realizase para la parroquial de Santo Domingo de Silos, hoy en la iglesia de la Compañía, generalizándose su uso por los años noventa. De Andalucía pasan a México muy pronto.

También su abundante uso viene propiciado por diversos libros. Así, por ejemplo, en la portada de la

no podemos suscribir rotundamente tal fecha: este retablo está adaptado al lugar actual, y para ello se han reducido sus proporciones, e incluso colocado nuevas partes en el ático. Disponemos de dos fotografías de su primitivo emplazamiento, anterior una y posterior la otra a la guerra del 36. Pues bien, en la primera la luz incide fuertemente sobre este encasamiento, y en la segunda está quitado —posiblemente para ser restaurado por los daños que hubiese podido sufrir—. Así pues, nada se puede afirmar sobre que se pusiera o no fecha distinta a la antes pintada; dado el resto de la decoración, a base fundamentalmente de cueros recortados, no puede, desde luego, ser muy avanzado en el tiempo: ¿1655?

Las columnas salomónicas que en tierras jiennenses se emplean siguen el patrón de Vignola por lo común en cuanto a la utilización de seis roscas en su fuste, pero no suelen acabar ni terminar en espira, sino en garganta. Excepcionalmente siguen aquel patrón cuatro retablos: el del Sagrado Corazón en San Juan de Dios de Andújar, el de la Santa Capilla de San Andrés de Jaén, mayor de Vilches y templete de la parroquial de Castellar de Santisteban.

Las excepciones a la «regla» de las seis espiras se encuentran por lo general en retablos que han sido desmontados y restaurados, hasta el punto de que hay que dudar de lo que de auténtico conservan: tales son los casos del mayor (cinco espiras), colateral derecho (cinco espiras y media en la sinistrosa y seis en la destrosa) y colateral izquierdo (cinco espiras) de las Carmelitas de Beas de Segura; del mayor del Santuario de la Virgen de la Fuensanta (seis espiras y media), o del de la Virgen del Rosario en la parroquial de Villacarrillo (cinco espiras). También es el del mayor de la catedral de Baeza, que con sus seis espiras y media son las más esbeltas columnas de todas las de este tipo, aunque en este caso no quepa dudar de su autenticidad.

Cuando se trata de retablos de una sola calle, lo común es apartarse de la normal disposición utilizada en otros lugares, enrollando las espiras de las columnas sinistrosas de derecha a izquierda, y al revés las destrosas; como ejemplos señalemos el retablo de la Santa Capilla de San Andrés en Jaén. Al contrario se dirigen, como excepción, las pareadas del retablo de la Virgen de la Capilla, en San Ildefonso de Jaén.

Caso de tratarse de retablos de tres calles, la disposición varía: lo normal es que las sinistrosas se dirijan de izquierda a derecha, y al contrario las destrosas, correspondiéndose así en sus calles normalmente, ya las enmarquen sólo ellas (como en los mayores de la catedral de Baeza o San Francisco de Linares), ya se emparejen con estípites como en el mayor de San Juan de Dios de Andújar. Esta regla se rompe en algunos casos como en el retablo mayor de Beas, Virgen del Rosario de Villarrillo —casos en los que volvemos a hacer la salvedad anterior— y mayor de las Dominicas de Alcalá la Real, recompuesto.

En cuanto a su decoración, podríamos hablar de dos tipos: las columnas decoradas

Semana Santa. Tratado de los comentarios, dificultades y discursos, literales y místicos sobre los Evangelios de la Quaresma, de Fray Gaspar de Villaroel (Sevilla, 1634) aparecen cuatro con su tercio inferior melcochado y el resto de vueltas poco señaladas. También en la obra de A. QUINTANA DUEÑAS, *Santos de la ciudad de Sevilla y su Arçobispado* (Sevilla, 1637), se dibujan unas; y por supuesto, detenidamente las trata Fray Juan Ricci (1659-1662), aunque sus dibujos no fuesen publicados hasta mucho más tarde. CARAMUEL (*Architectura civil recta y oblicua,* 1667-1668) evoca el templo de Salomón en la portada de su obra, e introduce un elemento simbólico en la utilización de este orden que ha puesto de relieve S. Sebastián en relación con los retablos: al emplear la columna salomónica en ellos, se convierten en un nuevo templo de Salomón, un microcosmos puro, dedicado fundamentalmente a la eucaristía.

Respecto a Jaén, en el Libro de Actas de la Cofradía de la Sentencia de Torredelcampo, fechado en 1644, aparece un dibujo con dos columnas salomónicas sosteniendo un entablamento que cobijan un Cristo Cautivo. Las columnas, algo defectuosas, poseen 5 gargantas y 4 espiras.

Para un detenido estudio en diversos lugares del empleo de estas columnas, véase: OTERO TUÑEZ, R., *Las primeras columnas salomónicas de España,* Santiago, 1955; GALLEGO BURIN, *El Barroco granadino,* Granada, 1956; GOMEZ MORENO, *Guía de Granada,* Granada, 1892; RAMOS FAJARDO, *Elementos y evolución del retablo barroco granadino,* Granada, Memoria de Licenciatura (inédita), 1972; RAYA RAYA, *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII,* Córdoba, 1980. De ellos han sido tomados parte de estos datos.

con sarmientos que se ciñen a las gargantas y desparraman racimos de uvas y pámpanos por las espiras (partiendo de San Francisco de Linares, un largo etcétera: por ejemplo, Dominicas de Alcalá y Torredomjimeno, Virgen de la Capilla de San Ildefonso y Santa Capilla de San Andrés de Jaén, Descalzas de esta misma ciudad, Santa Isabel de Villacarrillo...), y las que se ornan con hojas de acanto estilizadas que, como materia maleable, parte de las gargantas para enmascarar las espiras (el resto de los retablos que usan este tipo de soporte, siendo su cabeza de serie el mayor de la catedral de Baeza).

De la mayor parte de estos retablos no hay documentación, y aunque pensemos que las decoradas con motivos más naturalistas (pámpanos y uvas) son primeras en el tiempo, lo cierto es que el retablo de la Santa Capilla de San Andrés de Jaén se realiza en 1699, y la traza del mayor de la catedral de Baeza es algo anterior, 1674. Así pues, aunque otros retablos decorados con acantos se hagan posteriormente a 1699 (Vilches, por ejemplo, se está haciendo en 1713, el del Señor de la Humildad de Alcalá la Real en 1746), hemos de concluir en que, al menos, ambos tipos de columnas conviven.

b.5.2. Estípites

La introducción del estípite en tierras jiennenses fue temprana. De hecho, un antecedente podríamos encontrarlo en la fachada norte de la catedral de Jaén, obra de Juan de Aranda (1642). De cualquier modo, se trata de un estípite manierista —una pilastra estrechada en su base sobre alto pedestal— no del más típico barroco; de otro lado, ya Miguel Angel en la Biblioteca Laurenciana (1526) había utilizado un soporte en parte equiparable. Otros de parecido corte podrían ser los proyectados para la sillería del coro de la iglesia navarra de Sesma por Juan y Bernabé Imberto (1599) y los esbozados en los patios de la Cárcel de Corte de Madrid, los de Fernando de Andrade en Santiago de Compostela e incluso los mismos que J. Churriguera coloca en el ático de su famoso retablo de San Esteban de Salamanca (1693). No sabemos de qué tipo eran los del retablo de San Roque (1698) y del convento de Jesús Crucificado (1702), obra éste de Jerónimo Sánchez de Rueda y Jerónimo Caballero, de que se ocupa Raya, ya que desaparecido uno y recompuesto el otro, este elemento no ha llegado a nosotros, por lo que es posible que su morfología no estuviese aún definida.

Sigue, pues, siendo válida la fecha de 1707 que Gallego Burín y Taylor dan como introducción por parte de Hurtado Izquierdo al estípite en el retablo de Santiago de la catedral granadina [14], ya que, aunque adosados, se componen estos estípites de la forma esencial divulgada en el barroco.

En general, esta forma viene compuesta de tres partes: una pirámide invertida alargada sobre la que descansa un cuerpo cúbico o trapezoidal que da paso a un tronco de pirámide erguida, todo ello coronado por un capitel, corintio por lo común, y más o menos enmascarado por la decoración.

El estípite andaluz es más estrangulado y vistoso que el castellano, o churrigueresco como lo denomina Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, quien, siguiendo a Francisco de la Maza, precisamente en base a estos soportes arquetípicos divide al barroco

14 Otros esípites tempranos son los cordobeses recogidos por RAYA (*El retablo...*, pp. 50-65) de San Vicente Ferrer en la iglesia de San Pablo (1708), obra de Jorge Mexía; los de Jerónimo Balbás en la sillería de San Juan de Marchena (1714); de la misma fecha los utilizados por Teodosio Sánchez de Rueda en el retablo de San Acacio de la catedral cordobesa, exentos y pesados. Algo posteriores (1720-1721) los del mismo autor en el antiguo convento de San Francisco y de la Compañía, donde se combinan con columnas salomónicas en un tipo ya esbelto de soporte.

Para Sevilla, la fecha más temprana sería la de 1709 en que se emplearon en el désaparecido Sagrario de su capital, obra de Jerónimo Balbás.

A partir de 1723-26, Ribera (Hospicio de Madrid) generaliza por toda España su uso, pero el estípite es soporte que nace en Andalucía, donde por otra parte tiene su uso más generalizado. De ella pasa a México por obra del gaditano Jerónimo Balbás, uno de sus más tempranos intérpretes, imponiéndose su uso por obra de Lorenzo Rodríguez, granadino (RAMOS FAJARDO, *Elementos...*, p. 65).

castellano en salomónico y churrigueresco [15]. Pero también dentro de Andalucía hay sus diferencias: se puede observar cómo en Andalucía oriental, incluida Córdoba en este caso, el estípite difiere del sevillano —y por ende del mexicano— siendo «sutilmente afilado» en palabras de Taylor. Así suele ser en Jaén a partir del primero que conocemos, los del retablo mayor de la iglesia parroquial de Vilches (1713-1716), obra de Diego Briones. Aparecen estos primeros estípites jiennenses, ya exentos, en el ático del retablo, lugar común en otros muchos primerizos andaluces, como una prueba de su capacidad soportante. Son ya claros en sus formas geométricas, con leve decoración de frutos en su último y estrangulado cuerpo, que cuelgan de una cabecita de querube.

A partir de este momento, el estípite se repite con profusión, ocupando los cuerpos principales del retablo (donde a veces alterna con el soporte salomónico, al que discute su preponderancia) y en los áticos. Su generalización hace empezar a olvidar a la columna salomónica ya que «contrariamente al uniforme movimiento espiral de la columna, puede ser roto en muchas partes, aumentando en consecuencia su complejidad», según dice Taylor. Tal complejidad conlleva la adición de nuevos cuerpos, molduras y decoración, lo que da lugar a la distinción de ciertas variantes:

a) Exentos.
b) Adosados o apilastrados.

El estípite exento es el más numeroso en esta diócesis, pudiéndose establecer dos subtipos:

A.1. Estípite geométrico.
A.2. Estípite ondulado.

El primero es el más común. Es un estípite de claro perfil geométrico —de ahí el nombre que le damos— compuesto esencialmente de las tres partes características a que aludimos. Aunque a menudo lleve una leve decoración vegetal en relieve, deja ver los cuerpos de que está compuesto. Ejemplos de ellos podrían ser, a más del mencionado de Vilches (fig. 12), los del retablo mayor de la iglesia de San Juan de Dios de Andújar (fig. 13), que funciona en alternancia con columnas salomónicas, y los del retablo de San José en el mismo lugar o retablo mayor de San Andrés de Jaén.

El estípite ondulado es una de las más bellas creaciones en lo que a imaginativo soporte se refiere, y la de apariencia más liviana. Es un sostén que enmascara hasta tal punto su función por medio de pequeños vectores quebrados con estilizada decoración vegetal menuda, que más bien parece mero juego decorativo —lo que por otra parte es cierto en ocasiones—. Es común ver cómo se compone de más de las tres partes señaladas, con un perfil ondulado y llameante compuesto por la decoración, por esa multitud de pequeñas piezas ensambladas que no dejan ver con claridad su «hilo» conductor. Ejemplos pudieran ser los del retablo del Señor de la Humildad de la iglesia de Consolación de Alcalá la Real (1746), o los del retablo lateral del hospital de la Concepción de Baeza. (Figs. 14 y 15.)

El estípite adosado o apilastrado es un soporte no exento con una forma general similar a las dichas. (Fig. 16.) A veces es simplemente una especie de plancha muy plana con ese perfil (caso de los externos del retablo mayor de la ermita de Nuestro Padre Jesús de Porcuna), para el que se puede utilizar la denominación de «estípite de galleta» que da Ramos Fajardo a los granadinos del mismo tipo [16], mientras en otras ocasiones es más claramente un estípite adosado, pero con tres caras visibles, del tipo A.1 o A.2 (como los del retablo mayor de la iglesia de Consolación de Alcalá la Real o los estípites internos del retablo antes dicho de Porcuna).

15 RODRIGUEZ GUTIERREZ DE CEBALLOS, *Los Churriguera*, p. 43.
16 RAMOS FAJARDO, *Elementos...*, p. 67.

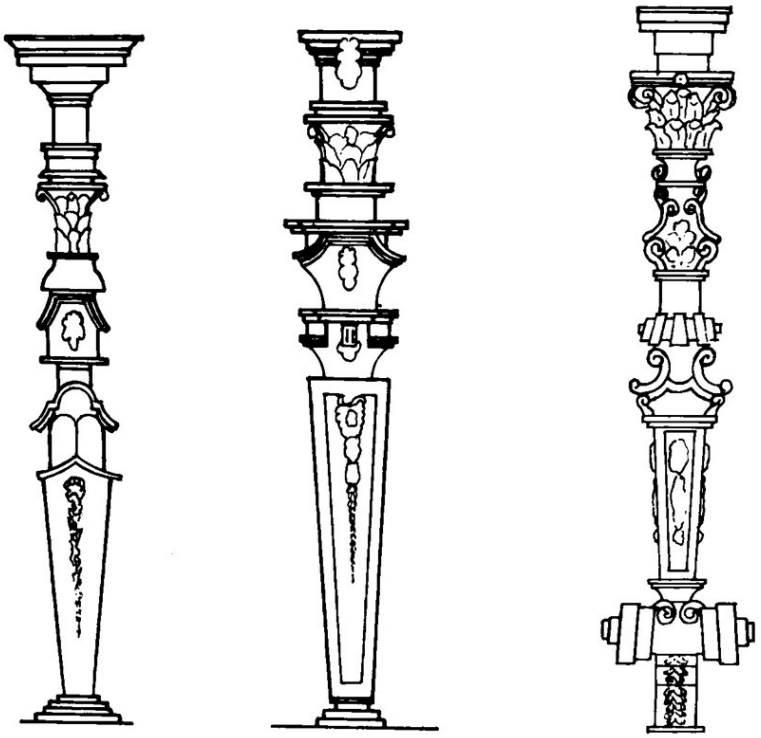


Fig. 12. Estípites del retablo mayor de la iglesia de San Andrés de Jaén (tipo A.1).

Fig. 13. Estípite del retablo mayor de la iglesia de San Juan de Dios de Andújar (tipo A.1).

Fig. 14. Estípite del retablo del Señor de la Humildad. Iglesia de Consolación. Alcalá la Real (tipo A.2).

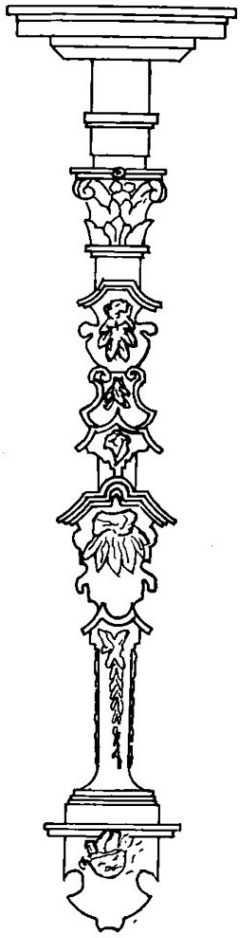
Este soporte termina por abandonarse en el último cuarto del siglo XVIII [17] sustituido en su función por columnas, en un intento en pos de ordenar de nuevo un alzado arquitectónico del retablo.

Otro soporte relacionado por su troceamiento con el estípite es el que nosotros llamamos estípite-balaustre. Este atípico sostén es una combinación de trozos de otros soportes verticales: columnas con sus capiteles, pedestales de distintos tipos, estípites, etc., combinados muy imaginativamente. Mientras en otras provincias andaluzas como Sevilla, Córdoba o Granada, este soporte es relativamente abundante, en Jaén tan sólo se conservan dos retablos con él: el mayor del oratorio de San Juan de Cruz de Ubeda (fig. 17) y el del templete de las Angustias en la iglesia de San José (Carmelitas) de Beas de Segura.

b.5.3. Pilastras

Como soporte aislado no suele emplearse la pilastra en el cuerpo del retablo, a no ser en pequeños ejemplares tales como los laterales de la iglesia parroquial de Lopera o de su ermita de Jesús, el Señor de la Expiración de Consolación de Alcalá la Real, etc.

17 Lo mismo ocurre en el resto de Andalucía. Por ejemplo, el último fechado en Córdoba por el momento es en 1771 en la ermita de la Alegría. RAYA, *El retablo...*, p. 64. En Granada se utiliza hasta 1785, en el retablo de Cristo resucitado de la iglesia de Santa Ana, donde cierran la estructura. RAMOS FAJARDO, *Elementos...*, p. 90.



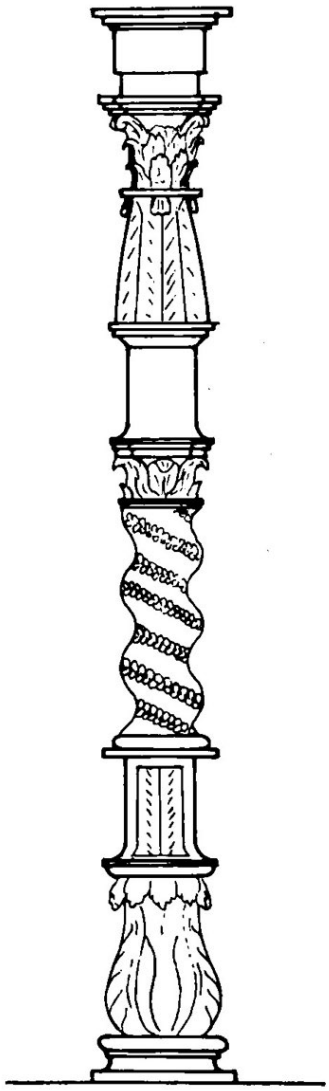


Fig. 15. Estípite del retablo de la Virgen de los Dolores. Iglesia del hospital de la Concepción de Baeza (tipo A.2).

Fig. 16. Estípite del manifestador del retablo de la capilla del Sagrario de la Catedral de Baeza (tipo B).

Fig. 17. Estípite-balaustre derecha del retablo mayor del Oratorio de San Juan de la Cruz de Ubeda.

Lo normal es que se use en áticos, o bien internas a cualquier tipo de soporte, como traspilastras, sin seguir mucho las normas canónicas.

Un caso atípico, que produce a la vista hasta una extraña desazón ciertamente manierista, lo constituyen el par de conrintias estriadas que ocupan las calles laterales del retablo de la capilla Dorada de la catedral de Baeza, flanqueadas por columnas del mismo orden. Las superiores de su ático son de pequeñas dimensiones, estriadas también, con ménsulas a guisa de capitel. El juego de volúmenes de resabios clásicos también se marca en las de los áticos de los retablos de las Bernardas de Jaén (1634) y lateral de Siles, imbricadas y con ménsulas en su parte superior.

Otro caso de interés es el del retablo colateral izquierdo de la catedral de Baeza

(capilla de los Díez de Quesada): el par de pilastras corintias estriadas que sostienen el ático llevan bajo su capitel un festón encolado en oro, conocido ya en dibujos, pero no utilizado en portadas o retablos precisamente hasta la primera mitad del XVIII en España [18].

La característica más acusada en la ejecución de estos soportes, tanto en el XVII como en el XVIII, es precisamente la ausencia de características comunes. Sin embargo, podríamos precisar algunas. Lo más usual es que sean bastante esbeltas, estriadas o cajeadas y sin capitel. Como tal se emplea a veces un sector de círculo —tengamos en cuenta que hablamos de pilastras de áticos generalmente, y que este sector constituye parte de un frontón curvo adelantado por lo común sobre el soporte— o diferentes tipos de méndulas. Estriadas o cajeadas, se suelen decorar bien con racimos de frutos que cuelgan de su parte superior (retablo mayor y colaterales de la Asunción de Villacarrrillo), bien con rosas, hojas, cabecitas de querubes, etc. toda su caja (mayor de Villanueva del Arzobispo).

Mediado el siglo XVIII podemos encontrar la pilastra como soporte para un retablo de más envergadura como el de San Benito de la catedral de Jaén, que con sus dos pares de pilastras cajeadas, molduradas y compuestas, significa la disolución arquitectónica de este tipo de soporte, tratado más que como tal como moldura, al interrumpirse sus fustes casi por completo en el centro para dar paso a los relieves.

La última década del siglo, como en anteriores ocasiones, devuelve a este soporte su función, y así, en los retablos neoclásicos de la catedral de Jaén, nos aparece cajeada y sin capitel, sirviéndole como tal su trozo de entablamento, muy plana e imitando mármoles; o bien, más plana aún, en un segundo término como traspilastra en los cuerpos de los retablos.

b.5.4. Soportes menores

A medio camino entre el soporte y la ornamentación, ménsulas, modillones, repisas, etc., se prodigan en los retablos de la época. Los *modillones* no son muy numerosos sin embargo: apenas se limitan a algunos retablos con resabios clasicistas tales como los de San Andrés de Baeza (mayor) o Cambil, tratados *strictu sensu* como mutilos dóricos; a veces aparecen en otros más avanzados en el tiempo, como en la Santa Capilla de San Andrés de Jaén y en el Santuario de la Fuensanta, cubiertos de pequeños acantos como es preceptivo en el orden corintio.

El *mutilo,* en cambio, sí que adquiere un uso muy frecuente. Especifiquemos desde ahora el sentido que a este término daremos por cuanto es una palabra que puede llevar a error. En sentido estricto mutilo es el ancho modillón sin ornamentación del orden dórico, además de una ménsula curvada, mientras modillón sería la mensulita con forma de hoja, volutas laterales y perfil en S del orden corintio. Sin embargo, no es este el sentido en el que utilizaremos el término.

Vignola, en el entablamento de la villa Farnese, ideó ménsulas-consolas verticales intercaladas en el friso, al modo de triglifos con hojas superiores. Fray Lorenzo de San Nicolás (Arte y uso de arquitectura, 1662-1663) adopta la cornisa compuesta de Vignola enriqueciéndola con ménsulas y bloques de triglifos alternándolos, como hiciera también Ricci, y en piedra Francisco Bautista.

De estos antecedentes puede venir, como una evolución del triglifo en el friso, esta forma decorativo-funcional, utilizada sobre todo en el barroco, para la que empleamos, como suele ser usual y lo era en la época, el nombre de mutilo en un sentido amplio. Al componer entablamentos dóricos con columnas de otros órdenes como elementos más activos del repertorio clásico, ya que se pueden ejecutar más planos en relieve, se viene

18 El dibujo 55 del códice DZ presenta unas similares. Vid. *Dibujos arquitectónicos del siglo XVII,* edición y estudio A. SANCHO CORBACHO, Sevilla, 1947, f. 77.

a confundir modillón (corintio) con mutilo (dórico), cambiando el nombre del primero por el del segundo [19]. Pero este mutilo evolucionado del triglifo de que hablamos ya no es exactamente el mismo, sino una pieza enriquecida por volutas dobles —una, dos e incluso tres— en forma de molduras en tornapunta, que se colocan en la vertical de los soportes bajo el alero, por lo general adelantado, de la cornisa, a la que incluso a veces invaden.

Adornados con una sola doble voluta serían los del retablo mayor de Vilches, y de tres los del retablo del Señor de la Humildad en Consolación de Alcalá la Real —muy decorados a base de pequeñas hojitas, igual que los del mayor y del Sagrario de la catedral de Baeza, la Encarnación de la misma ciudad, los mayores de Cabra de Santo Cristo, Castellar y el de Santa Isabel de Villacarrillo, todos ellos con dos. Los de San Francisco de Linares y la Santa Capilla de San Andrés en Jaén, por ejemplo, aparecen libres de este ornato.

En la segunda mitad del siglo XVIII el mutilo se llega a convertir en una simple hojita (retablo mayor de San Andrés de Jaén, por ejemplo) para terminar por desaparecer en torno a 1790.

El *pedestal* es el elemento de sostén pequeño más definido, usado en bancos (donde a veces se sustituye por ménsulas o consolas) y áticos, puesto que como antes decíamos es raro el retablo de más de un piso en Jaén. La mayor parte de las veces es más rico en el banco, mientras se suele correr en el ático y simplificar.

Podríamos dividirlos en lisos, encasetados, resaltados, pintados y otros. Entre los lisos, que pueden, sin embargo, llevar decoración en relieve, destacaría precisamente por ella los del mayor del banco de Cambil, que llevan estrías y goterones de raíz clásica aunque alterados; también los de su ático que, como en el desaparecido de Villanueva de la Reina —más alargados—, decoran su parte superior con un resalto rectangular que se pinta en rojo.

Los segundos, encasetados, son los más numerosos. Como decoración pueden llevar según la época hojarasca (mayor de la catedral de Baeza), flores (mayor de la Concepción de la misma ciudad), pinjantes y hojarasca (Capuchinas de Andújar), o bien simular mármoles (la mayor parte de los neoclásicos).

Pocos son los resaltados; destaquemos dada su extraordinaria altura los del banco del retablo de la capilla de los Reinoso en Andújar que, actuando como pilastras, casi componen un primer piso.

Muy interesante son los pedestales de los bancos de los retablos ya mencionados de Siles, Villarrodrigo y del Sagrado Corazón de Consolación de Alcalá, que lleva en sus netos pinturas figuradas sobre tabla, acompañadas de incisiones con motivos dorados (Alcalá) y grutescos dorados y polícromos (Villarrodrigo).

Por último, otros pedestales adoptan formas muy variadas; tal es el caso del pequeño retablito de La Pedriza, en que el pedestal —un pedazo de entablamento en su esencia— se trocea, eleva y curva en su cornisa, empleando también como sostén para los soportes internos jarrones, caso que se repite en el del Nazareno de Cabra, donde las placas de su pedestal intentan formar tal motivo.

Las *repisas* en que apean las esculturas de estos retablos tienen por lo general perfiles geométricos, sin depender de los años de su ejecución su forma, no así su decoración. Suelen ser de tres caras (retablo de las Animas en Consolación de Alcalá, calles laterales), cinco (el mismo retablo, ático) o adoptan la forma de cuadrado o rectángulo adosados al tablero como planta (mayor de San Andrés de Jaén). En el caso de tener tres caras o —las más numerosas— adoptan un perfil cóncavo (retablos de la

19 Incluso se utilizan juntamente. Así, en la iglesia de San Lorenzo de Sevilla, en la concertación de las trazas de Diego López Bueno, se dice que se adorne la media naranja «con modillones dóricos (...) advirtiendo que donde viene mutilo, no a de aver modillon, porquanto la forma de los mutilos, no dan lugar a que aya modillon» (GONZALEZ MORENO, *Trazas...*, p. 320). Son términos, pues, que en el XVII se intercambian prácticamente. En gran cantidad de contratos mutilo aparece así, o bien motilo, mutiliejo o motiliejo.

Virgen del Carmen y de las Angustias en Beas de Segura), convexo (retablos de San Antonio Abad y San Benito de San Ildefonso de Jaén, donde asemejan columnas palmiformes adosadas, con vástagos de rocalla y pequeños vegetales) o bien mixto (Hospital de la Concepción de Quesada).

La mayor variación no es, pues, en cuanto a sus formas, con ser diferentes, sino a su decoración. Así, se pueden encontrar peanas con hojarasca carnosa de la que incluso emergen angelillos-atlantes (mayor de San Juan de Dios de Andújar), o bien con decoración mixtilínea de pinjantes (Señor de la Humildad de Consolación de Alcalá la Real), donde van incluidas pequeñas hojitas y rocalla.

Especial atención merecen en este tema tres retablos. El primero de ellos, el mayor de la iglesia de San Andrés de Baeza, donde, a lo variado de sus formas, hay que añadir su esmerada ejecución. Las peanas sobre que asientan los Apóstoles del primer piso son anchos florones adosados con base de bola. Las del segundo, de tres caras como las del tercero, se decoran todas con hojas lanceoladas y una cabecita de ángel, pendiendo de ellas sendas bolas. En el tercero se ornan con espigados roleos y agallones que dejan aparecer también pequeñas cabezas de querubes. Por último, la peana del titular del retablo, inmensa, divide sus tres anchos frentes con baquetones terminados en roleo que estructuran la decoración dejando entre ellos tarjas con macollas de pequeños frutos y dos cabecitas aladas.

El segundo de estos retablos es el mayor de la parroquial de Vilches. La repisa de su calle central que sostiene un templete al que ya nos hemos referido, es única por estas tierras. Es un simple rectángulo en planta, que se alarga en perfil cóncavo, dividiendo sus tres partes decoradas agallonamientos formados por vástagos de que parten hojas carnosas; la singularidad reside en el empleo de tres ángeles vestidos a la romana que sostienen sobre sus espaldas el peso.

Por último, en el retablo de San Benito de la catedral de Jaén, deberíamos detener la vista en la repisa que sostiene al Santo, por ser también única en su género, aunque no tan espléndida como la anterior: se trata de un bloque amorfo formado por nubes de que emergen innúmeros angelillos y cabecitas, sostenida a su vez por una enorme consola mixtilínea, en cuya cornisa quebrada apoyan dos ángeles.

En cuanto al número de repisas en los retablos, como es natural, abunda más cuantas más esculturas exentas existen, por lo que las repisas se multiplican fundamentalmente en los retablos barrocos.

Las *ménsulas* son numerosísimas. Ocupan, por lo general, los bancos de los retablos, sirviendo para apear sus soportes y hacerlos avanzar del tablero, aun cuando no sea ésta su única situación.

Aunque de aspectos diferentes, su estructura no varía en demasía; podemos afirmar que es más simple cuanto más nos adentramos en el tiempo, aunque debido a la decoración que las enmascara parezca lo contrario.

La más simple, y más usual por cierto, es como una pequeña repisa formando ángulo recto con un rectángulo resaltado. Así son las de Castellar de Santisteban, la Santa Capilla de San Andrés o las de la Virgen de la Capilla en San Ildefonso de Jaén. Ahora bien, su aspecto es muy distinto: en Castellar se enriquecen con decoración foliácea carnosa y molduritas en C; en la Santa Capilla lo hacen con pequeños cueros recortados de apariencia carnosa, grumos de frutos y hojas y una cabecita de querube, mientras en la Virgen de la Capilla, además de con el mismo tipo de decoración vegetal, cambia la cabecita por niños atlantes.

Una variante de este tipo la podemos encontrar en las grandes ménsulas del retablo mayor de Vilches que, colocadas de frente las internas y de perfil las externas, dulcifican el ángulo curvándolo y se decoran con angelillos atlantes y hojas carnosas. Con similar ornamentación en relieve distribuida a lo largo de su vertical se decoran las del oratorio de San Juan de la Cruz en Ubeda, colocadas de frente y al sesgo, que complican algo más esta estructura.

Otro tipo bastante común es el cuarto de bocel unido a un saliente rectangular vertical: así son las muy numerosas ménsulas del templete central del retablo mayor de la catedral de Baeza, colocadas al sesgo y frontales, y adornadas con acantos; o las del banco del mayor de San Andrés en la misma ciudad. Estas últimas, anteriores en el tiempo, además de llevar también pequeños acantos muy estilizados y grumos de frutas rodeando una cabecita alada, hacen colgar dos esquemáticos triglifos con sus goterones, resabio clasicista, y, simulando un arquitrabe de doble *fasciae,* colocan dos anchos filetes en la parte superior.

También en el banco del retablo mayor de San Francisco de Linares se realiza algo similar, componiéndose el soporte como un pequeño entablamento sostenido por cartela de cueros recortados.

En el mayor de la Encarnación de Baeza las *fasciae,* con un filete enmedio, se superponen a un grueso bocel, ocultándose el conjunto con un gran golpe de vegetación casi amorfa. Este bocel había aparecido con anterioridad en retablos de corte manierista como el de la capilla Dorada de la catedral de Baeza (1621): allí una peana corrida simple apeaba en dos ménsulas que se componían de diversos elementos geométricos y un grueso toro encintado; entre ellas, un angelillo atlante servía también como sostén. Pero el mayor desarrollo lo adquiere en los retablos realizados en la segunda mitad del siglo XVIII como los del Sagrario del mismo lugar, en los de la iglesia de Consolación de Alcalá dedicados al Señor de la Humildad, Animas y San José, o en la de la Virgen de la Paz (o del Pilar) de San Ildefonso de Jaén. En ellos, con variantes, el bocel se convierte en una gruesa hoja enrollada cuyo perfil es un roleo. En el último, además se complica con la decoración con placas recortadas rellenas de diminutos ornamentos vegetales.

Las ménsulas placadas son también usadas por estas fechas, y así aparecen convertidas en pequeños pinjantes, de vuelo bastante escaso, con decoración foliácea más o menos amplia: retablo mayor de San Andrés o de Jaén o lateral de la Concepción de Baeza, por ejemplo.

La última complicación de estos soportes está representada en el retablo de San Miguel y el de la Virgen de los Dolores de la catedral de Jaén: cabezas, ángeles de buen tamaño, segmentos de círculo, roleos, trozos de cornisa... una lujuriante composición quebrada vegetal, humana y geométrica es a la vez elemento soportado y soporte de su inmediato superior, comportándose por tanto con ambigüedad respecto a su función, y pudiéndose considerar todo ello como pequeños elementos de sostén.

b.6. *Decoración*

No cabe duda de que, decorativamente hablando, es el mundo vegetal quien se lleva la palma. De sobra está advertido que el barroco español no mueve por lo general estructuras, sino superficies, y estas superficies en Jaén son vegetales. De este mundo, la decoración más usual es el acanto de tradición clásica interpretando con cierta libertad: los tableros de los retablos se hallan materialmente cuajados de este follaje que se curva, se enrosca, se cala en los extremos de los tableros, se pega a la superficie y, partiendo de un tronco común, va trepando a lo largo de todo el retablo barroco. Es ocioso señalar ejemplos en que sobre todo en la segunda mitad del siglo XVII, exista esta ornamentación. Más fácil es notar su ausencia o escasa presencia, que podríamos centrarla en los construidos desde fines del XVI hasta 1640 aproximadamente. Estos cardos, rematados en roleos o viticios por lo común, sufren una transformación en la segunda mitad del siglo XVIII, convirtiéndose en pequeñas hojitas unidas a motivos de oreja que, al dorarse, parecen llamas que quemen el retablo.

Claro es que el acanto no es el único tema vegetal: racimos de flores, cogollos entre hojitas, guirnaldas y festones de frutos carnosos con flores y hojas, adornados a veces con lemniscos, no faltan prácticamente nunca en la decoración, con una realización naturalista. Tales adornos son constantes en las fechas que comentamos, aunque su

mejor momento sea la primera mitad del XVII, debido quizá a que la mayor claridad decorativa haga destacar más estas formas, doradas o pintadas. Como ejemplo de los más bellos podríamos señalar los del retablo mayor de la iglesia parroquial de Cambil.

También es en estos retablos en los que se puede constatar una mayor pervivencia del mundo clásico. Sus entablamentos se componen con bastante corrección como diría un académico: arquitrabe de dos fasciae para el orden corintio (el más numeroso), friso corrido, cornisa con dentellones y cuentas (Cambil) u ovas y flechas (San Andrés de Baeza), rematados con sus frontispicios a menudo. En sus frisos los grutescos, pintados o en relieve, casi se convierten en temas vegetales tan sólo, muy estilizados, a los que acompañan cabecitas aladas (el citado de Baeza) o dejan aparecer la licencia de los triglifos y tarjas (San Ignacio de la misma ciudad).

También el tema del querube, como escultura de bulto o, más comúnmente, tan sólo su cabecita en relieve, alada o no, es tema muy utilizado en decoración. Al hablar de las ménsulas ya señalábamos su existencia como angelillo-atlante o acompañando su cabeza a la decoración vegetal. Además de esta utilización como soporte ornamental, esta segunda función se extiende aún más. Como ejemplos de épocas diferentes cabría citar las cabecitas del mayor de Cambil (inicios del XVII) y las de Villanueva del Arzobispo (segunda mitad del XVIII). Hay dos casos curiosos de resaltar: una cabecita negra que aparece por encima de la clave del arco central del manifestador del altar mayor de Vilches, y unos torsos de angelillos que brincan de los capiteles del retablo de San Ignacio de Baeza a modo de caulículos.

El angelillo o querube adolescente es mucho más utilizado para los remates, bien desnudo o con una simple banda si es pequeño (Santuario de la Fuensanta, San Andrés de Baeza etc.) bien ricamente vestido (San Benito de la catedral giennense); en los casos en que aparece en los retablos neoclásicos se simplifican las vestiduras —ni se doran ni se estofan— al intentar dar la sensación de ser esculturas marmóreas (retablos del Niño Jesús y de San Eufrasio de la catedral de Jaén).

Interesantes por cuanto se salen de lo común son dos angelillos en relieve que, sentados en los laterales del Crucificado del ático del retablo de Ibros parecen sostener la cruz. El tipo de ángel tenante es empleado como portador de escudos con asiduidad; señalemos dos casos en la ciudad de Ubeda: los de los retablos del oratorio de San Juan de la Cruz y de las Descalzas. Como caso de profusión angélica ya citamos el retablo de San Miguel y el de la Virgen de los Dolores, muestras de lo que se denominó en la época «estilo chinesco» y que en Granada estaría representado en el célebre retablo de la capilla del Rosario de Santo Domingo, y en Sevilla por la obra del portugués Acosta.

En esta ornamentación humana hay un sólo caso «monstruoso»: las máscaras que en los ejes de las columnas extremas adornan el entablamento en el retablo de la iglesia de la Concepción de Quesada, tema teatral pero no utilizado en este telón de fondo del retablo giennense.

Como es natural, el escudo, aparte de su valor emblemático, también puede ser considerado como decoración. Su uso es destacado, ya sean escudos de órdenes religiosas, episcopales o de los particulares que costearon el retablo. Su ubicación es variable, aunque por lo común si se trata de un sólo blasón suele ocupar el frontispicio del ático (capilla de los Reinoso de Andújar, San Francisco de Linares, capilla Dorada de Baeza, lateral de Vilches, mayor de Villarrodrigo...) o servir de remate al retablo (colaterales de Villacarrillo, San Benito de la iglesia de San Ildefonso de Jaén etc.). En el caso de ser dobles, se presentan como tarjas en los triángulos curvos laterales de los áticos (Carmelitas de Beas de Segura) o rompen el entablamento en las calles laterales (mayor de Cabra), o bien pueden servir de remate a estas mismas calles (Salvador de Baeza, retablo mayor).

Coronados o no, la decoración que les rodea es variable, pudiéndose afirmar que el tipo de rollwerk o cuero recortado de ascendencia nórdica se emplea en escasas y

tempranas fechas en relación con la época estudiada (caso de la capilla de los Reinoso tan mencionada). Sin embargo, generalmente es un rollwerk algo blando ya, si exceptuamos quizás el de la capilla Dorada de la catedral de Baeza, sostenido en el frontispicio por dos ángeles de buen tamaño (1621). Mucho más normal es el cartucho cartilaginoso descendiente de Italia que podemos encontrar por ejemplo en los que hoy sirven de remate a las calles laterales del retablo mayor de las Descalzas de Ubeda, o en el aún más naturalista del Salvador de Baeza.

La decoración de rollwerk o de ella derivada es relativamente abundante sobre todo en la primera mitad del XVII, y no sólo en cartuchos abrazando una tarja con cualquier motivo, sino incluso solos (San Francisco de Linares, Salvador de Baeza, los mencionados colaterales y mayor de la Asunción de Villacarrillo) extendiéndose incluso a retablos de la segunda mitad (Virgen de la Capilla de San Ildefonso de Jaén), pero ya muy cambiados como tendremos ocasión de comprobar, componiendo el estilo cartilaginoso de decoración o Knorpestil. Así empiezan a convivir con grandes golpes de hojarasca que serán los que, a la postre, prevalecerán. Deudora de los retablos quizás sea en este sentido la arquitectura, ya que Eufrasio López de Rojas utilizará parecidos tipos de ornamentos en sus obras en piedra de esta segunda mitad del XVII (Catedral de Jaén, iglesia de San Bartolomé en la misma ciudad, etc.).

En la segunda mitad del siglo XVIII se contempla por un lado la menuda decoración vegetal, los motivos de oreja, las conchas, la rocalla... y por otro, la decoración de tipo geométrico en placas pinjantes, segmentos de círculo, vectores quebrados, cornisas y entablamentos rotos que terminan en viticios perdida su funcionalidad, dentro del estilo llamado prismático en decoración. No viene al caso poner ejemplos ya que realmente deberíamos hacer una lista de todos los retablos de esta fecha.

Otros motivos ornamentales utilizados pero sólo con relativa frecuencia son las pirámides, bolas y florones. Habida cuenta de que el tipo más común de retablo es el de medio punto, y que estos elementos se suelen encontrar como remates extremos de calles laterales, es natural pues que no se empleen con harta frecuencia. En general cabe decir que, sobre todo las pirámides y bolas, tienen su mejor época a fines del XVI y primera mitad de la centuria siguiente, mientras que el desarrollo de los florones es más amplio en el tiempo.

Además de su utilidad como encasamiento de las estatuas, relieves y pinturas de los retablos, las molduras que los aíslan de sus tableros merecen también nuestra atención por lo que en sí mismas tienen como ornamento. Este tipo de marquetería taraceada que semeja el trabajo del orfebre, deriva del repertorio italo-manierista (cordones, rectángulos, ovas y flechas, perlas y husos, tallas a punta de diamante, pequeños dentellones, estrías...) para irse transformando poco a poco en un pequeño mundo vegetal de hojitas y pequeños frutos, volutas encrestadas etc., recorriendo un camino similar al de la arquitectura giennense. Todos estos marcos de formas cruciformes, elevadas, rebajadas, escalonadas en sus esquinas que combina en su estructura todas las posibles variantes de rectángulos y cuadrados, y la curva con ocasión de los nichos, vienen siendo empleados en las portadas de la provincia desde el mismo momento en que Juan de Aranda pone el pie en ella (1635) [20], trayéndolas de Córdoba donde había realizado de 1626 a 1628 el retablo que en su catedral trazase el hermano Alonso Matías. Sin embargo no se puede hablar de una dependencia del retablo respecto a la arquitectura, ya que molduraciones de este tipo se encuentran en retablos anteriores a esta fecha (capilla Dorada de Baeza, 1621; San Andrés de la misma ciudad, 1629-33; Bernardas de Jaén, 1634). Más bien cabe pensar que ambas son deudoras de un mismo repertorio manierista conocido a través de los numerosos dibujos, grabados y libros que circulaban en la época, y que luego se subordinarán al nuevo concepto del naturalismo en el Barroco.

20 GALERA ANDREU, *Arquitectura...*, pp. 110 y ss.

Este mundo de lo geométrico que se ornamenta lentamente de vegetal, vuelve de nuevo a sus orígenes, pero ya sin aquellos adornos enjoyados, sino reducido a pequeños filetes que se rompen y enrollan sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, en cuya última década quedará estrictamente encerrado en los límites de la recta y las paralelas.

Otro tipo de decoración, muy poco acusada a menudo, son las guarniciones de los tableros. En realidad, la mayor parte de ellos son lisos, pero tampoco es extraño verles ornarse con finos grabados de temas vegetales (Sagrado Corazón de Consolación de Alcalá la Real) o geométricos de barras y cuadrilóbulos (San Antonio Abad y San Benito de la iglesia de San Ildefonso de Jaén) lejanamente derivados de los *bandwerk* flamencos. Otras veces se pintan, ya sea con flores (mayor de Vilches) o con extraños pájaros confundidos con hojas (San Francisco de Linares).

B. EL ARTIFICE DEL RETABLO

a) Los gremios

La organización gremial, nacida durante la Edad Media, se mantiene durante toda la Edad Moderna en España, e incluso restos de gremialismo se pueden detectar en nuestros días. Institución ésta del gremio que arraiga profundamente en España, nace como hermandad piadosa y asistencial entre artesanos de un mismo oficio bajo la protección de un santo patrón, y deriva así en amparadora de los intereses de estos artesanos, además de rígida ordenadora de un sistema de trabajo completamente jerarquizado.

Si bien el gremio, favoreciendo al artesano hace lo propio con el arte, también es verdad que con el correr del tiempo se anquilosa y trata de impedir la libertad del artista. Pero, utilizamos dos conceptos ideológicamente muy distintos: artesano y artista —tan bien analizados por Julián Gallego [21]. A pesar (y gracias a) de todas las reflexiones, argumentos y debates que pintores, sobre todo, españoles y juristas mantienen durante el siglo XVII fundamentalmente en pro de la liberalidad de las artes [22], hasta la creación de la Academia de San Fernando y su consiguiente lucha contra los gremios, no se puede afirmar que, teóricamente, exista el artista; y aún así, los artistas académicos pretenderán, y conseguirán, ascender al estatus de gentileshombres con su consiguiente liberación impositiva y prestigio social [23]. Aunque en cierto modo el resultado sea similar al alcanzado por Velázquez, hay una consideración a matizar entre el siglo XVII y el XVIII: si Velázquez en su cénit se consideraba un Caballero noble que pintaba —y ello a pesar de que tal ennoblecimiento le hubiera sido concedido en atención a su arte—, los académicos, por el ejercicio ilustre de las bellas artes, serán Caballeros.

A pesar de la relativa necesidad de este llamémosle ardid legal para ennoblecer al

21 GALLEGO, J., *El pintor de artesano a artista*, Granada. 1976.

22 A este respecto podríamos citar las obras del jurista GUTIERREZ DE LOS RIOS, Gaspar, *Noticia general para la estimación de las artes y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles con una exhortación a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos y otras particularidades para las personas de todos los estados*, Madrid, 1600; la del también abogado JUAN ALONSO DE BUTRON, *Discursos apologéticos, en que se defiende la ingenuidad de la pintura, que es liberal de todos los derechos*, Madrid, 1626; y de los pintores Pablo de CESPEDES, *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura*, 1609; Vicente CARDUCHO, *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, essencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, 1633; y sobre todo, Francisco PACHECO, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandeza*, Sevilla, 1649, entre tantos otros.

23 BEDAT, *L'Academie...*, p. 63-64. Precisamente basándose en el ennoblecimiento de Velázquez y Bernini, Felipe de Castro había pedido al rey el ennoblecimiento de los académicos, lo que se concede en los estatutos definitivos de 1757, en que se da «el privilegio especial de nobleza personal con todas las inmunidades, prerrogativas y exacciones de que gozan los nobles de sangre» a todos los académicos. Incluso los alumnos y conserjes gozaban de ciertos privilegios.

artista que se inventó la Academia, y librarle de camino de los gravámenes de todo tipo a que el artesano, el que practicaba oficios manuales, estaba sujeto, lo cierto es que de este modo el artista accedía a la consideración de hombre libre (entendiéndolo como tal en su sentido griego, el educado en la enseñanza liberal y practicamente de sus artes), y el arte quedaba igualado a esa misma consideración.

Tales gravámenes habían sido los detonadores primarios de la necesidad que muchos artesanos —los más instruidos y conocedores de lo que en la época acontecía en Italia— empezaron a sentir acerca de su consideración social. Así, en un rodeo dialéctico, luchando acerca de esta consideración lo hacían contra ciertos impuestos, en especial la tan célebre alcabala [24].

Este gremio que en el XVIII ahogaba al artista, se había hecho sin embargo luchando contra las arbitrariedades y abusos de impuestos, patronos e incluso compañeros, pero intrínseco a él llevaba aparejada la consideración del hombre dedicado a estos menesteres como artesano. Se encarga esta institución de controlar al artesano que, obligatoriamente para ejercer como tal ha de estar en él incluido y pagar una cuota. Con el paso del tiempo atenaza férreamente a sus miembros, y se convierte en un fuerte poder que —con la ayuda institucional del tradicional Consejo de Castilla— luchará incluso contra las órdenes reales. Habrá que esperar a destruir pues esta organización, en lo tocante a las Bellas Artes, para que el artista se sienta libre como tal.

Mientras tanto la organización gremial tiene como célula básica el taller, estructurado de forma piramidal y jerárquica. En el más bajo escalón está el aprendiz, un muchacho de entre 11 a 18 años según hemos podido constatar para Jaén [25], que tendrá que vivir en el taller del maestro durante 5 ó 6 años [26] aprendiendo el oficio desde el más bajo escalón —en la práctica como un criado— hasta llegar a oficial al cabo de ese tiempo.

24 Una constatación acerca de la natural existencia de este impuesto en Jaén es el poder que Salvador de Cuéllar da a Francisco Téllez y Bartolomé de Reolid para que rematen la venta de la madera sobrante «del retablo que yo hize para la capilla de Juan Nuñes de Bargas sobre que le debo alcabala».A.H.P.J., leg. 716, año 1577, f. 90.

25 A.H.P.J., leg. 499, año 1587, f. 464. Contrato de aprendizaje entre el ensamblador Blas Blinon y la madre de Juan de Valencia, en favor de su hijo de 11 años. Estará como aprendiz seis años, con las condiciones habituales.

Documento nº 15. Contrato de aprendizaje entre el escultor Sebastián de Solís y Antonio Garrido, huérfano, mayor de 16 años. Durará la enseñanza cinco años, en las condiciones habituales.

A.H.P.J., leg. 1056, año 1624, ff. 563 v-564 v. Distrato de Pedro Gómez e hijo con Sebastián de Solís, en que los dos primeros renuncian al contrato hecho dos años antes con el escultor para el aprendizaje del hijo, con 17 años en la actualidad, acerca de este oficio.

A.H.P.J., leg. 1522, año 1650, f. 1418. Escritura de aprendizaje del hijo de Juan Landeras, Francisco, con Juan de Aranda, arquitecto. Las condiciones —a excepción de un pequeño pago al aprendiz— son las usuales, pero en este caso el contrato es por tres años. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que Francisco estaría iniciado en el oficio, al ser su padre cantero.

Documento nº 34. Escritura de aprendizaje entre Francisco López en favor de su hijo Andrés, y Diego de Landeras, para enseñarle el oficio de escultor y ensamblador. Durará siete años —habida cuenta de que son dos los oficios a aprender— bajo las condiciones usuales. Destaca el que se comprometa el maestro a darle una «bida confortable y no demasiado trabajo», pero hay que señalar que Francisco López era maestro cantero. oficio que también había ejercido el escultor Landeras. Así pues, además de ser hijo el muchacho de un compañero, el padre querría atar bien el contrato sobre las obligaciones de Andrés, conocedor como era de lo que era un aprendiz.

A.H.P.J., leg. 5.047, años 1667-69, 23 de octubre de 1668. Contrato de aprendizaje por seis años entre Matías Serrano, de 18, y el maestro carpintero y ensamblador Francisco de Contreras, bajo las condiciones usuales.

A.H.P.J., leg. 1.771. Años 1680-1684, 7 de octubre de 1682. Contrato de aprendizaje entre el maestro carpintero en favor de Andrés Rubio, hijastro de Francisco González, según lo usual y durante seis años. Como excepción, le curará sus enfermedades si son por menos de treinta días solamente, lo que en otros lugares era norma, pero no en Jaén.

En Sevilla HEREDIA MORENO recoge parecidas edades: entre 11 y 16 años *(Estudio de los contratos...*, p. 89) con un promedio de duración del aprendizaje entre 4 y 6 años y medio.

26 Véase nota anterior. Los casos de 3 y 7 años vistos son excepcionales, posiblemente por los motivos aquí apuntados.

Las obligaciones del maestro se especifican bien en los contratos que aprendiz (o su representación legal) y maestro establecen. Como principal deber, ha de enseñar el oficio —aunque nunca se especifica en qué consista tal enseñanza— al aprendiz hasta darlo enseñado como «oficial de forma que pueda trabajar donde se ofreciere»; a veces se añade que si el maestro no logra esto en los años previstos, lo habrá de enseñar a su costa. Debe en cualquier caso dar al aprendiz cama —«doliente y sano»—, comida y vestido, además de curarle en sus enfermedades. Al término del aprendizaje le proveerá de un vestido entero común, además de los que el aprendiz hubiese tenido para el trabajo.

Por contra, el trabajo del aprendiz es muy vago: tiene que estar y asistir a su enseñanza sin ausencias, y «hacer las cosas que le mandare (el maestro) ejecutar». Cuáles fueran esas cosas queda sin especificar. Podía pues el maestro mandarle hacer lo que quisiere, y realmente así era, por cuanto el aprendiz resultaba ser como un criado al que como contrapartida se enseñaba el oficio en su aspecto práctico, pues sabido es que, excepto al maestro cantero o «arquitecto» —al que se le daban lecciones de aritmética y geometría [27]— la enseñanza teórica brillaba por su ausencia.

Transcurrido el aprendizaje, el flamante oficial podía desempeñar su oficio en el taller de cualquier maestro, e incluso ejecutar trabajos «por libre» de menor empeño. Contratado por lo general en un taller, realizaba su cometido bajo las órdenes del maestro, cobrando un sueldo por ello. Podía aspirar a la maestría, y en ese caso establecía un nuevo contrato con un maestro, que le enseñaba los últimos «secretos» del oficio [28]. Al final de este segundo período de aprendizaje y perfeccionamiento, y después de examinado por el gremio correspondiente, obtenía el título de maestro, la cúspide de la pirámide, que le facultaba para ejercer su oficio en cualquier lugar de los reinos de España —previa adscripción al gremio correspondiente del lugar—, tener tienda pública y montar su propio taller con sus oficiales y aprendices, pudiendo, naturalmente, contratar obras como tal maestro [29].

Se puede decir que éste es el sistema generalizado y plenamente constituido desde los Reyes Católicos hasta el fin de Antiguo Régimen. Su época de esplendor en cuanto defensor del artesano se podría situar en el siglo XVI, pero su cerrazón y anquilosamiento viene estrecho a partir del seiscientos. Cuando la Academia empiece a luchar contra ellos y a favor de la liberalidad de las artes, los gremios son bajo un cierto punto de vista débiles, aunque muy fuertes por otro, en su enfrentamiento a la ilustrada corporación, sobre todo el de canteros o arquitectos —por otra parte el arte que con más ahínco quiere la Academia controlar.

Su debilidad estribaba en que los mismos artesanos se saltaban generalizadamente las barreras artificiales impuestas por los gremios, dejando de incluirse en ellos en los lugares en que trabajaban, y de este modo evadiendo cuotas y una serie de impuestos. En este sentido es clarificador el Informe que dan Cayetano de Acosta y Julián Ximénez sobre los gremios de «Artifices arquitectos tallistas en obras de retablos para efecto de la única contribución a Su Real Magestad» en tierras sevillanas, y que podemos hacer extensible a otros ámbitos andaluces [30], fechado en 1762. Tras exponer la escasez de obras de retablos en la capital mientras en los pueblos se han establecido los maestros, haciéndose con los encargos de los alrededores —y al parecer desentendiéndose del gremio— denuncia cómo los «maestros de carpinteros están ajustando

27 GALERA ANDREU, *Arquitectura...*, pp. 17-20.

28 Documento nº 16. Contrato entre el oficial Antonio de Albaradona y el maestro escultor Sebastián de Solís. Entra Albaradona por oficial durante dos años en que le ha de pagar Solís doce ducados el primero y veinte el segundo, además de darle «de comer tan solamente y acabarme de mostra el dicho arte» de la escultura.

29 GARCIA GAINZA, *Escultura*, p. 94.

30 A. M. Sevilla. Sección 2ª, Carpeta 334, ff. 269-271 v. 15 de mayo de 1762. Documento proporcionado por A. Pleguezuelo.

obras de retablos siendo distinta su profesión». Al quedarse los encargos los carpinteros, los oficiales tallistas —se queja el Informe— marchan con ellos; además, hay un exceso de maestros en relación con años atrás, que malviven con un oficial o dos «haziendo cornucopias, espejos y camas, y todo el demas adorno que se les ofreze por lo que oy está este Arte en la maior decadencia que se ha conocido», hasta el punto de que no pueden comprar buenas maderas fuera, sino en las almazaras de Sevilla. En cuanto a la lista de los artífices en activo, dice el Informe que «no ay, ni puede haver certeza a causa de haver entre los expresados oficiales muchos forasteros que quando les parece, se retiran a sus tierras, como asi mismo los de esta ciudad quando no hallan travaxo se retiran» a otros lugares.

Creemos que el Informe es expresivo del estado de cosas entre estos «Maestros arquitectos tallistas» (otras veces nominados oficiales) en el XVIII: exceso de ellos para las obras propuestas; gran oferta pues de mano de obra que hace que estos maestros tengan que aceptar pequeños trabajos antes despreciados y pertenecientes a otros gremios. Por contra, artesanos carpinteros (oficio diferente, de menor categoría) ajustan retablos, más baratos naturalmente que los haría el arquitecto tallista, con lo que hunden los precios, llevándose encima a sus talleres a los oficiales de estos maestros. Y, por último, una gran movilidad entre esta población, difícil de censar gremialmente, que estudiaremos también en el Jaén de mediados de siglo.

La situación castellana no era muy diferente. Los títulos —según en 1735 Pedro de Ribera, como Arquitecto jefe de la villa de Madrid hiciera saber al Consejo de Castilla [31]— se daban sin pasar un verdadero examen, e incluso había muy distintas maneras de intitularse maestro para los artesanos. La respuesta del Consejo tardó cuatro años en darse: que se hiciese un corpus de ordenanzas o reglas referidas a la arquitectura y la petición de una Academia, desde luego bajo su control. Ninguna de ambas cosas llegó a ver la luz sin embargo.

Los gremios no tienen pues fuerza suficiente a estas alturas para luchar contra la anarquía reinante. Las que le quedan las emplearán contra las decisiones de la Academia y su pretensión de hacerlos desaparecer. El primer golpe serán los propios Estatutos de la Real Academia de San Fernando de Madrid (sancionados por Felipe V) de 1757: en su apartado 33 se suprimen todas las corporaciones con prerrogativas artísticas excepto en su función piadosa.

La renuencia al cumplimiento de tal orden por parte de las corporaciones gremiales y jueces han sido puestas de manifiesto puntualmente por Bedat [32]: para ellos cometieron todo tipo de estratagemas, coacciones, maniobras dilatorias, arbitrariedades e incluso desmanes y ataques físicos; es la rabiosa resistencia de algo que se siente moribundo.

Tuvo que ser mucha la insistencia real para su fin, dándose todo tipo de apercibimientos, cartas, órdenes y decretos. Así, y en lo que a nuestro particular interesa, en 1768 se pide para Castilla que los retablos, fuentes etc., sean examinadas por la Academia de San Fernando (lo que ya se hacía en Valencia por su Estatuto en su apartado 31). Pero esto no se conseguirá realmente hasta 1808 en que se da la orden obligando a la censura académica no sólo los edificios públicos, civiles y religiosos, cuya censura partía de 1777, sino las pinturas y estatuas que se fuesen a poner en iglesias, plazas o lugares públicos.

El desbarajuste era a mediados del XVIII tal que en 1777 (tras un Informe de Ventura Rodríguez al frente de los escultores en que se decía que debían ser tales artistas y no los artesanos los únicos autorizados a ajustar las esculturas de los retablos) decreta el Rey reservar a los escultores el cuidado de hacer los retablos, coros, canceles, órganos y otros ornamentos de las iglesias, lo que viene a coincidir con las quejas que planteaban los sevillanos.

31 BEDAT, *L'Academie...*, p. 294.
32 Idem, pp. 293-340 y 394-399.

En esa misma dialéctica donde se mezcla la lucha por el control de las artes en su sentido estético y más directo, a la par que el rol social del artista que le viene aparejado, manda en 1780 el Rey directamente al Consejo de Castilla respete la libertad del artista sin obligarle a afiliarse a un gremio. Al hacer caso omiso el Consejo, dos años más tarde publica una Orden por la que todo artista era libre, fuera o no académico, para ejercer su arte en cualquier lugar. Además se especifica —dadas las trabas impuestas por las corporaciones artesanales— que cualquier escultor puede preparar, pintar y dorar si lo juzga necesario las esculturas y otros objetos de su competencia. Pero promulgar una orden no quiere decir que se cumpla, por lo que de nuevo tiene que mandar en 1785 que la profesión de las Nobles Artes es libre en todo el territorio de su jurisdicción, para artistas españoles y extranjeros. Tampoco se cumplió esta nueva orden inmediatamente, pues son relativamente numerosos los casos denunciados.

A la vista de tantos restos de un poder largamente ostentado, se podría pensar que todos los gremios, y en todos los lugares, tuvieron esta prepotencia. El caso de Jaén sin embargo viene a matizarnos tal aserto: aquí los gremios «artísticos» no debieron oponer excesiva resistencia, lo que podría señalar una desorganización en los tiempos de auge de esta institución.

De 1772 a 1809 no hay una sola carta de examen de escultores, tallistas, canteros etc., aunque sí bastantes de maestros carpinteros y albañiles —y por supuesto de otra gran y curiosa cantidad de oficios [33]. La causa de esta sumisión creemos encontrarla precisamente en razón de la debilidad y falta de organización de estos gremios dedicados a trabajos de envergadura relacionados con las artes, como a continuación trataremos de ver. Sin embargo, sabemos que la Guerra de la Independencia supuso para los gremios un canto de cisne, aprovechando precisamente la situación de lucha contra los franceses. Es posible que, como restos de esta situación, las listas de gremios de 1822 recojan todavía en su índice, además de a los carpinteros y demás oficios, a los pintores, escultores, plateros y maestros de obras. Perdidas las hojas de esta lista, sólo se conservan entre los que nos interesan las de pintores, de los que había tan sólo tres incluidos en noviembre: D. Manuel de Cuebas, D. José de la Parra y D. Juan Espantaleón [34]. De cualquier modo es esta una fecha muy tardía, cuando ya las Cortes de Cádiz en 1813 habían suprimido también por su parte el carácter obligatorio del gremio para cualquier oficio.

Se puede concluir con que, en general, hay una gran renuencia a la desaparición de esta institución, aunque en algunos lugares no sea muy significativa. Desde luego esto no ocurre solamente en España: ya había acontecida en la Francia del XVII, y así preveía Jovellanos que aquí sucedería. Precisamente uno de los fines con que la Academia se crea no es para implantar el «buen gusto» como erróneamente se ha venido simplificando —eso vendría después— sino para poner orden en las tareas artísticas y luchar contra las prerrogativas y dictaduras gremiales... aunque se llegase, por la misma dura lucha mantenida, a otra dictadura, ahora Ilustrada.

b) La ejecución del retablo

Aunque el término «retablista» sea comúnmente empleado, lo cierto es que no responde a una estricta realidad. De entre todas las obras que los artesanos/artistas realizaban dentro de sus talleres, y encuadrados en sus respectivos gremios, quizá los retablos sean las más complejas en cuanto a la intervención de un número elevado de diferentes artífices para su confección.

Teóricamente, en un retablo deberían intervenir, como maestros, un arquitecto o

33 A. M. Jaén, Abecedario de Escrituras públicas de 1766-1809.

34 A. M. Jaén. Lista de los Gremios y repartimientos según patente. Año 1822. De los tres pintores, tan sólo conocemos una obra, bastante deficiente, de Espantaleón: un San Cristobalón en la iglesia de San Ildefonso de Jaén.

tracista, un ensamblador, un entallador, un escultor, un pintor de pincel o imaginería y otro dorador o estofador, e incluso un carpintero y un batidor de oro. Aparte de ellos, naturalmente los oficiales y aprendices del taller de cada uno de estos maestros.

Cada maestro tenía, también en teoría, una misión bien específica: el arquitecto (o arquitecto-tallista en denominación sevillana) hacía las trazas; el ensamblador debía juntar a la perfección todos y cada uno de los trozos del retablo; el entallador o tallista se encargaba de hacer las partes ornamentales (frisos, capiteles, basas, decoración, etc.), aunque en ocasiones pudiera hacer también la traza; al escultor le correspondía la escultura de bulto y relieve; al carpintero, los cartones, tableros etc.; el pintor de pincel o imaginería pintaba los cuadros que el retablo llevara, mientras el pintor dorador y estofador aplicaba los panes de oro a retablo y esculturas, además de estofarlos; el batidor de oro era el que fabricaba tales panes, aunque no tenía por qué intervenir directamente en el retablo [35].

La realidad sobre el terreno era muy otra y confusa, y desde luego no siempre especificada en las Ordenanzas, ni en todas ellas por igual. En Jaén, las únicas conservadas (mandadas recoger por los Reyes Católicos en 1501, con añadidos muy posteriores) no hacen ni la más leve alusión a estos oficios. El libro de Ordenanzas encontrado, perfectamente encuadernado, termina sin más a medio párrafo, por lo que es de suponer que no esté completo; aún así, en la fiesta de Corpus, Jueves y Viernes santos, cuando salen en procesión los diversos gremios con sus patronos, no se nombra para nada a los que acabamos de citar. Y haberlos, teníalos que haber, pues maestros de estas artes los encontramos en los contratos de ajuste de retablos y aprendizaje. De cualquier modo, las ordenanzas gremiales de estos artesanos debieron ser extremadamente laxas aquí, pues los títulos de tracistas y ejecutantes de retablos varían mucho: Desde carpinteros [36] a escultores —precisamente el título más frecuente [37]—, talladores o tallistas [38] —a menudo también escultores a la par—, ensambladores [39], y un reducidísimo número de arquitectos [40] —dos para ser exactos, y uno de ellos, Pedro Duque Cornejo, más conocido como escultor— contrataban los retablos.

El caso más representativo de todo este desconcierto quizá sea Sebastián de Solís, un magnífico arquitecto de retablos y más que notable escultor que, con este título como principal (también era entallador en 1585, pero deja de usar esta denominación desde 1589) traza el diseño y ejecuta retablos —o así se compromete a hacerlo— en todo, llegando a ser Visitador y Veedor General de Obras de este obispado en 1593, función claramente de un arquitecto como posteriormente los serán los designados para ello. Su incursión en el terreno de la arquitectura no se limitó sólo a esto, como veremos, pues llegó a hacer también algunas trazas de este arte. Así pues, y aunque Solís fuese hombre excepcional, la reglamentación en este Santo Reino no debió de ser nada rígida. El único caso que conocemos documentalmente donde intervienen diferentes maestros con su propio y explícito cometido es el de un retablo para la catedral

35 MARTIN GONZALEZ, J. J., *La vida de los artistas en Castilla...*, p. 405; y GARCIA GAINZA, *Escultura*, p. 95.

36 Miguel Jerónimo de Aranda, carpintero y ensamblador, y Juan de Aranda, carpintero, contratan un retablo para la iglesia de la Magdalena de Jaén. Documento nº 3.

37 Diego Briones se llama maestro de escultor en el retablo de Vilches (Documento nº 99); lo mismo Francisco Sanz en el retablo de los Carmelitas Descalzos de Jaén (Documento nº 33); también Gil Fernández en los de las Bernardas de Jaén (Documento nº 33); lo propio hace José Montaña, con Pedro Cano y Manuel de Arjona, en el de la Virgen de la Paz de San Ildefonso de Jaén (Documento nº 50).

38 Diego de Landeras y M. de Silva se titulan «maestros del arte de escultura y talladores». A.H.P.J., leg. 1.524, año 1653, ff. 359-360 v. Blas Moreno, en el retablo de la Coronada de Jaén, se llama maestro tallista (Documento nº 52).

39 Con este título Gil Fernández —que se llamará escultor en 1634— ajusta un sagrario para las Bernardas de Jaén en 1627 (Documento nº 32). Ambos son también los títulos que tiene Manuel del Alamo, «maestro de ensambladura y escultor» en el retablo mayor de la catedral de Baeza, artista que era también arquitecto como veremos (Documento nº 42).

40 El otro es Francisco Antonio Vidaurre, «maestro de arquitectura» de Granada, que ajusta el retablo mayor de Consolación en Alcalá la Real (Documento nº 56).

de Jaén (el de San Pedro Pascual, que no se llegó a realizar), fechado en 1671 su contrato; y no son maestros de Jaén los que intervienen, sino granadinos: Pedro Atanasio Bocanegra, «maestro del arte de pintura», José de Mora, «maestro del arte de escultura» y Miguel Romero, «maestro de ensamblador» [41].

La comparación entre los contratos de ajuste de retablos de aquí con los de otros lugares andaluces [42] nos afirma más en esta idea de la laxitud giennenses. Se especifican muy poco en esta provincia por lo general las condiciones artísticas y mucho las económicas que ligan a ambas partes. Apenas se dan datos sobre trazas e iconografía; es más, la mayor parte no se dice ni si las trazas son del firmante o de otra persona [43], con lo que viene a aumentar más la confusión. De cualquier modo, los títulos de los maestros que contratan sí que son claros, y dejan en evidencia la escasa reglamentación, de existir ésta, gremial giennense, pues no se ajustan a lo que en otros lugares era moneda común.

Por otra parte, tampoco hay que pensar en que lo que teóricamente hemos expuesto en todos los lugares se llevase a rajatabla en la práctica. Por ejemplo, en las Ordenanzas de Sevilla no se hace alusión a los ensambladores, oficio sin embargo el más común según las noticias documentales [44]. Allí los entalladores corrían con la construcción de las partes principales de retablos y «coros de gran empeño», mientras «otros» indeterminados que no pasaban el examen podían hacer «retablos pequeños de pilares de poca obra, o filas de coro llanas y tabernáculos de poco arte» [45]. Quienes fueran los que «no supiese(n) desto» de gran empeño no lo sabemos nosotros, pues no se llega a especificar. Tampoco se hace con la diferencia entre la función del arquitecto en el retablo «cuya ejecución, en lo que toca a» esta parte «corresponde a maestros arquitectos por asemejarse sus elementos y disposición a su propio arte» [46]. ¿Acaso la talla de pilares, repisas, capiteles, basas, frisos y sus ornamentos —que corresponden a los entalladores— no era entonces función de los arquitectos? ¿Cuál era pues exactamente su función, si las trazas tampoco les eran privativas? Todo esto y el Informe citado de Acosta vienen a probarnos la amalgama, continuada en el XVIII, entre arquitecto y tallista por ejemplo, hasta el punto de intitularse ambas cosas.

Las ordenanzas gremiales por tanto, al menos en lo que se refiere a los oficios artísticos, no fueron en muchos casos tan creadoras de compartimentos estanco como pueda creerse, pues los «examenes para obtener el título de escultor» por ejemplo, en Sevilla «consistían en ejercicios orales y prácticos de arquitectura, talla y escultura; de aquí que indistintamente se nombren como maestros en tales artes al otorgar las escrituras de concierto de obras» [47].

No olvidemos además que las últimas referencias que venimos haciendo se refieren a Sevilla, cuyas ordenanzas han venido considerándose modélicas en el sentido de reglamentistas, y sobre cuya observancia o no corrieron mucha tinta y reales en los juicios. Podemos pues hacer extensible estas indefiniciones al caso de Jaén, agravadas por no existir reglamentación «oficial» o recopilada respecto a los artífices de los retablos.

Prueba de esta última opinión puede ser el hecho de que no hayamos encontrado ni

41 Documento nº 40.

42 Véase, para Sevilla, los recogidos por LOPEZ MARTINEZ, C., en *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Sevilla, 1929, y *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla, 1932. También HERNANDEZ DIAZ, J., *Papeletas para la historia del retablo en Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVII*, Sevilla, 1936.

43 Excepcionalmente dicen que son propias Manuel de Alamo en el retablo mayor de la catedral de Baeza y Vidaurre en el mayor de Consolación de Alcalá. Respecto al problema de las hechas en Jaén por Gil Fernández, en las Bernardas, lo veremos en su momento.

44 HEREDIA MORENO, *Estudio de los contratos...*, p. 87.

45 Idem, p. 28.

46 Idem, p. 69.

47 LOPEZ MARTINEZ, *Desde Jerónimo Hernández...*, p. 2.

un solo caso de denuncias judiciales por hacer un trabajo que no fuese el adecuado. O para ser más exactos, hay un caso judicial —que más adelante estudiaremos con detenimiento— en el que los herederos de la persona que encargó el retablo, se niegan a pagarlo por no gustarle, ser caro, y haberlo hecho un carpintero —aunque bien se puede suponer que el problema no era el último, sino la merma de su herencia—. De cualquier modo, y a pesar de la observación respecto al carpintero, allí no se nombran para nada ordenanzas que prohíban o autoricen hacer una cosa u otra a los maestros y oficiales de diferente titulación.

Tales ordenanzas no fueron pues recopiladas por el cabildo de Jaén, de lo que se puede deducir que estas agrupaciones en particular no llegasen a tener gran influencia en la vida pública; otra muestra de ello es el hecho de que no salieran en las procesiones del Corpus y Jueves y Viernes Santos, como decíamos, con el resto de los gremios. Debieron existir sin embargo algunos reglamentos que corriesen manuscritos entre los talleres, cosa por lo demás nada infrecuente.

Es posible que, como dice Martín González con respecto a Castilla [48], estuviesen dentro del gremio de carpinteros, pero no pertenecía éste tampoco a los oficios que de «tiempo inmemorial» salían en las citadas procesiones [49]; tampoco el gremio de carpinteros es contemplado en las ordenanzas aludidas, aunque sí los plateros y pintores, con su patrona Santa Clara, que era también la de sederos, boticarios y batihojas. Estos oficios artísticos —plateros, pintores y batihojas— son los únicos a que se hace referencia, pero tampoco está recogida su reglamentación en las ordenanzas.

De haberlo estado podría habérsenos resuelto en Jaén uno de los problemas más confusos para aclarar lo relativo a la pintura de los retablos. Teóricamente ya hemos hablado de la función de cada uno de las diferentes clases de pintores existentes en estas obras, pero la práctica es bastante más difusa, lo mismo que las titulaciones. No existe unanimidad por ejemplo entre el trabajo exacto que correspondiese al «pintor de imaginería». Mientras Sánchez Mesa afirma que tal maestría facultaba para realizar cuadros y policromía de retablos y esculturas [50], M.E. Gómez Moreno opina que solamente lo hacía para pintar cuadros, mientras que pintor de fábricas era el título que llevaba consigo el dorado y estofado [54]. Esta última denominación no la hemos encontrado nosotros en ningún contrato, sino que comúnmente el dorado se ajusta con el «pintor» o «maestro del arte de dorado y estofado» [52].

Aún cuando el tema de la pintura pueda parecer a primera vista algo marginal, en la práctica no lo era, ya que el dorado es normal que venga a costar más incluso que la propia hechura del retablo, pues el material utilizado, el pan de oro, era muy caro y difícil y especializada su aplicación [53]. Había incluso muy diferentes clases de oro para aplicar, y a veces se recurría a calidades más bajas si faltaban caudales. Otras veces el retablo quedaba sin dorar, con la carpintería «en blanco», a la espera de tiempos mejores —que en ocasiones no han llegado aún—, y por lo común se emprendía este trabajo bastantes años después de su terminación en cuanto al trabajo de la madera. Desde luego el patrono solía exigir buenos materiales, aunque no faltaba la picaresca que podía dar lugar a juicios por denuncias, verdaderas o falsas, de unos maestros sobre otros, en años de dura competencia. Ahora bien estos juicios eran por la calidad de los oros, no por inmiscuirse en oficio impropio [54].

48 Retablo de doña Ana de Moya en la iglesia de la Magdalena de Jaén. Se contrata con Salvador de Madrigal, ensamblador. A la hora de pagar los herederos de doña Ana, una de las razones que esgrimen para no hacerlo es que Madrigal era «carpintero, que sin ser oficial ni haber hecho en su vida un retablo ni saberlo hacer» quería poner allí uno que tenía hecho (evidente contradicción).

49 A.M.J. Leg. 1. Ordenanzas de la ciudad de Jaén, f. 43 v.

50 SANCHEZ MESA, *Técnica...*, p. 33.

51 GOMEZ MORENO, M. E., *Problemas en torno...*, p. 216.

52 Caso de Julián Maldonado, por ejemplo, en el retablo mayor de la Abadía de Alcalá la Real. Documento nº 45.

53 SANCHEZ MESA, *Técnica...*, pp. 32-57; HERRANZ, E., *El arte de dorar*, 1975.

54 Ver el Documento nº 51 referido a un juicio de este tipo para el retablo de Ibros, fechado en 1737.

C) LA ICONOGRAFIA

Como a menudo hemos venido diciendo, el retablo se levanta en honor a alguien, como expresión y desarrollo de una idea espiritual; y aunque a veces esa idea se vea realizada en la propia arquitectura (caso del retablo barroco) como principal, subsidiariamente conlleva una serie de imágenes para explicitarla.

A ellas y por ellas se levanta la arquitectura, por lo que su estudio no es cuestión marginal. Sus cambios corren paralelos a los de la arquitectura del retablo, pues ambos responden a un pensamiento común.

a) El Concilio de Trento (1545-1563)

Es indudable, como mantiene Mâle [55] que hay un arte religioso antes y después del Concilio de Trento, tanto en su morfología como en su iconografía, con temas nuevos, y viejos con diferente tratamiento.

Ahora bien, ¿hasta qué punto deriva ese «despues» de las disposiciones trentinas? y ¿cuál es la mejor expresión de tales disposiciones si la hay: Manierismo o Barroco?

Para Camón Aznar, Artz y Pesvner por ejemplo, sería el Manierismo el arte trentino. Para Weischbach, Hernández Díaz u Orozco, el Barroco es el arte de la Contrarreforma [56]. Ya que nosotros, en nuestro estudio partimos de unas fechas muy cercanas al final de este Concilio, hemos de plantearnos el tema al hablar de la iconografía de estos retablos.

Arte trentino y arte de la Contrarreforma son dos expresiones que se pueden entender como sinónimas o no. En el primer caso, las tesis mantenidas por estos dos grupos de autores serían, qué duda cabe, contradictorias; pero ¿no podrían ambas conciliarse basándose en el Concilio de que parten?

Trento da una serie de normas deontológicas y morales —aparte claro está de establecer disposiciones dogmáticas que supondrán en su aplicación práctica la renovación religiosa de la iglesia católica o Contrarreforma. Atendiendo estrictamente al pie de la letra, a la aplicación de tales normas en el sentido restringido primario estaría el arte trentino, manierista. Pero del espíritu que de tales disposiciones se puede derivar, se produciría un arte posterior, de la Contrarreforma, que sería el Barroco. Ni uno ni otro desde luego son exclusivamente derivados de las reglas emanadas de Trento [57] pues, «la actitud de la Contrarreforma no coincide exactamente ni con la voluntad artística del manierismo ni con la del barroco» por un lado, ni estas manifestaciones artísticas son exclusivamente religiosas —aunque tal afirmación no sea estrictamente aplicables a España.

Podemos entender con Rodriguez G. de Ceballos y J. Gállego [58] que hay dos generaciones espirituales en esta época: la de la reforma —que produce el Concilio— y la de la contrarreforma —que lo sigue. Y en tal sentido podríamos hablar de arte trentino, Manierista, y de un arte Barroco contrarreformista, aunque haciendo hincapié en que en su relación con el Concilio no se agota ninguno de ellos, sino que son algo más.

Trento desconfía de las novedades y, mientras el Barroco gusta de ellas, la iconografía manierista se atiene a su fondo, aunque distorsione las formas. Acerca de esa desconfianza tridentina se podría señalar por ejemplo el segundo Decreto de la última y vigesimoquinta sesión (3 y 4 de diciembre de 1562) sobre la invocación y veneración

55 MÂLE, E., *L'art religieux après le Concile de Trente*, París, 1951; y *L'art religieux de la fin du XVIème siècle et du XVIIIème siècle. Etude sur l'iconographie après le Concile de Trente*, París, 1972.

56 ARTZ, *From the Renaissance...*, Chicago, 1965; WEISBACH, *El Barroco, arte de la Contrarreforma*, Madrid, 1920; HAUSER, *El Manierismo, crisis del Renacimiento...*, Madrid, 1965; OROZCO DIAZ, *Manierismo y Barroco*, Madrid, 1981; HERNANDEZ DIAZ, *Andalucía*, t. II, Barcelona, 1981.

57 HAUSER, *Manierismo...*, p. 102.

58 GALLEGO, *Visión...*, p. 216-217; y RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS en «Archivum Historicum Societas Iesu», XXXV, 1966.

de las reliquias de los santos y sus imágenes. Tal decreto recomienda su veneración, pero retrotrae en cuanto a las formas de que se debe revestir nada menos que al Concilio Niceno II (787); elimina por otra parte algunas indulgencias; prohíbe las imágenes que puedan inducir a error recomendando que se sigan siempre las Sagradas Escrituras; hace un llamamiento a concentrar la representación y oración; anatematiza cualquier asomo de superstición, lucro y lascivia (caso del desnudo, aunque se tolere para el heroico y mitológico), prohibiendo lo último, y de los posibles errores, establece la censura episcopal para cualquier imagen insólita.

Tal actitud nos parece que no puede ser más defensiva en razón de los ataques producidos por la reforma e iconoclastia protestante por parte de la Iglesia católica. Entre todas estas cosas creemos que tiene un enorme interés la censura que se reserva a los obispos (los nuevos obispos, también reformados), cuyo poder en este sentido es una de las causas de la cierta monotonía que en Jaén adquiere el retablo manierista. La centralización administrativa y «artística» en este sentido a que se someten las diócesis, tendrá su posterior plasmación en España (donde además se ve favorecida por la política de los Austrias) en una serie de Sínodos provinciales de los cuales los más interesantes serán los de Toledo para toda España y el de Jaén (1624) para nuestra provincia. Propulsores de tal centralización en Jaén serán obispos de gran talla como D. Francisco Sarmiento de Mendoza (1580-1596), el Cardenal D. Bernardo de Rojas Sandoval (1596-1600) o su sobrino el también Cardenal D. Baltasar de Moscoso y Sandoval (1619-1647), convocante precisamente del Sínodo a que hemos hecho referencia. Pero fijémosnos en que algunas de estas fechas son ya muy tardías, de la «segunda generación», generación también dirigista y centralizadora.

Esta segunda generación, contrarreformadora, lucha contra la reforma protestante en la línea de la célebre frase: la mejor defensa es el ataque. Nace la iglesia militante de que hablaba San Ignacio, y este desarrollo de la ofensiva se plasma en el plano iconográfico en la pérdida de la prudencia trentina. El primer escalón simbólico en tal sentido lo sube precisamente Felipe II, el hijo del Emperador Carlos que viviera el Concilio, con un edificio grandioso, y aún manierista: El Escorial, la tumba de los príncipes civiles y de los santos —príncipes celestiales—, impulsando de este modo extraordinariamente la veneración de las reliquias.

El culto a los santos sufre un incremento extraordinario, dirigido no sólo a los antiguos, sino también a toda una serie de ellos de muy reciente canonización, algunos de ellos luchadores contra los protestantes: por citar tan sólo los más significativos, San Ignacio, San Francisco Javier, Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, San Francisco de Sales, y un largo etcétera; y cómo no, María, la Virgen por antonomasia, el Auxilio de los Cristianos después de la batalla de Lepanto como ordenara Pío V. Naturalmente que por necesidad tiene que nacer una nueva iconografía a ellos destinada.

Proliferan los libros en que tales imágenes se elaboran, a la par que se modifican o prosiguen las antiguas: Pacheco, Ripa, Paleotto, Molano... Perdido sin embargo todo «reparo» en la lucha contra la reforma, aunque en general se sigan tales directrices no es excepcional el realizar imágenes insólitas o erradas, como años más tarde recogerá Interiam de Ayala. El mismo Pacheco, y a pesar de todo su peso como Inquisidor en la España de su época, no puede imponer apenas algunas como la que propone de la Inmaculada. Hay, en fin, un dirigismo muy cierto, pero que no puede controlar a la piedad popular que él mismo ha propiciado. ¿Quién era protestante para el vulgo?: quien iba a misa, no creía en la Virgen y no veneraba las imágenes. Pues bien, hay que venerarlas: imágenes y escenas (los «pasos») que hacen vivir el episodio representado, salen de su espacio natural a la calle en procesión, obteniendo una respuesta popular que desborda todas las cautelas trentinas.

Pero no sólo en el culto de las imágenes y su nueva iconografía influye —que no determina— Trento. El concilio había dado una serie de disposiciones que renovaban e

intensificaban en todo su esplendor el culto cristiano. Consecuentemente la Iglesia desplegará toda su magnificencia en la liturgia, sobre todo en la misa. Afianzándose en su doctrina contra el protestantismo, la misa (Sesión vigesimosegunda, 17 de septiembre de 1562) se declara como sacrificio visible y propiciatorio para vivos y difuntos, renovación del sacrificio de la cruz por medio del cual Jesucristo redimió a todos los hombres y sigue haciéndolo, lo que por un lado fomenta las representaciones pasionales que muevan a la gratitud humana ante el milagro y beneficios recibidos, y por otro el mismo fasto de la misa. Reafirmando aquel lujo de que el protestantismo acusaba a la Iglesia católica, propicia ésta una liturgia de la misa —doctrina sobre el canon y ceremonias— revestida de una tal pompa que por un lado sirva al decoro debido a Dios, y por otro anonade al espectador haciéndole mover al arrepentimiento. La misa se convierte en un espectáculo total, una escenificación simbólica (aunque real teológicamente hablando) y misteriosa del sacrificio, en que intervienen no sólo los oficiantes, sino también el público, que entra en comunicación con ellos, movido por un torbellino dirigido a todos los sentidos, pero sobre todo a la vista. En esta escenificación el retablo juega precisamente el papel de telón de fondo, de decorado teatral, participando así del mismo carácter triunfal que se le da a la misa en la iglesia militante cada vez que sucede la «puesta en escena».

Por otro lado, al permitir que se custodie y sea venerada por el fiel la Eucaristía, aparecen o se generalizan los tabernáculos en los altares y desaparecen las casetas o nichos especiales en que se guardaba anteriormente el sacramento [59], tabernáculos que darán gran juego escenográfico al retablo, sobre todo naturalmente durante la ceremonia de la exposición de la eucaristía.

Hay que concluir señalando que, en efecto, en las actas conciliares no hay gran cosa sobre iconografía, ni una reglamentación autoritaria sobre ella, ni desde luego ideas estéticas precisas. El desarrollo en la práctica de las disposiciones litúrgicas y decretos, teológicos o no, estuvo imbuido en un primer momento, realmente corto, de un carácter defensivo y conciliador respecto al protestantismo. Perdida toda esperanza de reconversión, en lucha armada con la nueva religión, la llamémosle moral de victoria católica, cambia su orientación en el arte a un carácter militante, agresivo y triunfal de que se ve imbuido el Barroco y, naturalmente, el retablo.

Hay además una proliferación de estas máquinas grandiosas, lo que resulta natural, en buena parte porque se construyen una serie de iglesias a las que hay que dotar de instrumentos litúrgicos: la búsqueda de reliquias da lugar a la creación de nuevos santuarios o al desarrollo de los existentes; la creación de nuevas órdenes religiosas propicia la elevación de iglesias, etc.

La ideología pues que anima a la Contrarreforma propicia la ejecución de retablos, pero no debemos hacer depender todo de ella, sino que ella misma participa de un carácter global de la época en estos mismos países católicos cual es el del absolutismo político y el boato de que se reviste. Qué duda cabe de la influencia que para el retablo español supone la arquitectura efímera que se levanta para las entradas reales a las diversas ciudades, señaladamente los arcos triunfales y fachadas revestidos de todo tipo de empresas, jeroglíficos, emblemas y alegorías. Recordemos por ejemplo las levantadas en los viajes de los reyes y otros personajes como los de Felipe II de 1552, Felipe III en Madrid y Valladolid de 1600, los del Príncipe de Gales de 1623 y 1636, la llegada de Dña. Mariana de Austria de 1650 etc. Todos los gremios, incluidos los menos «intelectuales» como puedan ser los zapateros o panaderos, compiten para levantar monumentos más ricos, con más emblemas y motes más complicados.

Otro tanto sucede al paso de las reliquias famosas cuando se traen a las ciudades españolas: las de San Eugenio a Toledo en 1565; las de San Justo y Pastor a Alcalá de Henares en 1568; las de Santa Leocadia a Toledo en 1587; o las de San Eufrasio a

59 LLORCA, *Historia...*, p. 1.052.

Andújar desde Galicia en 1657, con cuyo motivo se levantaron siete arcos triunfales con tal complicación que hubo que explicitarlos a través de motes que salían de la boca de las imágenes [60].

Qué decir también de los monumentos levantados con motivo de fiestas religiosas y canonizaciones como las tan famosas de San Fernando en Sevilla (1671) —claro es que esta faceta, como la anterior, entra en la propia contrarreformista [61].

Tales arquitecturas influyeron indudablemente en el retablo y su iconografía, incluso en la forma simbólica que más comúnmente se utilice para el barroco: la de arco triunfal.

No podemos pues hacer depender todo lo que es arte barroco, ni incluso en los países católicos, del concilio de Trento ni de la Contrarreforma, pero sí hemos de señalar la marcada influencia que tuvieron sus planteamientos particularmente en lo que al retablo y a su iconografía se refiere.

b) El proceso de la iconografía

Paralelamente al desarrollo arquitectónico del retablo, la iconografía sufre un cambio que se puede seguir a través de las diferentes etapas estilísticas, tanto en lo que atañe a las técnicas de representación empleadas como a su contenido.

En el primer apartado puede señalarse una primera época desde finales del siglo XVI hasta 1640 aproximadamente como fecha límite, correspondiente a los retablos manieristas y protobarrocos, en que el retablo de pintura —en todo o en parte— es relativamente frecuente. Cabrían señalar en este sentido los de la capilla de los Reinoso de Andújar (1626), el mayor de Villarrodrigo (1636) o los de las Bernardas de Jaén (1634). Pasada esta fecha, la pintura queda relegada a los áticos en favor de la escultura.

Pero en esta misma primera época, el retablo de escultura encuentra un amplio eco, mayor que los de pintura realmente. Suelen ser incluso obras de más empeño, tales como los mayores de Cambil o de San Bartolomé de Jaén (1582-1587), en que bulto redondo y relieve se combinan, con predominio de series con diversas escenas aisladas en éste último que —por lo general de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba— permiten una lectura concatenada de la historia piadosa.

Acompañando a ese relieve, la calle central suele llevar, por encima del sagrario y a menudo en el ático, imágenes de talla completa, que también vienen a ocupar los estrechos espacios de las entrecalles, si existen, como lo hicieran en el mayor de El Escorial.

Excepción a estas reglas manifiesta el retablo mayor de San Andrés de Baeza (1629-1633) en que los apóstoles, en bulto redondo, jalonan su alzado. Este podría ser el punto de arranque para el dominio de la estatua exenta en el retablo que se produce en un segundo momento: durante lo que es estrictamente el Barroco.

Podemos desde luego hacer extensibles estos hechos al retablo español, pues como nota M.E. Gómez Moreno, «En esta organización arquitectónica (del retablo) se sitúa lo figurativo, pintado o esculpido, con predominio de la estatua exenta sobre la escena narrativa» [62].

El barroco ni narra ni enseña: conmueve. Para conmover no necesita una y otra escena que racionalmente, por sus pasos contados, vaya explicando un determinado misterio de la fe. Basta aturdir, envolver la vista en un marco centelleante del que destaque con fuerza, a modo de breve y fuerte pincelada, la idea —la escultura— o más

60 TERRONES ROBLES, A., *Vida, Martyrio, Translacion y Milagros de San Eufrasio, Obispo y Patrón de Andújar*, Granada, 1657.

61 GALLEGO, *Visión...*, p. 171.

62 GOMEZ MORENO, M. E., *Escultura...*, p. 15.

bien el sentimiento que nace de ella moviendo al arrepentimiento, a la oración o bien al temor y anonadamiento del pequeño hombre aplastado por el gran poder al que esta máquina ensalza y representa.

La máquina, el retablo, en su conjunto, lo que es arquitectura y su mareante y rica decoración, devienen de este modo en contenido. Así, más bien que presentar dogmas de fe o las escenas piadosas, se imponen. El continente es por lo general escaso, absorbido por el contenido. Ello es la razón por la que el relieve, que tan bien se presta a la narración, desaparezca en su práctica totalidad; desde luego no existirá en el banco, absorbido por la tortuosa y envolvente decoración, excepto en un caso muy particular (retablo de la Virgen de la Capilla en S. Ildefonso de Jaén). Si acaso quedará reservado a algún ático, donde alterna con la pintura. En el cuerpo del retablo es la estatua el motivo iconográfico más importante como tal, aunque el conjunto por sí mismo sea el aspecto dominante.

Mucho se ha hablado del carácter propagandístico del arte barroco, y ciertamente que estamos de acuerdo con tal afirmación. En la propaganda que al hombre de hoy agrede en cualquier lugar, se nos trata de imponer un producto, y, mal que nos pese, el producto espiritual impuesto en la época era la Iglesia católica romana posterior a la reforma y en lucha —aún armada— con la protestante. Una vez dividido, y más o menos consolidado, el panorama político y religioso europeo, los grandes temas dogmáticos de la fe dejan paso a aspectos más humanos y consuetudinarios de la piedad. Es este un tercer momento, el del rococó con su ética intimista e intranscendente, que vuelve al relieve narrativo poco a poco. No se abandona el bulto redondo, que sigue ocupando los lugares más destacados pero, al aumentar las representaciones, se da paso a esta técnica de nuevo.

La última época vendría dada por el Neoclasicismo. No hay una dirección común pese a los deseos, e incluso órdenes, demanados directa o indirectamente de la Academia en favor de la escultura, sea de bulto o en relieve. Curiosamente en Jaén las más de las obras de esta época ornan su lugar destacado con pinturas; aunque hayamos de descender a un vulgar economicismo, nos tememos que la razón es precisamente la falta de dinero y el menor coste de la pintura [63]. Comúnmente el programa iconográfico es muy corto, limitado a un motivo central del que no distrae siquiera la decoración; cuando son varias las calles a cubrir, la anchura de la principal hace que siga siendo válida esta afirmación.

Tales etapas pueden verse también si seguimos la dirección de la mayor o menor complejidad de los programas iconográficos. A *grosso modo* podemos señalar:

— Un Manierismo donde los programas, eruditos, resultan a veces difícilmente desentrañables para el fiel en todas sus significaciones, y donde la misma disposición en que se encuentran dentro del alzado arquitectónico puede remitir a formas en que se organizan significativamente las escenas.
— Un Barroco algo paradójico, pues pueden observarse dos direcciones. La primera, muchísimo más común en esta provincia, explicita un programa bastante más asequible, directo, dramático e impresionante, aunque permanezcan en lugares marginales las tradicionales figuras alegóricas. Pero también hay algunos retablos con programas densos en complejidad.
— Un rococó de narración directa y sencilla en caso de que tal narración exista. En su defecto, el programa es escaso y directo, como la corriente mayoritaria de la época anterior, aunque esté ausente desde luego el tono grandilocuente del barroco en cuanto a programa.
— Un neoclasicismo que, en su racionalidad, no deja espacio a disquisiciones alegóri-

63 En relación con ello, y por lo que el Sagrario de Jaén tiene de obra significativa, véase ULIERTE, *La decoración del Sagrario de la catedral de Jaén*, 1981, en especial las páginas referentes al cambio de los relieves previstos por pinturas en sus altares, pp. 3-8, 16.

cas por lo común, sino a una presentación desnuda de su iconografía, inspirada por lo general en los planes establecidos por la Academia.

Por lo que toca al aspecto más simplemente iconográfico, los temas en sí, la diversidad dentro de cada uno de estos momentos es grande, si bien se pueden establecer una serie de rasgos en síntesis.

La vida de Jesús es el tema principal del retablo manierista, seguida de la de la Virgen, su Madre. Las escenas que más se representan, y que engarzan ambas direcciones, son las del Nacimiento, Adoración de ángeles y pastores, Visitación, etc. Hay una, la Anunciación, que cobra auge extraordinario y salta del retablo manierista para cubrir prácticamente todo el período que estudiamos con mayor o menor énfasis.

Creemos que hay que entender esta escena como uno de los cambios más significativos en relación a la piedad tridentina. Si en Trento es cierto que no se llega a proclamar el dogma de la concepción inmaculada de María (a pesar del ahínco defensor de prelados como el obispo de Jaén D. Pedro Pacheco), por motivos claramente políticos —además de las dudas teológicas mantenidas por los dominicos—, el ataque a que el protestantismo venía a someter la tan querida figura de María, por un lado, más la concepción de «persona» introducida por el Renacimiento, hacen que el culto a la Virgen cobre una ofensiva extraordinaria. Así, de la escena de la Encarnación del Hijo de Dios en el seno de María (claramente, pues, cristológica), se pasa a la de la Anunciación donde Ella, una mujer libre, acepta lo que Dios le propone por intermedio del ángel. Se convierte así, pues, el tema insensiblemente, y ya desde el momento en que nosotros lo estudiamos, en una visión iconográfica mariológica. Sin embargo, el retablo dedicado a la Virgen no es usual en este momento, donde el contenido cristológico es más acusado.

Por lo general, como decíamos, se viene a cifrar en series históricas de la vida de Jesús, de los que la Pasión suele estar ausente excepto en un lugar: el ático. En la calle central de este espacio siempre aparece el Crucificado flanqueado a menudo por María y Juan. Presidiendo, pues, desde lo alto la obra, suele venir relacionado con la calle central del cuerpo en un continuo triunfal inaugurado en el sagrario. Hasta finales de este primer momento no suele hacer su aparición el elemento del templete-manifestador, aunque el sagrario cobra importancia en el altar mayor.

Como antes hemos señalado, reafirmando la presencia de Cristo en la eucaristía, el sacramento se traslada después de Trento de su capilla reservada a este lugar preferente, creándose un espacio *ad hoc* en los retablos mayores. Nace, pues, este elemento como símbolo iconográfico triunfante de la Iglesia romana, que posteriormente alcanzará mayores ecos. Por el momento viene relacionado con la salvación del género humano a través de la cruz, convirtiendo el Calvario de iconografía sufriente en glorificadora.

Generalmente, tal programa viene soterrado en oscuros episodios, personajes, signos y símbolos que trataremos de sacar a la luz en cada caso.

La iconografía barroca mantiene acentuado tal carácter triunfal, pero, en su afán de esclarecimiento cara al fiel, generalmente suele suprimir las lecturas profundas a través de elementos aislados. Ya hemos dicho cómo es el todo del retablo quien actúa inconográficamente. Y ese retablo impone la idea victoriosa incluso en su adopción preferente de la forma arqueada de medio punto: el arco triunfal.

Es en estos montos, sobre todo en los últimos límites cronológicos de este barroco —por otro lado, tan difíciles de precisar—, cuando el manifestador se convierte en la máquina sorpresiva y magnífica que llega a ser, signo de ese mismo carácter de la Iglesia triunfante, que es el conjunto. Le acompaña en este repetir una misma idea el Crucificado, que sigue en el ático, pero que poco a poco va desapareciendo.

Otro desafío a la religión protestante, y símbolo del mismo triunfo, es la Virgen, que viene a ocupar un lugar destacado, por regla general en la calle central, sobre el

manifestador. Representada ya incluso como Inmaculada o como Madre con su Hijo, es el nuevo martillo que viene a clavar aún más la idea que del retablo se desprende.

A veces este lugar se lo cede al santo titular de la iglesia o del retablo, pero tal intrusión, como la de otros santos en zonas marginales —que es en lo que se convierten las calles laterales— no es óbice para el mantenimiento de tal idea. Es más, la gran parte de estas esculturas se han perdido, lo que poco importa para transmitir esa idea triunfal del conjunto.

El período rococó, al igual que sucede en el alzado, mantiene diversas direcciones en su iconografía, dispersa y contradictoria a menudo. Desde luego, se pierde el tono de triunfo de la época anterior, aunque sea lentamente y a través de lo que hemos dado en llamar proto-rococó.

Si en la literatura el barroco se manifiesta a través del drama y el rococó en la comedia de enredo [64], algo similar ocurre en el retablo. El carácter imponente de las representaciones, su casi única idea central, se disgrega en pos de la dedicación iconográfica a temas menores basados en el amplio abanico del santoral, tan creciente. Santos relacionados —fundadores— con las órdenes religiosas, como Teresa, Antonio Abad, Benito, Juan de Dios, etc., se convierten en titulares de retablos. Otras veces son los santos patronos de las iglesias de que se trate a los que se dediqùe el retablo.

El tema cristológico se mantiene residualmente, apenas contemplado en retablos entendidos como prolegómenos a un camarín en que se adore una imagen devocional de Jesús (Cristo de la columna de Andújar, Vera Cruz de Villacarrillo, etc.), o como muy concreto caso de una tradición piadosa (mayor de la parroquial de Cabra), o bien en algún caso aislado sin estos caracteres (iglesia de la Pedriza) [65].

El contenido mariano es más amplio, sufriendo además un cambio de carácter. Ahora el tema de María mujer, sufriente (Virgen de los Dolores), mediadora entre Dios y los hombres, madre, amable, que realiza acciones cotidianas (aprendiendo a leer por ejemplo, como niña) es muy utilizado. Su figura cobra tanta importancia, pero entendida en este sentido cotidiano, que la devoción a sus padres apócrifos Joaquín y Ana se incrementa. Otra devoción que cobra auge es la de San José, que tan oscuro personaje había venido siendo; a él, con su Hijo, se le dedican retablos. Y cómo no, a la Sagrada Familia y la Trinidad en la tierra. También experimenta un incremento la devoción a los ángeles, especialmente al arcángel Miguel.

Se trata, en definitiva, de una iconografía familiar, entrañable, una representación de temas cotidianos narrada en sus últimos años por medio de multitud de episodios. Del carácter heroico se ha pasado, pues, al tono menor. Las preocupaciones eclesiales y políticas no son las mismas, y tampoco las religiosas; ya no hay guerras de religión que ganar, por lo que la idea de victoria no tiene mucho sentido. Ahora hay que conquistar unas condiciones de vida algo confortables: diríamos con palabras de hoy que hay una cierta devoción pequeño burguesa en esta época.

Desde luego, esto no es privativo ni del retablo giennense ni de España. En otros lugares aparece incluso más acentuado: pensemos que de la magnificiente arquitectura exterior que es Versalles se pasa a la creación del «hotel» particular. Este es el mismo cambio, a niveles distintos naturalmente, que acontece con la iconografía del retablo.

Sin embargo, en los comienzos de este período, queda un resto del carácter triunfal anterior: el templete del manifestador eucarístico. Hasta mediado el siglo XVIII se siguen construyendo estos elementos, y diríamos que ahora incluso con mayor riqueza, convirtiéndolos casi en espacios aislados del retablo (podemos señalar tres casos en Baeza: retablos mayor y del sagrario de su Catedral, y mayor del convento de la Encarnación; otros serían en Consolación de Alcalá la Real, Vilches, Linares, etc.). Pero

64 VALVERDE, *El Barroco*, p. 86.

65 Es posible que resulte contradictorio lo que venimos diciendo con las actuales denominaciones de los retablos. Hay que tener en cuenta que gran parte de las esculturas originarias de estos retablos se han perdido. En su lugar se han hecho otras, que han sustituido la primitiva titularidad.

es un residuo, no algo nuevo, hasta el punto de que no sólo desaparecerá el manifestador, sino incluso el sagrario, de la mayor parte de los retablos. La eucaristía de nuevo vuelve a una capilla lateral, del Sagrario, más o menos oculta a la mirada del fiel.

La preocupación por la enseñanza del pueblo que mantiene la ideología del despotismo ilustrado, hace desaparecer del retablo los últimos restos de oscuras alegorías que pudiera mantener. A este respecto es muy clarificador lo que Ponz dice en su Viaje: «también es menester decir una palabra sobre las figuras alegóricas que ponen en los retablos, á cuya vista cree el Pueblo que aquellos vultos personalizados. v. gr. de la Caridad, Mansedumbre, Penitencia y otras, sean imágenes de Santa Apolonia, de Santa Bárbara, de Santa Inés, etc. Al pueblo se le deben dar á entender las cosas con toda claridad, y no con enigmas, que no le es fácil adivinar» [66].

En aras de tal claridad los programas iconográficos no plantean ideas complejas en teoría, sino cuadros, escenas, con una muy concreta razón de ser que, curiosamente, y de no tener noticias documentales que nos lo avalen, nos pueden resultar aún más oscuros como «programas» que los manieristas. Como ejemplo de ello nos puede servir el retablo de San Eufrasio, mandado hacer por el obispo D. Agustín Rubín de Ceballos: en el centro está San Eufrasio, a un lado San Agustín (por el nombre del obispo), a otro San Julián, obispo de Cuenca (de donde Rubín había sido canónigo), y arriba San Antolín, patrón de Palencia (ciudad natal del obispo Rubín). No es, pues, demasiada la claridad si no supiésemos del mecenazgo episcopal y la vida de este obispo.

Los programas pueden, pues, ser muy varios y de este tenor. La mayor parte de los retablos que se hacen son, sin embargo, viejas «deudas» del pasado en lo que a los más interesantes afecta, por lo que su iconografía es variable: Santiago (patrón de España), el rey San Fernando, San Pedro Pascual, que fuera obispo de Jaén, etc.

A primera vista no parece haber una línea orientativa, pero sí profundizando más. La mayor parte de los retablos corresponden a santos obispos del pasado, además de reyes que tuvieran cualquier relación con la religión —muy en particular San Fernando—. Si repasamos los asuntos propuestos para los premios de la Real Academia de San Fernando en sus categorías primera y segunda de pintura y escultura desde 1754 a 1808 [67], podemos constatar varios hechos. Entre ellos, gran parte están dedicados a dirigentes de la historia antigua —especialmente romana— y medieval, más alguno de moderna y contemporánea. Entre los temas religiosos, destacan muy especialmente los dedicados a diversos obispos, santos o no, y su relación con diversos hechos legendarios. El más tratado es San Ildefonso, arzobispo de Toledo (VII) seguido por los de Sevilla San Isidoro y San Laureano, además de San Ambrosio de Milán. Otros obispos son Teodomiro (en relación con el descubrimiento del sepulcro del Apóstol en Santiago el 808), Adulfo, Quirico de Toledo (en su relación con Wamba) y Tajón de Zaragoza (junto a Chindasvinto).

Del Antiguo Testamento se proponen a Adán y Eva, José y Putifar, Moisés, Noé, Esaú y Jacob, Ester y Asuero, Sansón, David y Saul. Del Nuevo Testamento, sin embargo, tan sólo dos escenas: Cristo curando en el templo, y la Ascensión. Entre los santos, tan sólo a Leocadia (en su relación con Domiciano) y Justo y Pastor.

En esta apretada síntesis no encontramos a los santos que tanta raigambre habían adquirido en años precedentes. Parece que la ideología de las luces quiere desterrar a las tinieblas en la mente del pueblo a casi todos los santos a que desde la Edad Media se había venido rindiendo culto. Desde luego, los de las Ordenes religiosas que con tanto afán combatiera la Corona en la época, pero también los santos cotidianos y más o menos locales. En busca de un espíritu unificador e historicista se proponen en materia religiosa los santos mártires de época romana y sobre todo los príncipes, reyes y obispos (príncipes de la Iglesia, al cabo) que hubieran luchado contra los enemigos

66 PONZ, *Viage...*, t. XV, Carta V, pp. 247-248.
67 Los recoge HENARES CUELLAR, *La teoría...*, pp. 209-239.

de España de alguna forma, sobre todo contra el «moro», el infiel invasor de su territorio.

La Iglesia oficial propone a través de los retablos, por tanto, personajes equivalentes a los del poder civil. Con un sentido historicista se rebusca en el pasado eclesial exaltando a sus propios príncipes, a la par que, de manos de la Corona, se rinde homenaje a personajes santos como el príncipe Hermenegildo, el rey Fernando o el patrón de todas las Españas desde el siglo XVIII, Santiago.

Unido ello a las deudas que la catedral giennense (donde se centra el mayor número de estos retablos) había contraído con diversos de estos santos a lo largo de su historia, la iconografía de estos retablos neoclásicos queda así explicada.

II. EL RETABLO MANIERISTA Y PROTOBARROCO

Al abarcar en una amplia mirada el desarrollo del retablo en la Diócesis de Jaén desde 1580 a 1800, se pone de manifiesto, como por otra parte ocurre en el resto de España, que se parte de una pervivencia más o menos nítida de un lenguaje clásico que, adulterado poco a poco en su sintaxis y morfología, va diluyendo el soporte arquitectónico de su estructura. Su enmascaramiento total se produce hacia mediados del siglo XVIII en la práctica, cuando la teoría académica está retomando la posición de partida aunque con diferentes connotaciones ideológicas, que producirá en el último decenio de la centuria la vuelta a la figuración arquitectónica.

El peso que esta ordenación espacial confiere al retablo hace que nos planteemos el tema basándonos en ella. Así pues, planea sobre el conjunto a pesar de seguir un orden cronológico y de estilos —concepto por otra parte de tan diferentes significados— el estudio de un grupo de retablos que se producen aproximadamente de 1580 a 1700 y que, como característica común, tienen la de que se estructuran claramente (aunque menos hacia el final de estas fechas) por medio de la arquitectura, funcionando sus esquemas bajo parecidas bases a las de este arte en cuanto a las relaciones de elementos soportes/soportados, de aquí que les llamemos retablos «arquitectónicos» a todos ellos, aunque en una visión más tradicional los hayamos dividido en dos capítulos: el retablo manierista y protobarroco por un lado, y el retablo barroco por otro.

Tal funcionamiento es meridianamente honrado en unos primeros años, pero a medida que vamos avanzando en un arte teatral, la honestidad de los procedimientos constructivos acusa una gran baja, produciéndose tan sólo la «fachada» de esta estructura, mientras detrás de las bambalinas del entramado del retablo se complica necesitando numerosos apoyos de obra en el muro al que cubre. Pero, aceptando el juego puesto que se pretende tan sólo esa apariencia, se trata de una apariencia de estructuración arquitectónica (sobre todo si evitamos una mirada en exceso «curiosa» que puede mostrarnos alguna que otra columna apoyando en el aire).

Dentro de estos más de cien años de su desarrollo cambia no sólo lo que en el retablo se adora y sus formas de representación, sino también los elementos ordenadores de esa arquitectura, y por supuesto la decoración que se va adueñando de ella. En este sentido entendemos que se producen dos claros momentos: el primero es el del retablo manierista y protobarroco, y el segundo, que comenzaría en la segunda mitad del siglo XVII, el del retablo llamado barroco cuyo auge lo marca el claro empleo del orden colosal y posteriormente la utilización de la columna salomónica como soporte arquetípico, que lleva en sí misma el primer germen de disolución.

Sin embargo, el paso más claro hacia la desestructuración arquitectónica vendrá dado por la aparición del estípite en el segundo decenio del siglo XVIII, con lo que entraríamos en un nuevo concepto.

El panorama general del retablo y de la escultura durante la segunda mitad del siglo XVI dentro de Jaén y su provincia es ciertamente difícil de estudiar por cuanto la

mayor parte de las obras que en su día existieron se han perdido: las menos durante la última guerra civil española; las más durante los siglos XVII y XVIII, cuando a los aires de una nueva orientación estética se decidió la iglesia a sustituir aquellas «viejas obras» por otras más acordes con el sentir de los tiempos. Por ello, aunque encontrásemos abundante documentación —que tampoco es el caso— mucho nos tememos que la reconstrucción apenas podría ser histórica, pero no artística por lo general.

De todos modos, obras y nombres algo deshilvanados se nos ofrecen para tratar de formar un conjunto más o menos heterogéneo. Entre los artífices, ya desde ese momento, hay que destacar la figura de Sebastián de Solís que llegó a dominar tal panorama, precisamente el único del que podemos seguir una trayectoria más o menos documentada. Aparte de sus retablos y otras obras que después estudiaremos, a él se atribuyen las imágenes más seductoras de la Semana Santa de Jaén: Nuestro Padre Jesús Nazareno (conocido como «El Abuelo»); el Crucificado, los ladrones, San Juan (terminados hacia 1580) y la Virgen de los Dolores de la parroquia de S. Juan [1]. Es posible desde luego que se trate de una muy correcta atribución dadas las características estilísticas de algunas de estas imágenes que le entroncan con lo que de él conocemos; y desde luego, a la luz de la documentación que hemos encontrado, también la imaginería para las Cofradías es tema que toca Solís ya en el siglo XVII. De ser pues ciertas estas atribuciones, las primeras obras suyas serían dentro de esta corriente de imágenes para procesionar, y más tarde vendría el Solís retablista, oficio éste bajo el que nosotros le estudiaremos fundamentalmente.

En general, pues, esta época de la historia del arte giennense resulta muy oscura por el momento. Por supuesto que conocemos a algunos de los muchos artistas de la madera que tuvo que haber. De unos como Gabriel Rosales y Martín Salinas tan sólo sabemos su nombre. De otros apenas su oficio exactamente, como Maese Blas Blinon, ensamblador, tasador en el retablo mayor de Bailén, partícipe de un retablo en Huelma, artífice de un púlpito para la capilla de la Virgen en San Ildefonso de Jaén y de la sillería del Salvador de Ubeda [2].

Uno de los retablos de la iglesia de la Magdalena de Jaén, el de la capilla de los Moya (1586) y su posterior pleito nos proporciona posiblemente la intervención del mayor número de artistas de la época: Sebastián de Solís, Salvador de Cuellar, Cristóbal Téllez, Blas E. de Figueredo y Salvador de Madrigal. Carpintero y ensamblador el último, hizo el primer retablo para la capilla, con esculturas de Figueredo y Salvador de Cuellar, que a la vez actuó de tasador junto a Cristóbal Téllez. Era Figueredo hijo del entallador Roque de Figueredo, colaborador en el retablo que Pedro Machuca hiciera para San Andrés de Jaén. Trabajó el hijo en retablos de Baños de la Encima, Bailén, Huelma, Arjona y Arjonilla.

Téllez, por su parte, yerno de Blinon, tuvo que ser escultor acreditado por cuanto en 1587 se le llama a la iglesia mayor de Estepa (Sevilla) para tasar por parte de la fábrica el retablo mayor, obra del también giennense Andrés de Ocampo [3]: son los primeros datos documentales que tenemos de esta relación escultórica entre Sevilla y Jaén, naturalmente aparte de las noticias por demás conocidas de los «grandes». Pese a que han sido varias las imágenes a Téllez atribuidas, nada seguro conocemos salido de su gubia. Entre 1594 y 1600 sabemos que hizo un retablo para la Capilla de la Virgen en la iglesia de San Ildefonso de Jaén, terminándosele de pagar precisamente el último de estos años los 302 reales que aún se le adeudaban por él [4]; pero el hoy existente, una

1 MONTANE, J. *Guía*... p. 30; 35-39.

2 A.H.P.J. Leg. 499, año 1587. Es. Ruiz de Piádrola, f. 464. Contrato de aprendizaje con Beatriz de Valencia en favor de su hijo Juan, de 11 años. 26 de junio de 1587. Y LOPEZ GUZMAN, *La iglesia*..., apendice 51 y 53, p. 239.

3 A.H.P.J. Leg. 727, año 1587. Es. Juan de Morales. Ff. 1312 r-1312 v. Deuda de Cristóbal Téllez, escultor, contra Alonso de Mendoza. 25 de noviembre de 1587, Doc. n.º 10.

4 ORTEGA SAGRISTA, R. *La iglesia de San Ildefonso*..., p. 45.

rica obra sostenida por columnas salomónicas, naturalmente no es el que hiciera Téllez a finales del XVI. Tampoco corrió mejor fortuna el retablo en que trabajó en Huelma junto con Blas Blinon (1592-1608) y posiblemente el mismo Solís, del que nada se conoce.

Alguna noticia más tenemos de Salvador de Cuellar, escultor que creemos de más edad de Solís por cuanto en 1577 por ejemplo tiene ya acabado un retablo para la capilla de Juan Núñez de Vargas de la Catedral de Jaén (hoy inexistentes retablo y capellanía), por el que se le pagaron 4.000 reales según la tasación hecha por Alonso Barba [5]. Casi un siglo más tarde, se puede leer en Actas Capitulares (10 de enero de 1670) cómo el retablo necesita reparos, por lo que creemos debió acordarse desecharlo, ya que no hay más noticias de él.

En 1585 hace Cuellar la figura principal de un retablo (que tampoco existe) para la capilla de Miguel y Cristóbal Milán en la iglesia de Santo Domingo de Jaén, retablo que realizaron Miguel Jerónimo de Aranda, ensamblador y carpintero, y su padre Juan, carpintero: se trataba de una Santa Lucía de siete cuartas por la que se le pagaban 10 ducados [6], retablo del que se convertía a la par en supervisor.

En 1577 encontramos dos noticias suyas: arrienda en abril a Damián Ruiz una casa y tienda en la plaza de San Juan —tienda posiblemente relacionada con su trabajo de escultura— y firma el finiquito por el retablo del altar mayor de la iglesia de S. Juan de Jaén [7], obra que, como se puede suponer por la mala fortuna que han corrido todas las suyas, no existe.

Pero hay una obra suya que, aunque con ciertas modificaciones, se conserva: el Cristo de la Clemencia, hecho unos veinte años más tarde, pues en el libro de actas de la Cofradía de 1793 (que copia el original de 1593) se recoge cómo tal Cristo lo había realizado «el llamado Salvador de Cuellar, de gran mano en su oficio, entregando el que fue Hermano Mayor al Cuellar los un mil y quinientos reales convenidos, sacados con los cobrados de dos cavos de año de almonedas y los caudales que se recogieron de limosna» [8]. La desafortunada restauración sufrida por la imagen primitiva a manos de Muñoz Arcos apenas permite conocer exactamente la imagen primitiva ya que su tórax (al parecer de fuerte contextura) fue cambiado por el esbeltísimo que hoy luce. De cualquier modo su bella cabeza sí es la original, aunque no la encarnación: una cabeza inclinada a la derecha, de rasgos limpios, con ojos y boca levemente entreabiertos en expresión de íntimo dolor que nos muestra a Cuellar como un magnífico escultor dentro de la corriente de esa cultura andaluza que se está creando, a la que mueve más que el dolor físico de la Pasión aquel otro dolor moral, más fuerte aunque menos aparente, de la traición, la melancolía y el perdón.

En esta misma corriente se conserva de él, el llamado Cristo de la Salud que, tallado para Valdepeñas, quedó en la Merced de Jaén. Atribuido a su mano en razón de su estilo, es el llamado Cristo de la Humildad, imagen que debió formar parte del coronamiento de un retablo, a juzgar por su estado anterior, de plano tórax y vientre abultado siguiendo en actitud y paños los del de la Clemencia. Restaurado por C. Unguetti en 1956, se le repusieron un hombro, los dedos y la espalda para convertirlo en imagen de procesión, además de la encarnación que realizó F. Cerezo.

No conocemos de dónde arranca la noticia, profusamente recogida, acerca de la autoría por parte de Cuellar de los dos angelitos pasionarios de bella y naturalista estampa, con brillantes encarnaciones, que hoy acompañan al grupo de las Angustias

5 A.C.J. Actas Capitulares, libro 7. Años 1577-1579, días 2 de mayo y 1 de junio de 1577; y A.H.P.J. Leg. 716, año 1577. Es. F. 902. Poder a Francisco Téllez y Bartolomé de Reolid para rematar la venta de la alcabala de la madera de este retablo. 17 de junio de 1577.

6 A.H.P.J. Leg. 841, año 1585. Es. Juan Alonso de Córdoba. Fj. 141 v- 144. Doc. n.º 3.

7 A.H.P.J. Leg. 389, año 1573. Es. Rodrigo Palomino. F. 722.

8 ESPEJO TORTOSA, R. *Martes Santo...*, p. 8.

de José de Mora en la Catedral de Jaén; casi estridentes en su llanto, hacen pensar en fechas bastante más avanzadas.

A pesar de todo lo perdido al paso de los años, el breve esbozo que acabamos de hacer nos muestra cómo vivía en estos momentos Jaén el ambiente pietista inmediato a Trento y que dedica sus esfuerzos artísticos por un lado al levantamiento de esas obras ilustrativas de las grandes afirmaciones del catolicismo que son los retablos, y por otro a la creación de una amplia serie de imágenes de procesión de las que podemos inferir en otro sentido la alta calidad de la escultura de esta época en Jaén, que realmente no viene a desmerecer de la del resto de Andalucía, a la que naturalmente pertenece.

Haciendo un significativo repaso a lo que debió ser aquella eclosión de la piedad popular plasmada en la imagen de procesión, recordemos que en el siglo XVI se crearon sólo en la ciudad de Jaén cinco cofradías de Pasión: Pontificia y Real Cofradía del Santísimo Cristo de la Vera Cruz (1541), Cofradía de las Angustias y Cinco Llagas (1551), Pontificia y Real Cofradía del Cristo Yacente y Siervos de Nuestra Señora de la Soledad (1556), Real Congregación del Santo Sepulcro y Siervos de Nuestra Señora de los Dolores (1580), y la Antigua, Insigne y Real Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (entre 1588 y 1594) [9]. Indudablemente sus «pasos», hechos por unos u otros de los escultores que nombramos como de esta época, nos ilustran acerca del grado de desarrollo que esta faceta del arte había alcanzado en la provincia, con un espectacular auge motivado como decíamos por el ambiente propiciado por Trento y la Contrareforma.

Fructífero fue también el desarrollo de la arquitectura durante el último tercio del siglo XVI y la primera década del siguiente, época de rotundo manierismo donde surgen nombres tales como los de Francismo del Castillo, arquitecto en la línea de vanguardia artística europea, o el discípulo de Vandelvira Alonso Barba, además de los jesuítas Jerónimo del Prado y F. de Villalplando que trabajan en la catedral de Baeza, ciudad que demuestra en la fachada de su Universidad una de las mejores, aunque provincianas, muestras de ese lenguaje. Anotemos también la eclosión de fundaciones carmelitanas que durante el obispado de Sarmiento de Mendoza se producen (1580-1595) [10] y las de otras órdenes como los Jesuítas o Trinitarios, además de las construcciones o remodelaciones de iglesias paroquiales. Semejante actividad en el campo de la arquitectura da sus frutos en los retablos en cuanto a la creación de un marco para su desarrollo, algo por lo demás evidente. Pero además nos plantea la obligada comparación entre los dos campos, arquitectura y retablo, cuya máxima expresión es el de la fachada-retablo.

Si hay un desfase en la arquitectura de la conservadora España respecto a la europea, Italia en particular, de su tiempo, más evidente desde luego en el XVII, en un principio el retablo sigue similares derroteros a los arquitectónicos. El manierismo italiano en facetas de un Vignola o Herrera goza de prédica entre estos retablos que, a todo lo más, utilizan con ciertas mayores libertades la disposición de los elementos arquitectónicos que les brinda la tipología clásica.

Este desarrollo del manierismo, que viene acreditado en la figura de Sebastián de Solís, hemos de entenderlo por una parte como propio del mismo juego de tales elementos ejecutados más o menos espontáneamente y a través de libros y obras conocidas, y por otra, propiciado por las mismas autoridades eclesiásticas, en contacto naturalmente con las corrientes foráneas, y en particular con Toledo. Jaén y Toledo aparecen íntimamente relacionadas, y no sólo porque los extremos de la actual diócesis, el

9 LOPEZ PEREZ, M., *Un tema polémico...*, pp. 12-13; y ORTEGA SAGRISTA, R., *Historia de las Cofradías...* pp. 9-71.

10 En estas fechas se producen las de Mancha Real, Ubeda, Jaén (monjas), Alcaudete y Sabiote. Más tarde las de Baeza (1599) y Jaén (1615) (religiosos).

Adelantamiento de Cazorla y la Abadía de Alcalá la Real, de uno u otro modo dependiesen de aquella, sino por las propias relaciones de los obispos [11], algunos de los cuales accedieron a la mitra toledana después de pasar por esta diócesis de Jaén, que hay que recordar era de la más apetecidas de España por sus rentas.

Pero si el manierismo en la arquitectura reviste manifestaciones bastante diversas, en el retablo el dirigismo, la uniformidad que en aquella se desarrolla fundamentalmente desde el obispo Moscoso (1619-1646), entendemos que aparece antes. Es posible que esta afirmación haya que matizarla por cuanto no conocemos muchas obras que puede ser variasen en sus entonaciones, pero a la vista de lo que resta, la mayor parte de ello realizado por S. de Solís, no se puede llegar a otra conclusión. Hay que tener en cuenta de otra parte que en un intento precisamente de uniformación constructiva D. Francisco Sarmiento nombra en 1592 a Solís Visitador General de las obras del Obispado, con lo que se convirtió indudablemente en el más cotizado escultor de la época, fama que le tuvo que acarrear gran cantidad de encargos, centralizando en cierto modo en él la producción; inferimos pues que directa o indirectamente su peculiar lenguaje, su herreriana visión del manierismo, debió estar presente por toda la diócesis. Las raices italianas de este manierismo, derivadas de Vignola, se manifiestan claramente en otra serie de obras que realmente se salen ya de la órbita de Solís, avanzado en siglo XVII: en este sentido es sobre todo la estructuración espacial de la fachada del Gesú de Roma, la resolución de su unidad, lo que aquí interesa, junto a lejanos ecos de Serlio y Palladio. De otro lado, raíces italianas son también las que otro grupito de retablos muestran, derivados de los toledanos del Greco (bajo otro punto de vista también pues un epígono herreriano), unos retablos que si aún no son barrocos, tampoco su concepción es ya la manierista, por cuanto, dedicados a servir como tabernáculo de marco a un sólo tema, no cabe modelo más unitario.

Por estas últimas fechas que ahora comentamos, las pertenecientes al protobarroco en general (entre 1620-1640), la arquitectura diocesana, centrada en Juan de Aranda, apenas se limita a continuar o terminar diversas fábricas, si bien entre ellas está la de la Catedral que el nuevo obispo, el Cardenal Moscoso, pretende sea la iglesia Madre y Maestra de la que todas las demás han de seguir sus directrices. Tal uniformidad no resultaría fácilmente aplicable, entre otras razones obviamente por la económica, a las demás fábricas en cuanto a su estructura, pero en los Sinodales de 1624 se hace hincapié en el aspecto superestructural, en el que indudablemente entran los retablos. Ahora bien, en obras la catedral, en ella no se raliza ninguno, y del resto de la provincia son muy pocos de los que tenemos noticas por estas fechas. Esto, y la ausencia de un Sebastián de Solís o cualquier otra figura clave unificadora de tales obras (que ahora sí existe en la arquitectura: Juan de Aranda) deja ver una cierta diversidad, pero siempre bajo ese común denominador de unas formas que entroncan con Vignola, Herrera o El Greco, y que sin solución de continuidad nos llevan hacia el barroco.

Si las portadas de la época (Mancha Real, Cabra de Santo Cristo por ejemplo) muestran una extraordinaria verticalidad, o desarrollan su concepción unitaria bajo otro lenguaje más renacentista (Concepción de Baeza), lo propio cabe decir de los retablos, cuyas muestras en este sentido entendemos anteriores en algunos casos a las obras en piedra. Como ejemplo podríamos tomar el retablo de la capilla de los Reinoso en Santa María de Andújar, obra de extraordinario desarrollo vertical realizada hacia 1626, antes pues que las portadas más claras de ese mismo concepto en piedra —las mencionadas de Mancha Real (1639) y Cabra (1643)—. En el segundo cuerpo de esta última, se introduce como decoración en los laterales una guirnalda de frutos carnosos, tipo de ornamento que anteriormente había utilizado ya Solís en el retablo que le

11 Recordemos a don Bernardo de Rojas, obispo de Jaén de 1596 a 1600 y a su sobrino, el Cardenal Moscoso, obispo aquí de 1619 a 1647, y cómo ambos acceden al Primado después de su obispado en Jaén. También es interesante la figura del obispo de Troya y Auxiliar de Toledo don Melchor de Vera y Soria, antes párroco de S. Ildefonso, fundador del convento de las Bernardas.

atribuimos de Cambil. Por otra parte el hecho no es nuevo: en el Renacimiento es tema de amplia difusión, aunque con un sentido menos naturalista; pero con nuevas características el hermano Alonso Matías las introduce tanto en el retablo de la casa profesa de Sevilla como en el de la catedral de Córdoba (1618-1628) —ejecutado en parte por el propio Juan de Aranda— siguiendo dibujos de Villalpando, lo mismo que hacía Martínez Montañés en muchas de sus obras sevillanas como los retablos del convento de Santa Clara, o Cano en Lebrija (1629).

Aunque damos la fecha de 1620 aproximadamente, resulta difícil dilucidar en qué punto termina el retablo manierista y comienza el retablo protobarroco, y el mismo barroco con posterioridad, ya que, en palabras de Azcárate, «no siempre estas características específicas se muestran claramente, pues en un estilo perviven no pocos elementos de los estilos anteriores» [12]. Así, los retablos de Solís, que podríamos entroncaros con lo que representa en arquitectura, salvando una serie de distancias, el estilo desornamentado o postherreriano de que Kubler habla, dan paso lentamente a un protobarroco, presente por otra parte en algunos elementos de los retablos anteriores, e incluso se podría objetar al barroco pleno tanto en sus estructuras como en la decoración.

Sirvan para dar fe de esta dificultad varios ejemplos: en 1621 se realiza el retablo de la capilla Dorada de la catedral de Baeza que sienta sus columnas sobre ménsulas, nota de barroquismo ésta al decir de Pita [13]; incluso antes, ya en 1582-87, en el retablo de S. Bartolomé, Solís empieza a fundir dos pisos en uno al separar sus calles laterales y central a distinta altura —aunque de un modo aún no muy definido—, hecho que cuando es analizado por M. E. Gómez Moreno respecto al retablo de Cano para Lebrija, entiende que es una audaz ruptura barroca [14]. Y sin embargo, en general, estos dos retablos giennenses mantienen una concepción manierista. El carácter anticlásico, barroco, que Kubler encuentra en la mezcla de cuerpos grandes y pequeños de los retablos de Martínez Montañés [15], se percibe en los que estudiaremos de Siles y Alcalá la Real. La alteración de dimensiones clásicas que Cano imprime en Lebrija al dar dos tercios de la altura del retablo a las columnas del piso inferior [16], se produce pocos años después, en 1634, en las Bernardas de Jaén. ¿Habría que catalogar entonces a todos estos retablos como barrocos? Es difícil una rotunda contestación a este respecto, incluso teniendo en cuenta el evidente predominio de la arquitectura sobre lo que enmarca (capilla Dorada de Baeza por ejemplo), y que según Hernández Díaz es un hecho que marca el paso del Bajo Renacimiento al Barroco en la Andalucía del siglo XVII [17].

De todos modos estos retablos del convento de las Bernardas de Jaén pueden marcar la puerta al nuevo estilo, tanto por sus proporciones como por su decoración, que viene preparándose en otras obras y que aquí cuaja en golpes de hojarasca que en cuanto a la arquitectura, entrará en Jaén de la mano de López de Rojas en la segunda mitad del XVII; pero ahora Juan de Aranda juega con un tipo manierista a base de perlas, husos, roleos, festones, puntas de diamante, etc. A la cabeza pues de esa decoración de origen manierista e italiano también —que al decir de Bonet en Madrid introduce Crescenci y desarrollan Cano y sus discípulos [18]— basada en las formas orgánicas fundamentalmente de flores y frutos, aparece Andalucía, y Jaén en esa misma dirección. Recordemos al respecto que en los retablos de la capital del Reino por estas

12 AZCARATE RISTORI, J. M., *Alonso Cano...*, p. 101.
13 PITA ANDRADE, J. M., *Problemas...*, p. 134.
14 GOMEZ MORENO, M. E., *Problemas en torno...* p. 213.
15 KUBLER, *Arquitectura...* p. 46.
16 RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, *Alonso Matías...* p. 184.
17 HERNANDEZ DIAZ, *El retablo...* p. 3.
18 BONET CORREA, *Iglesias madrileñas...* p. 41.

fechas, la decoración usual es la que aquí se utiliza en la arquitectura: poca, plana, lisa y geométrica en general, pues si bien Juan de Aranda introduce en sus últimas obras (Castillo de Locubín) decoración floral y carnosa, lo hace tardíamente respecto al retablo [19]. En este sentido creemos que la explicación es bastante simple: el menor coste relativamente hablando del retablo respecto a la arquitectura, y sus menores problemas constructivos, permitirían una mayor libertad compositiva en aquél, que podría incluso tomarse como ensayo para la obra en piedra.

A) SEBASTIAN DE SOLIS

Son muchas las incógnitas que, pese a una minuciosa búsqueda documental, quedan sobre la figura de Sebastián de Solís, a no dudar la más señera dentro de los límites provinciales durante las últimas décadas del siglo XVI, y primeras del siguiente.

Debió nacer en torno a 1550, pero es en 1582 cuando tenemos la primera referencia documental a él referida, con ocasión de la hechura del retablo mayor de S. Bartolomé de Jaén, en un estilo ya plenamente formado. Siempre lo conocemos viviendo en esta ciudad —donde realiza encargos que son transportados a distintos lugares de la diócesis— en la calle Hurtado de la collación de S. Ildefonso, collación muy amplia y que según sus distintas calles acogía a gentes de muy diversos estamentos sociales y profesionales (oligarquía, clérigos y escribanos en las calles Hurtado y Ancha; carpinteros, aserradores, mesoneros, pobres, extranjeros, etc., en otras menos céntricas) con predominio de gentes medias entre los «funcionarios» de la época y profesionales manuales, además de propietarios; gentes pues de cierta estabilidad sobre todo en los entornos de la iglesia, como es el caso de las dos calles citadas, paralelas entre sí y las más importantes de la collación. A pesar de su indudable éxito no debió tener acusadas pretensiones de ascenso en la escala social pues las últimas noticias que de él tenemos, en 1630, aún nos lo muestran en el mismo lugar.

Establecido pues aquí, casado con Francisca de Villena, alcanzó una desahogada posición económica como demuestran diversas noticias sobre sus compras, ventas, posesiones, préstamos, etc. [20], a lo largo de su extensa vida que gira siempre en torno a la iglesia tanto a través de vinculaciones familiares como de sus encargos —retablos o esculturas para cofradías— que le reputaron como «el mejor oficial que hay en estas tierras» [21]. Titulado entallador en 1585, cuatro años más tarde se denomina escultor, título que no deja ya de usar, aunque realmente no podamos señalar en esta provincia las diferencias que en otros lugares pudieran establecer las Ordenanzas al respecto, ya que bajo ambas denominaciones Solís realiza tanto la arquitectura y diseño de los retablos como la talla de sus relieves y esculturas de bulto en madera, además de la de los pedestales en piedra. Pero no sólo esto, sino que su fama le lleva a ser nombrado «Visitador y Veedor General de Obras» para todas las iglesias del obispado por el

19 Para la arquitectura de este período, vid. GALERA ANDREU, *Arquitectura...* capítulos I y II.

20 Doc. n.º 13.

A.H.P.J. Leg. 589, año 1602. Es. Gonzalo de Herrera. Ff. 857 v-859 r. Compra de una casa en San Ildefonso y redención de un censo.

A.H.P.J. Leg. 1083, año 1603. Es. Moya Matamoros. F. 35. Poder a Diego Díaz Navarro para cobrar en su nombre a los vecinos de Jaén y fuera de ella.

A.H.P.J. Leg. 1092, año 1613. Es Moya Matamoros. Ff. 127-129. Compra a censo de dos cuerpos de casa y medio pozo en la calle Ancha, lindando con casa propia, en 200 ducados.

A.H.P.J. Leg. 1092, año 1613. Es. Moya Matamoros. Ff. 180-182. Traspaso del trozo de casa anterior a Alonso de Aranda, propietario del resto de la casa.

A.H.P.J. Leg. 1053, año 1621. Es. Minguijosa Cobo. F. 601. Préstamo de 14 ducados a Bartolomé Ruiz sobre diversas joyas.

A.H.P.J. Leg. 1054, año 1622. Es. Minguijosa Cobo. F. 244. Venta de cinco fanegas de garbanzos en 80 reales.

21 ORTEGA SAGRISTA, R. *La capilla de los Moya...* p. 115.

obispo D. Francisco Sarmiento de Mendoza [22], clara incursión en el dominio de la arquitectura que aboga en favor de la opinión que venimos sosteniendo en cuanto a la ambigüedad en Jaén del derecho al ejercicio de las diferentes artes.

Instituido este cargo en él por primera vez en el obispado, responde al deseo de centralizar en Jaén cualquier tipo de construcción religiosa, ya fuese el levantamiento de una iglesia como su reparo «y otras quales quiera o retablos plata o ornamentos», restringiéndose pues tales construcciones a los medios de las fábricas, recortando así su autonomía y, lo que bajo nuestro punto de vista es más interesante en este momento, unificando en gran medida las distintas obras que tenían lugar en la diócesis al estar bajo la supervisión de un único hombre que, lógicamente, aplicaría su criterio en ellas.

Como decíamos, es Sebastián de Solís el hombre elegido para 1593, del que dice el obispo en su nombramiento que le consta su práctica, «ciencia y experiencia» en tales menesteres que, volvemos a repetir, no sólo eran escultóricos. Había de visitar en ese año todas las iglesias colegiales y parroquiales por dos veces e inspeccionar las obras, maestros que las hacían, modelos etc., y ver que no fuese «superflua conforme a tales modelos y a la hacienda y cantidad de tal iglesia» la obra; además de organizar «el medio y traça que os pareçiere mas conveniente guardando la instruçion que teneis nuestra». Su sueldo como tal Visitador (cargo que más adelante quedaría vinculado al del Maestro Mayor de la Catedral) sería pagado por las propias fábricas visitadas.

Como ejemplo de tales visitas podemos citar la que en 1611 hace, mandado por D. Sancho Dávila, a la iglesia parroquial de Huelma, donde da soluciones para el arreglo de la bóveda de la capilla mayor que «corría mucho riesgo, así la dicha capilla como el retablo que esta nuevamente puesto» [23].

Las amplísimas facultades concedidas a Solís demuestran por un lado el prestigio del escultor, como tal y como «arquitecto»; por otro, la confianza de los obispos en Sebastián, confianza basada en su práctica, ciencia y experiencia desde luego, pero también con toda probabilidad en unos comunes criterios en cuanto a los intereses del patrón eclesial, sus supuestos estéticos y su común ideología centralizadora. Calificado en esta su misión como de «escuela de Vandelvira» [24] a tenor de los templos que se hacen en estos momentos, no es ésta la única incursión conocida de Solís por el momento en el campo de la arquitectura: por ejemplo, en 1626 el fundador del convento de las Descalzas D. Melchor de Vera, al enviar desde Toledo la planta y montea de la iglesia, dice: «beala el Sr. Sebastian de Solis y Vmd, y conforme a ella se ira labrando» [25], desprendiéndose de la misma carta que escribe al obispo que el mismo Solís había hecho una montea para la media naranja.

Aunque como obra de menor entidad, en 1624 le encontramos trabajando también como arquitecto haciendo el chapitel para la torre de San Ildefonso [26], hoy inexistente al ser reformada tal torre por Ventura Rodríguez entre otros.

Queda pues demostrado de este modo el peso que Solís tuviera en su época y la confianza que la iglesia le otorgaba, y que debió tener su base en esa comunidad de criterios aludida y en la propia familia y carácter piadoso de Solís. Tuvo Sebastián un hermano clérigo, Francisco, también escultor como Sebastián, y al menos dos hijos: Gaspar y Juan. El segundo, Juan de Solís, fue también presbítero y escultor (llegando a trabajar en 1617-1618 con Martínez Montañés como veremos) y llegó a alcanzar fuera

22 GALERA ANDREU, *Arquitectura*... p. 26 y Documento n.º 1.

23 LOPEZ GUZMAN, *La iglesia*... p. 240; apéndice n.º 55. Libro de fábrica F. 287, año 1611.

24 GALERA ANDREU, *Arquitectura*... pp. 26 y 82.

25 Idem. p. 81.

26 A.H.P.J. Leg. 1056, año 1624. Es. Minguijosa Cobo. Ff. 557-564. Escritura de obligación entre los carpinteros Alonso Gallego, Martín Barranco y Alonso Ramos de Villareal, vecinos de Andújar, y la fábrica de San Ildefonso de Jaén. La primera condición es que «se a de guardar la traça hecha por Sebastián de Solis questa firmada de mano del Cardenal mi Señor».

de los estrechos límites provinciales más renombre que su padre. En contacto pues de una manera u otra con la iglesia, y después de la muerte de sus seres queridos, ocurrida entre 1620 y 1623 [27] Sebastián entra también en religión ya que como «clérigo de menores» se declara en 1622. Hubo pues de ser un hombre de natural piadoso el que refugia el resto de su vida en la iglesia como única familia a que acogerse.

La última noticia que de él tenemos es la venta de una casa al también clérigo D. Luis de Rojas y Sandoval) [28], en 1630, casa enajenada en una capellanía fundada por Sebastián y que vende con esa carga en 9200 reales, de los que 4650 le habían sido adelantados por el comprador [29]. Parece que Sebastián está desprendiéndose de lo que posee por estas fechas. Su firma, de trazos rápidos y amplios, decidida, en otras ocasiones, tiembla ya. Es seguro que su mano no le permite seguir trabajando en la madera ni dibujar nuevos diseños: debe tener unos ochenta años y acercarse a su muerte. Es extraño sin embargo que ésta no se produzca en el lugar donde tantísimo tiempo vivió, rodeado de los recuerdos más queridos, pero en los libros de Defunciones de S. Ildefonso no aparece reseñada ni su muerte ni encargo alguno de misas, por lo que Solís tuvo necesariamente que abandonar esta collación, e incluso posiblemente Jaén, para ir a vivir con algún pariente lejano o alguna residencia de sacerdotes. Así muere casi en el anonimato este escultor cuya modestia le impidió mientras era famoso trasladarse a otro lugar más prepotente como la collación de Santa María por ejemplo, y a la vez no nos deja conocer por el momento ni el lugar o fecha de su muerte.

Este extremado arraigo a una vecindad, que en último término viene a ser rasgo de un carácter tranquilo y acatador de un statu quo, satisfecho de lo obtenido —que no era poco por cierto— es quizás también uno de sus rasgos definitorios en arte. Es Sebastián de Solís escultor de formación romanista, ecléctico en cuanto a las dos principales direcciones que en España tal manera tiene: por un lado la escultura encabezada por Berruguete, fiel a la línea nerviosa y expresiva; por otro, la dirección imprimida por Becerra, de masa pesante e imponente. En esos dos sentidos opuestos se expresa Solís, por lo que su escultura, hasta dentro de un mismo retablo, puede parecer contradictoria y nos haría pensar en manos diferentes a no ser por una serie de detalles que reiterativamente aparecen en sus obras. Suelen tener sus figuras un cierto aire campesino de canon achaparrado y macizo, con rostros cuadrados de prominente barbilla redondeada, manos grandes y expresivas que dejan salir unas mangas de plegado apretado y paralelo en el puño; también es muy característico el plegado de los mantos, anguloso, que cruza de izquierda a derecha por debajo de la cintura del santo de turno sin una lógica sujección a menudo; recoge las túnicas en la cintura con un nudo a modo de «moña» que hace caer verticales los plegados, quebrándose a la altura de la rodilla para avisar unos simples adelantamientos del pie, sin llegar al contraposto, ya que las actitudes de las figuras suelen ser bastantes elementales. Su escultura suele parecerse a la sevillana de Francisco de Ocampo.

Más complicadas naturalmente en los relieves, de buena ambientación espacial, adolecen a menudo de defectos y desproporciones que no restan sin embargo empaque a sus composiciones, cerradas y simétricas por lo general, y que a veces confieren incluso cierta gracia ingenua a las representaciones; recordemos por otro lado que éstos se realizan para una altura y con una iluminación tal que disimularían los errores (e

27 En 1620 Juan de Solís viene a Jaén, como se deduce en A.H.P.J. Leg. 1052. Es. Minguijosa Cobo, F. 463, y Francisca está viva aún. En enero de 1624, al nombrar como capellán de la capellanía que el matrimonio Solís había fundado, hablando ya de «mi muger difunta», a Juan de Xamilena, dice cómo anteriormente «nombrados había fundado, hablando ya de «mi muger difunta», a Juan de Xamilena, dice cómo anteriormente «nombrados por capellánes della al ldo. J.° de Solis prebitero y a Gaspar de Solis mis hixos y de la dicha muger que ya son fallecidos». No podemos precisar más sobre tales muertes pues fatalmente, el único libro de Defunciones que falta de la iglesia de San Ildefonso —donde normalmente deberían constar— es el n.° 4, correspondiente a los años de 1616 a 1623.

28 D. Luis morirá en 1635: A. Diocesano J. Libro de Defunciones de S. Ildefonso n.° 6, años 1628-46.

29 A.H.P.J. Leg. 1294, año 1630. Es. J. Labella, Ff. 585r-586v. Jaén, 6 de agosto de 1630.

incluso serían necesarios para destacar más cualquier parte del cuerpo deseada) que hoy los medios ópticos ponen despiadadamente de manifiesto. Tales errores provienen a menudo de las manos del taller que Solís tuvo, necesarias si quería atender el gran número de encargos que se le hicieron, y que no aparecen en cuanto a lo que es arquitectura del retablo en sí y en sus detalles.

Si hubiéramos de captar una evolución de su estilo, lo primero a señalar es precisamente su estabilidad en unas formas que ya se nos dan como cuajadas en su primera obra documentada (retablo de San Bartolomé de Jaén) y que se repite con reiteración. Poco a poco los defectos van siendo menos evidentes y Solís gusta menos del cultivo de la línea en favor de una mayor valoración del volumen compacto de las figuras (Catedral de Jaén), que de todos modos no es forma nueva en él pero que acusa en sus obras del XVII en las que presta a los movimientos mayor naturalidad. Estas obras pueden ponerle en contacto con Granada, con Pablo de Rojas: como apéndice suyo en Jaén le considera María Elena Gómez Moreno en las pocas líneas que a Francisco y Sebastián dedica en su estudio de la escultura del siglo XVII [30] al hablar del retablo mayor de la catedral de Jaén. Pablo de Rojas puede significar en Solís el aire de modernidad, el acercamiento a la naturalidad más que al naturalismo si como tal entendemos las figuras de terribles Cristos expirantes y atormentados o de Vírgenes desfallecientes e implorantes. Nunca llega Solís a estos extremos. Los Crucificados que de él conservamos son coronamientos de retablos, imágenes dogmáticas de culto y, como tales, figuras majestuosas, potentes, ideales; sufrientes sí, pero hasta cierto punto, contenidas.

La pérdida de los Cristos procesionales de Solís (conocidos sólo a través de documentos) no nos permite una exacta comparación con los de Pablo de Rojas por cuanto, variando la función, es lógico que variase la representación. Haciendo esta salvedad, que creemos esencial, los Cristos de Solís siguen en líneas generales la actitud del granadino dejando caer levemente la cabeza a su derecha, venciendo el cuerpo con suavidad al lado contrario para volver las piernas de nuevo bajo el rostro. A veces deja Solís limpio el suave contorno de la cadera bajo el nudo desplazado del sudario, consiguiendo bellos efectos anatómicos que, francamente, no suele buscar a menudo. A fuer de sinceros hemos de convenir en que la escultura de Rojas es más exquisita que la del giennense, de gubia algo brusca, deformadora en ocasiones en su búsqueda de lo expresivo. Más musculosa la anatomía de sus Crucificados, de torsos potentes, y menos cuidada, es posible sin embargo que su serenidad y majestad se deban a la función de presidencia para la que fueron creados.

El retablo giennense de los años comprendidos entre 1580-1640 aproximadamente, o lo que es lo mismo, entre esos años de difícil definición entre manierismo/protobarroco y finalmente barroco, no se puede entender sin contar con esa figura que llegó a centralizar en sus manos toda la producción artística religiosa de la diócesis. La organización que Solís hace usualmente de la arquitectura de sus retablos, centrados los conservados en las últimas décadas del siglo XVI y primeras del XVII, es del tipo que hemos convenido en llamar piramidal, de dos pisos con tres calles y dos entrecalles, con ático que suprime las laterales, componiéndolo en correcta sucesión de órdenes o bien con profusa utilización del corintio. De este modo se mantiene en la tónica de la arquitectura del momento, dentro de un manierismo que ordena espacios con distorsiones de los modelos clásicos, desenvolviéndose dentro de él, con cuidado primoroso del detalle, hacia una ordenación más unitaria, clara en el cada vez mayor énfasis prestado a la calle central como organizadora de la visualización y en sus influencias herrerianas.

Así pues, recorre un largo camino donde, desde una valoración de la horizontal (S. Bartolomé, 1582-1587) con atisbos ya de la futura importancia a la línea vertical, pasa a usar el orden colosal (Cambil) acusando lentamente la importancia de la verticalidad

30 GOMEZ MORENO, *La escultura*... p. 49.

hasta llegar a la última obra que le atribuimos (Capilla Dorada de la Catedral de Baeza, 1621). Desde un primer momento marcha acorde con ciertos elementos herrerianos que podemos decir heredados del proyecto —que aún no realidad— del retablo mayor de El Escorial (hacia 1578), en cuanto a la utilización que Solís hace de pináculos, bolas y nichos completamente lisos y dorados, más profundos con el tiempo a la búsqueda del mejor entorno espacial para sus esculturas.

Por otra parte, la claridad de su ordenación arquitectónica corre paralela a la marcha que el retablo español venía realizando desde mediados de siglo, enmarcando Solís sus relieves por lo general entre columnas y frontones que le dan el aspecto de «escena», de portada, a cada uno de ellos. Normalmente reserva nuestro escultor el relieve para las calles, mientras en las entrecalles coloca los aludidos nichos con tallas de bulto, cada vez más importantes al paso del tiempo, hecho que también es totalmente usual en el panorama retablístico español.

De nuevo cabe entroncarle con los retablos de Francisco de Ocampo, con los que se pueden establecer ciertas similitudes (por ejemplo, con el retablo de la Virgen de la Merced en S. Pedro de Carmona, realizado en 1617).

a) Solís retablista

Buena muestra de este tipo de organización en los retablos nos la brinda Sebastián de Solís en la primera obra de él conocida y que no debió ser la primera que saliera de su gubia, ya que aquí el escultor presenta desde este momento sus tipos característicos casi plenamente formados: el *retablo mayor de la iglesia parroquial de San Bartolomé de Jaén* (1582-1587), llegado casi íntegro a nosotros (Lám. I).

Adaptándose a la cabecera poligonal de la capilla mayor, esta pequeña joya se estructura sobre banco y predela con relieves, que se une al muro con ménsulas laterales sostenidas por angelillos atlantes, en dos pisos y ático.

Dórico el primero y el segundo corintio, alternan en su alzado altorrelieves adelantados rematados con frontones —rectos en el primero y curvos rotos arriba— y nichos con esculturas en sus dos entrecalles. Distinta es a la primitiva la disposición de su calle central por cuanto el sagrario pasó a la iglesia de San Andrés y en el segundo piso se hizo con posterioridad el camarín, con un San Bartolomé de la iglesia de San Pedro que vino a sustituir al primero.

Interesa señalar diversos elementos que vienen a ser una constante en los retablos de este autor. El banco en que apoya el segundo piso por ejemplo, tiene una altura desmedida, —la mitad del piso que sostiene— según los cánones clásicos, y además, los soportes que refuerzan su función —ménsulas en saledizo curvo, cajeadas e imbricadas, con «capitel» jónico compuesto por dado en punta de diamante y volutas aplanadas— le situan en relación con los ancones que tanto proliferarán en la arquitectura granadina civil y religiosa del protobarroco.

Otro elemento significativo lo encontramos en el ático, que repite en la parte central la disposición de los pisos aunque aplanando los nichos y sustituyendo las sesgadas columnas por pilastras estriadas. Se trata de una moldura en acodo de gruesos resaltos redondeados, que comienza sin más bajo el capitel y se interna en la calle subrayando una forma de cruz. Singular es también la manera frontal en que sitúa recostados a los ángeles con símbolos de Pasión del coronamiento de las entrecalles, completado en la central por un frontón recto partido cuyo tímpano lleva el gran busto del Padre Eterno, siempre presente en este lugar de sus obras.

Pináculos con bolas sobre dados, gruesas trajas gallonadas rodeadas de cabecitas con los escudos de don Sancho Dávila, bustos algóricos de la Caridad y la Fe, jarrones, vegetales estilizados con cierto aire de grutescos, son los coronamientos y motivos ornamentales que Solís utiliza.

De su estudio iconográfico se desprende el tratamiento narrativo que pretende en el retablo. No interesan las esculturas de bulto de los nichos en este sentido, sustituidas las originales que posiblemente fuesen los cuatro evangelistas, ni el relieve de San Francisco, que sustituye al del Nacimiento de Cristo existente antes de 1939.

Posiblemente una intención pietista le moviese a reservar el espacio de la predela, más cercano al fiel, a los episodios de la Pasión de Cristo (Santa Cena, beso de Judas, Oración del Huerto, Noli me tangere) con la cuña del martirio del santo titular y jóvenes portadores de jarrones ante fondos arquitectónicos de cierta amplitud. Los relieves de las calles laterales se dedican al Nacimiento y Ascensión de Cristo (a la izquierda, dirección de mayor dignidad como corresponde al lado del Evangelio) y Nacimiento y Asunción-Inmaculada de la Virgen (derecha). Preside el ático Cristo en la cruz, la Virgen y San Juan bajo el Padre Eterno aludido.

Retablo pues muy en la línea de la icongrafía trentina, con una temática bastante general referida a Cristo y su Madre, hace hincapié tanto en el aspecto sufriente (predela) de la salvación, cuanto en el exultante (Ascensión, Asunción), con la Deesis como partícipe de ambos extremos.

Hay un tema interesante por cuanto supone de formación de la iconografía mariana. Nos referimos al que citamos como Asunción-Inmaculada. Centra la simétrica composición la Virgen, de pie, inclinando muy levemente la cabeza a su izquierda y a la derecha las manos, unidas. Lleva a sus pies la media luna, y dos ángeles sostienen una corona sobre su cabeza; bajo ellos, otros dos de perfil cogen su manto. La representación de estas figuras angélicas adolece de faltas de proporcionalidad bastante evidentes (cabezas grandes en exceso, cuerpos de niño y rostros adultos que denotan una escasa preocupación ante el natural, brazos muy largos...) que su altura disimula sin embargo.

Ante la imagen descrita, hoy diríamos que se trata de una representación bastante clara de la Inmaculada basada en el Apocalipsis, tal y como en estos momentos se propiciaba desde Italia, en particular por parte del Caballero de Arpino que tanto eco tuviera en España en la formación iconográfica de este tema [31], y que Pacheco recoge, si bien con variantes. Este tema desde luego arraiga en gran manera, y muy pronto, en Jaén: recordemos que uno de los defensores del dogma futuro de la Inmaculada Concepción en Trento fue precisamente el obispo de Jaén D. Pedro Pacheco (1545-1555), por lo que su representación en un retablo de los ochenta sería muy lógica. Sin embargo, hemos de tener en cuenta otros aspectos tales como su ubicación, fundamentalmente: el tema frontero en la otra calle lateral es la Ascensión: Cristo aparece casi sentado en imposible postura en el centro, entre rayos pintados, adelantando brazo y pierna derechos y ocupando casi toda la escena, a excepción de tres cabezas de apóstoles escalonadas a la derecha y las de las tres mujeres a la izquierda.

Es común que si se representan determinadas escenas de la vida de Jesús y María, concuerden en lo que cabe los pasajes escogidos, máxime teniendo en cuenta que en las cajas inferiores aquí se representan sus nacimientos; entendemos por tanto que, en su momento, el tema que se pretende representar es la Asunción de la Virgen, no la Inmaculada que no tendría correlato iconográfico. Andando el tiempo se efectuará la delimitación iconográfica de ambos temas, y el mismo Sebastián de Solís ejecutará el de la Asunción para la Catedral de Jaén donde, con una estructura similar, suprime la media luna a los pies de María, que se apoya en los ángeles en su escenso. A falta de la escritura de obligación —hecha ante Miguel de Quesada el 20 de diciembre de 1582 [32]— que nos podría aclarar por completo el problema, entendemos pues que se trata de la Asunción de María.

La descripción de los relieves antedichos se puede hacer extensiva al resto en

31 ULIERTE VAZQUEZ, *Una Inmaculada en Andújar: su dificultad iconográfica*, 1983.
32 ORTEGA SAGRISTA, *El retablo...* p. 1314.

cuanto a la decididamente simétrico de las composiciones que se encierran en ritmos circulares muy cerrados. En un tipo de relieve muy pictórico, el escultor compone correctamente la perspectiva en los bajorrelieves de la predela a base de fondos de paisaje y arquitectónicos. En los rotundos del cuerpo del retablo, conforma los distintos personajes en plano único, a excepción del de la Natividad de María, realizado al modo tradicional en que en último término —resultando como en perspectiva caballera— aparecen los padres de la Niña; en primer plano, dos mujeres la sostienen, mientras otra bella joven asoma en segundo término, contrarrestada en su mínima masa por el cesto con ropajes del primer plano.

La deuda de Solís en estos primeros momentos para con la escultura romanista del tipo de Berruguete es bastante apreciable sobre todo en la parte superior del retablo (Virgen del Calvario, San Juan y Ascensión fundamentalmente), donde cierto retorcimiento nervioso, actitudes inestables, cierta planitud, y la valoración de la línea sobre la masa están apuntando en esa dirección. No así en la figura del Crucificado del coronamiento, que recibe un poderoso tratamiento corporal más en la línea opuesta, con lo que cabría decir que Solís conoce ambas direcciones y en este primer momento aprecia ambas, sin inclinarse por una de ellas.

La estructurada ordenación de espacios, la trabazón arquitectónica de este retablo, mereció los elogios por parte de la crítica académica [33] y actual [34]. Ortega Sagrista ya en 1948 documentaba el retablo como obra de nuestro escultor. En efecto, por los libros de visitas parroquiales conocemos como en 1587 el retablo es tasado por el entallador Martín de Salinas en 850 ducados, que se le terminan de pagar a Sebastián de Solís, entallador, ese mismo año [35].

La devoción popular sufragó en parte la hechura de la obra [36], pero no fue suficiente para dorarlo lo recaudado, ya que en 1595 hay un pago de 3.740 maravedís al pintor Miguel Sánchez por estofar el Cristo y manos del retablo (suponemos que se trataría de las encarnaciones). Quince años más tarde se acomete por fin el dorado y estofado total, por el que se paga a los doradores Juan de Quintanilla y Cristóbal Vela 193.568 maravedís, de aquí que los escudos pintados sean los de D. Sancho Dávila (1600-1615) y no los de Sarmiento de Mendoza (1580-1595) durante cuyo obispado se había realizado.

Debieron estos doradores trabajar en conjunción con Sebastián de Solís, pues en este mismo año de 1610 doran también el retablo mayor de la Catedral, hecho por él como veremos. Feliz conjunción resultó la del escultor y doradores que, con una técnica impecable y abundancia de tonos cálidos y oscuros, subrayan la gubia del escultor, consiguiendo ricas calidades de brocados y sedas decoradas con vegetales de cierta amplitud.

No sabemos de Quintanilla más que el hecho de que era vecino de Sevilla, donde estaba relacionado con Francisco Sáenz de Pesquera, aparte de las noticias que le unen con Cristóbal Vela. De éste último sí conocemos algo más, aunque un poco confuso. Tanto Palomino como Cean lo hacen discípulo de Pablo de Céspedes [37] aunque piense el último que, nacido en Jaén en 1598 «muy poco o ningún tiempo pudo haber alcan-

33 PONZ, *Viage*... n.º 60: «En la Parroquia de San Bartolomé es muy bueno el retablo mayor, tanto en la arquitectura como en la escultura. ROMERO DE TORRES, *Catálogo*... n.º 160: «El retablo mayor es de buen gusto formado de dos cuerpos. El primero es de orden dórico y el segundo de orden corintio, coronados por un ático».

34 ORTEGA SAGRISTA, *El retablo*... p. 1315; y el mismo, *Un tesoro oculto*... pp. 21-27.

35 Documentos n.º 7 y 8.

36 ORTEGA SAGRISTA señala cómo y quiénes entregaron diversas limosnas y mandas, resaltando el hecho de que una de estas las entregase en nombre del donante don Melchor de Soria Vera, fundador de las Bernardas, que había sido prior de San Ildefonso y costeado «la reja y el retablo de Nustra Señora de la Capilla», hechos sobre los que volveremos en su momento. Vid. *El retablo*... p. 1314.

37 Sobre Quintanilla ver A.H.P.J. Leg. 584, año 1597. Es. G. de Herrera. Poder de Antonio Quintanilla a Luis Liébana y Francisco Sáenz de Pesquera para cobrar y recibir bienes de su hermano Juan de Salinas Quintanilla. Jaén, 26 de noviembre de 1597, F. 1559. Sobre Céspedes, véase CEAN BERMUDEZ, *Diccionario*... T. I. p. 324.

zado» a este pintor (muerto en 1608) como maestro [38]. Indudablemente hemos de pensar también que, si esta fuese la fecha de su nacimiento, Cristóbal Vela tampoco podría haber estofado y pintado no ya el retablo de San Bartolomé, sino también el de la Catedral, en 1610, obra que hemos de suponer de máximo empeño en la diócesis al considerarse tal templo como directriz para todos, y confiada por tanto sin riesgos a pintores de probada maestría, no a un simple aprendiz de 12 años. Desde luego, el retablo de San Bartolomé, que aún se conserva en buen estado, no es obra de un muchacho sin experiencia.

Y, es que a estas alturas Cristóbal tiene 22 años, como declara en la escritura de obligación del dorado del retablo mayor de la catedral en mayo del mismo año [39]. Sin embargo, en octubre declarará tener 25 cuando contrata unas pinturas para fuera de la provincia [40], posiblemente para evitar los impedimentos legales referentes a los menores de esa edad. Por cierto que es inaudita la actividad que despliega Vela ese año, que más parece industrial que artesana: en febrero 180 cuadros para Carlos Atabante, de Sevilla... y 300 más en octubre junto con Juan de Quintanilla a entregar en mayo de 1611, aparte de los retablos mencionados. Ambos tenían un taller, desde luego (lo que se desprende además del contrato con la Catedral donde se habla de aprendices, oficiales, etc.) que debió ser cuantioso y floreciente, sin lo cual es imposible pudiesen dar satisfación a tan enorme demanda.

Nacido pues en 1588 y no 98, de familia noble procedente de Begíjar (Jaén), hijo de Diego Vela, por diversos contratos de ventas y arrendamientos podemos suponerlo en situación acomodada. A grandes líneas y en espera de un trabajo más detenido sobre él, se puede seguir su vida. A la luz de su declaración, puede ser cierta la noticia de Palomino sobre su contacto con Pablo de Céspedes, y desde luego lo que sí es cierto es que, por diversas obras documentadas, trabaja en Sevilla, Priego (donde se casa) y Córdoba [41], lugar donde reside en 1638 cuando da poder para cobrar un sagrario hecho para la iglesia giennense de Campillo de Arenas [42]; en Córdoba pinta para el altar mayor de su Catedral la Asunción, San Pelayo, Santa Leocricia (inexistentes hoy), San Acisclo y Santa Victoria, además de una serie de obras para el convento de San Agustín y diversos retratos para la nobleza de la ciudad. Allí muere a los 73 años de edad, en 1658, víctima de desgraciado accidente, este pintor tuvo que como vemos una extraordinaria aceptación en la Andalucía de la época.

Este *retablo* de San Bartolomé nos lleva de la mano a otras dos obras muy similares: los *mayores* de las *parroquiales de Cambil* (Lám. II) y Villanueva de la Reina. La misma estructuración en calles (A-C-A) y entrecalles (B), idéntico juego volumétrico ordenan sus espacios, aunque en Cambil se realice en un sólo y alto piso el cuerpo.

Con ocasión del estudio de los diversos elementos de este tipo de retablos piramidales hemos hablado bastante del de Cambil, lo que nos excusa de volver a descripciones de detalle, a excepción de algunos que difieren de San Bartolomé. Si bien el juego espacial es el mismo en Cambil, se desarrolla en una superficie plana, derivada de la cabecera de la iglesia.

Un sólo piso, organizado por columnas corintias de orden colosal, y ático, componen el retablo; sus soportes apean en pedestales —entre los que restan los relieves de San Roque, San Juan y San Mateo— sobre ménsulas de muy amplio vuelo que adelantan las columnas sobre el plano general. En el ático, retranqueado, reducido a la calle central y entrecalles a sus lados, volvemos a encontrar como en el segundo piso de San Bartolomé una gran base jalonada por sus refuerzos en forma de ancones con ménsula

38 Idem, T. V., p. 150.
39 Documento n.º 25.
40 *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, T. V., p. 78.
41 VALVERDE MADRID, *Artistas giennenses*... p. 14.
42 Ver p. 102.

geométrica labrada en tablero. En sus extremos amplios dados con escudos en tarjas coronan las calles inferiores, terminadas en frontones rectos partidos por las tallas de San Marcos y San Lucas; sobre ellos, triunfales esculturas aladas de la Esperanza y Caridad. Corona el espacio un frontón recto, de nuevo con el busto del Padre Eterno, y medios frontones curvos sobre los que descansan recostadas la Fe y la Justicia, sin faltar como ornato las características cabecitas de querubes de Solís.

Como en Jaén, las calles laterales del cuerpo las ocupan relieves (Visitación y Nacimiento de Cristo) coronados por frontocillos, y nichos las entrecalles. La mayor altura de las columnas permite colocar sobre ellos escudos pintados enmarcados en relieve y bellas guirnaldas, repetidas en el ático. La calle central se potencia por medio de una continua línea vertical que, al romper el entablamento (pintado con finos tallos) y suprimir el banco del ático, entronca con el elevado medio punto que cobija el Calvario —potenciación que existe también en Jaén, pero menos nítida al continuarse el entablemento del segundo piso—. Bajo él se representa la Anunciación, relieve que se situaría por encima de un sagrario hoy inexistente.

Se muestra Solís en esta obra madura como un perfecto conocedor del lenguaje clasicista italiano. Lástima que no conozcamos qué libros compusieran su biblioteca, pero a la vista de la armoniosa y erudita composición que aquí nos lega, no es aventurado afirmar su conocimiento de la obra de Serlio: su Libro II de Arquitectura muestra en la fachada del Palacio del Conde Ottavio de Thieni en Vicenza un detalle que Solís reproduce con toda fidelidad en las entrecalles del piso de este retablo como es la utilización de un incipiente orden colosal columnario que acoge en su espacio interno un nicho para estatuas coronado por un recuadro superior, más una gruesa guirnalda entre los capiteles. Por otra parte, la utilización que en el ático hace del doble frontón que ideara Bramante y desarrollara Palladio en su Libro IV de Arquitectura, nos lo muestra también en la línea de este manierismo italiano.

El conocimiento de las dos corrientes escultóricas más destacadas en España, y sobre todo el de estos arquitectos, denotan a un Solís en contacto con los círculos elitistas de la cultura de la época, y en concreto con los sevillanos eruditos derivados de Hernan Ruiz II y compuestos por Jerónimo Hernández, Juan de Oviedo el Joven y los también giennenses Andrés de Ocampo y Martínez Montañés, contactos sobre los que tendremos ocasión de volver. Oviedo el Joven y Montañés utilizan también, aunque con bastante menos fidelidad al original, el mismo dibujo palladiano en los retablos de San Juan Bautista del Convento de San Leandro (1621-22) y el mayor de Santa Clara de Sevilla (1621-26). También Jerónimo Hernández y Montañés traducirán el doble frontispicio de remate palladiano en los retablos mayor de Lucena (1572-1579) y de San Miguel de Jerez (1617) respectivamente [43].

Si tenemos en cuenta que la ligazón en este momento de la diócesis giennense es más fuerte con la toledana, y por tanto con Vignola y Herrera, que con Andalucía, hemos de inferir que estos contactos de Solís con Sevilla (donde el clasicismo de Serlio y Palladio son más evidentes que el vignolesco) y su erudición, se deben a su intensa búsqueda personal más que a relaciones más o menos impuestas o circunstanciales.

La misma estructuración que éste de Cambil sigue el *retablo mayor de Villanueva de la Reina* (Fig. 18), o mejor dicho, seguía, porque fue destruido en la última guerra civil. Sólo una fotografía y un pequeño comentario restan del que fuera una gran «obra de la escuela de Berruguete, de 14 m. de altura por 7 de anchura hecha en madera de pino y nogal, en su color, y dorado en el centro», que estaba «dedicado a la Virgen» [44]. En él se potenciaba aún más la vertical al resaltar con fuerza las tres calles de su ático, mediante la elevación a que se sometía el pedestal superior, contrastando con la menor

43 PALOMERO PARAMO, *La influencia...* p. 522.
44 *Diccionario Enciclopédico Ilustrado de Espasa Calpe*, T. 63, pp. 1450-1451.

de las laterales. Comparándolo con el de Cambil hay diferencias de detalle (menor profusión de frontones, reservados para la calle central, remates de agudísimos pináculos en los gruesos mensulones extremos del banco y sobre los escudos laterales del ático, y sobre todo la ausencia de nichos), pero las semejanzas son más: las calles laterales del piso —adornadas también con guirnaldas carnosas en su parte superior— llevan relieves de lo que parece ser la Adoración de los Reyes y Pastores, y la central, también resaltada, la Virgen con el Niño bajo un medio punto; las entrecalles reservan sus espacios para las esculturas de San Pedro y San Pablo. En el ático, los extremos se ocupan con sendas esculturas llenas de tensión (¿las Virtudes?) similares a las de sus calles laterales, en las que aparecen recostadas sobre los aletones otras dos imágenes, posiblemente de Virtudes también; por supuesto, la calle central la ocupa el Calvario presidiendo el tímpano de su recto frontón el busto de Dios Padre. Hay otro detalle muy significativo que lo conecta con Cambil: las pilastras con capitel almohadillado del pedestal del ático, que no se dan más que en estos casos de que hablamos.

Hay en este retablo de Villanueva una ordenación más clara aún que en Cambil y Jaén, o más bien una simplificación, menos pequeña compartimentación espacial que entendemos le hace desenvolverse en un momento protobarroco de principios ya del siglo XVII, por lo que bien pudiera ser el último de esta «serie» de que hablamos, empezada por Solís en San Bartolomé. Es interesante el que se viniera entendiendo como de escuela de Berruguete, lo que abunda en el hecho que comentábamos del Solís seguidor de las esculturas de tal maestro cuya obra indudablemente conocería, sobre todo a través de la Transfiguración de la iglesia del Salvador de Ubeda, dirección escultórica que coincide con lo poco que de las líneas generales de la talla de este retablo perdido se puede apreciar.

Pero como decíamos, es sólo en las ocasiones que vienen a coincidir con temas trágicos fundamentalmente (Virgen del Calvario) o sobrecogedores (Ascensión), cuando Solís se asemeja al castellano, y no siempre, por cuanto en la escultura de Cambil no encontramos tales conexiones, sino más bien con la línea de Becerra. Es la de Cambil una escultura serena y pesante, algo achaparrada, y con todas las más típicas características que de Solís señalábamos, incluso con algunas dificultades técnicas aún no resueltas como por ejemplo los giros de las cabezas, que en San Mateo y el San José de la Natividad resultan defectuosos (y a pesar de esa desventaja, Solís gira todas para centrar las miradas de las figuras en el centro, punto de comunicación de las escenas).

La disposición escultórica hoy existente en Cambil no es exactamente la misma que le diera su autor. En las entrecalles inferiores hoy ocupan sus nichos dos esculturas de santos revestidos con dalmáticas que en su momento sustituían a las bolas extremas del pedestal de segundo piso; en los de este lugar hoy están un San Pedro (izquierda) y San Benito (derecha), obra que creemos procedente del derruido monasterio benedictino que había cercano a Cambil; desde luego si no su tamaño, su abierto ademán que le hace escaparse de su encierro arquitectónico, no concuerda ni con Solís ni con el lugar que ocupa. En cuanto a San Pedro, es posible que estuviese en este nicho, o más bien en uno de los inferiores; de cualquier modo es evidente su pertenencia al retablo, y por tanto, falta su parejo San Pablo, que vendría a estar en el lugar del San Benito actual. En el banco bajo la entrecalle derecha, el relieve se perdió y un aficionado ha hecho una Santa Bárbara.

Por lo demás, su plástica está «in situ», lo que es satisfactorio en estos lugares en que tan poca se conserva. La composición de los relieves es usual por estas fechas de fines de XVII. En los Evangelistas y San Roque, el autor se limita a mostrar las figuras de los santos, sentados sobre arcones, en lo que quieren ser solemnes actitudes, con sus símbolos a un lado, sobre fondos de sillería isodoma. En la Natividad y Anunciación se compone la escena en dos planos, terrestre y divino, señalado éste por la presencia de nubes con cabecitas aladas y pequeños querubes; más amplio este espacio en la segunda, lo preside el Padre Eterno, sirviendo de punto intermedio en la triangulación que se forma con la

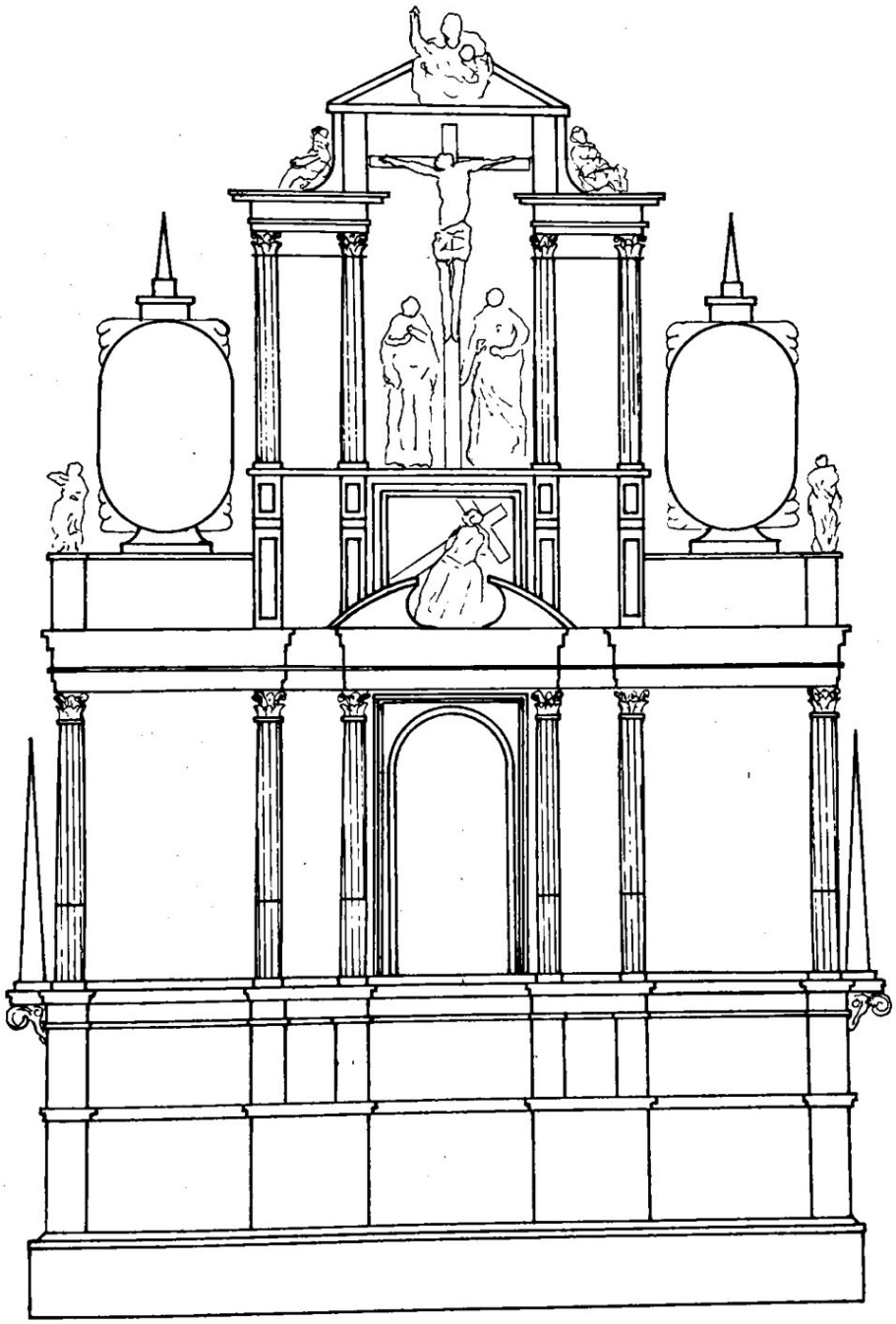


Fig. 18. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Villanueva de la Reina (desaparecido).

paloma del Espíritu Santo. Bajo él, y ante un muro isodomo del que parece pender el jarrón con los lirios relativo a la pureza de María, aparece ésta arrodillada en un reclinatorio a la izquierda, vuelto su cuerpo al espectador y mirando al arcángel Gabriel que, de pie a la derecha, realiza una forzada contración para evitar mayor altura que la Virgen. Se trata de la Anunciación ya triunfal del XVII [45] en que el cielo invade con sus nubes la estancia

45 «L' Annonciation du XVIIème siècle fait un vif contraste avec celle du passé. Le ciel envahit tout 'a coup

mariana, y sin embargo existe aún aquí una cierta intimidad, un afán por fijar la escena en un espacio terreno (representado en ese muro sin profundidad que proyecta el relieve hacia el espectador) y desde luego una ingenuidad y ternura en el tratamiento del tema que resta solemnidad a la presencia celestial.

También esta presencia ocupa el plano superior de la Natividad, representada por dos angelillos sobre nubes similares a las que Juan Bautista Vázquez el Mozo hiciera en su Anunciación del retablo de San Jerónimo de Granada, y que es el tipo que Solís suele utilizar siempre. Bajo ellos se representa una escena a caballo entre la Natividad y la Adoración de los pastores compuesta en modo que recuerda a la que, atribuida a Pablo de Rojas —a su vez relacionada con la del destruido retablo de Colomera en Granada, atribuida a Pesquera— se encuentra en el retablo de San Jerónimo granadino, antecedente de la de Martínez Montañés en Santiponce como muy bien ha apuntado Sánchez-Mesa. Agachada María, adora al Niño que a medias se incorpora entre sus pañales; José a la derecha los levanta para mostrarle al espectador más que a los pastores que, en segundo plano, son testigos de la escena. De entre unas pilastras a la derecha salen las defectuosas cabezas del buey y la mula.

La Visitación de la Virgen no ofrece innovaciones con respecto al tipo común de iconografía del XVII: María e Isabel en primer plano —la segunda más baja que la Virgen— y sus respectivos esposos tras ellas ante un paisaje que acentúa la profundidad de la escena y el perfil macizo de una casa.

Por último, los relieves de San Joaquín y Santa Ana, sentados a izquierda y derecha en el pedestal del segundo piso, que hay que entenderlos no como una afirmación en contra de la doctrina papal de Trento condenando la historia apócrifa de los padres de la Virgen o en relación con su aprobación por Gregorio XIII y XIV, sino simplemente como una tradición piadosa que había arraigado tiempo atrás en Cambil, de donde Santa Ana es patrona, y que entronca perfectamente con el planteamiento iconológico del retablo, dedicado a la historia de la Virgen en cuanto Madre de Dios: de aquí las escenas seleccionadas, todas relativas a este aspecto mariano y que, formando un triángulo, quedan comprendidas en otro más amplio presidido por la Trinidad (Dios Padre en el tímpano, el Espíritu Santo sobre el Calvario y Cristo en la cruz). Estos aspectos de Cristo-hombre al que se buscan sus raíces terrenas en Joaquín y Ana, y Cristo-Dios triunfante en la cruz, se realizan a través de María, Virgen (cuya referencia es la Anunciación), creencia negada por el protestantismo y ante la que Trento reaccionó por medio de estas representaciones.

Un último comentario tendríamos que dedicar en el plano de las formas al aludido Crucificado: parece que Solís intenta un mayor realismo en su cuerpo y proporciones con resultados peores que en Jaén. Ayudado por unas oscuras y no muy acertadas carnaciones, es más duro, seco y rígido en esta pieza donde, a pesar de seguir unas mismas líneas generales, de su más orgullosa cabeza se desprende un mayor protagonismo del Dios sobre el hombre que no estaría en realidad muy de acuerdo con su momento. Desde luego la mano del taller está presente en Cambil.

El mismo tipo de oscura carnación cubre manos y cabezas del resto de las figuras. Rica es la policromía y estofa, con abundancia de oros, predominando los tonos blancos, azules y rojos brillantes en túnicas y mantos, en que destacan finos vegetales estilizados.

Una cierta relación hay entre este grupo de retablos con el *mayor de la iglesia de San Bartolomé de Torredelcampo*, un «severo y sencillo» retablo del «Renacimiento, con dos cartelas en el zócalo donde había una inscripción pintada: «ESTE RETABLO

la cellule oú prie la Vierge, et l'ange, un lis à la main y pénetre, agenouillé sur un nuage. Des vapeurs, tour à tour sombres et lumineuses, font souvent disparaitre le lit, le foyer, les murs, tout ce que rapelle des réalités de la vie. Il semble que nous ne soyons plus sur la terre mais dans le ciel. Presque toujour d'autres anges font cortege au messager céleste, et il est rare que quelques gracieux visage ne se montrent pas au milieu des ombres». MALE, *L'art religieuse*... pp. 239-240.

LO MANDO DORAR POR SU DEVOCION D. PEDRO GUTIERREZ DEL ALCALDE Y SE ACABO EN EL AÑO DE 1679». Llevaba en pintura los cuatro Evangelistas y los escudos del «Arzobispo de Toledo Don Diego de Ulloa, natural de Torredelcampo» [46], probable constructor de este retablo. Había además en esta iglesia otro retablo (lado de la epístola) con alto relieve y talla policromada de la Anunciación, cuyo autor es posible que fuese el mismo del mayor, todo ello según noticias de Romero de Torres [47].

Por una fotografía bastante mala del retablo mayor, podemos ver cómo estaba estructurado. Dos pisos y un ático de gran desarrollo componen la pieza, dividida en tres calles y dos entrecalles extremas que se adelantan, como en San Bartolomé de Jaén, para adaptarse al testero poligonal de la cabecera, y de las que apenas se puede ver nada aunque parece que llevan esculturas de bulto redondo. A las calles laterales, adelantadas en el segundo piso, las flanquean columnas posiblemente corintias, cajeándose con marcos rectangulares donde deben ir las pinturas de los Evangelistas de que Romero hablaba; como único ornamento llevan guirnaldas de frutos. En la central, rompe el banco un templete de medio punto sostenido por cuatro columnillas y coronado por cuarto de esfera. En el segundo piso ocupa el nicho central un santo exento, posiblemente San Bartolomé. Enjuntas labradas en punta de diamante completan la decoración.

La parte más rica del retablo, como en Villanueva, es el ático, ocupado en el centro por el consabido Calvario exento coronado por frontón recto partido de cuyo centro emerge extrañamente la posible figura del Padre Eterno bendiciendo, mientras en las cornisas laterales se sientan sendas figuras también de bulto, desproporcionadamente grandes. Unos aletones muy simples unen esta caja central con la vertical de las columnas externas, sobre cuyo eje hay dos figuras exentas. Posiblemente se trate, junto con las antedichas, de las Virtudes. Sobre las entrecalles adelantadas hay dos escudos oblongos de cueros recortados coronados por agudísimos pináculos que casi se elevan a la altura del coronamiento.

Si el cuerpo «principal» del retablo puede muy bien ser renacentista [48], el amplio desarrollo de su ático, que invierte las proporciones convirtiéndose en lo más importante de la obra, es indudable que nos marca una concepción diferente, paradójica, más propia del Manierismo, acentuada en su ya señalada verticalidad o en lo sorpresivo de la aparición del Padre Eterno. Por otra parte, el agrandamiento de las proporciones en esta parte y sus agudos pináculos laterales, hacen patente la deuda con el mayor de la iglesia de El Escorial.

No se puede asegurar que fuese el mismo por el que se terminan de pagar 890 reales que se le debían aún a Sebastián de Solís, por la «hechura del retablo que hizo para la dha yglesia [49] pero dadas las similitudes que encontramos entre las obras vistas de Solís y el que acabamos de describir sí que es muy probable. De otro lado, la alta reputación de nuestro escultor haría que naturalmente se le encargase la mayor obra de la iglesia.

Por las mismas fechas que el de San Bartolomé de Jaén iba realizando Solís el *retablo mayor de la iglesia parroquial de la Encarnación de Bailén,* al que Ponz se refiere como del estilo de algún discípulo de Vandelvira. Destruido en 1936 igual que

46 No existe tal Arzobispo de Toledo, pero sí un don Diego Fernández de Ulloa presbítero de Toledo relacionado con don Melchor de Soria Vera, giennense que fuera fundador de las Bernardas de Jaén. Don Diego da en 1606 de parte precisamente de don Melchor un sagrario destinado a la ciudad de Orán, tallado por Téllez, para que el pintor Juan Bautista de Alvarado lo dore y estofe: A.H.P.J. Leg. 1041, Es. Minguijosa Cobo, F. 673v-674 r, Jaén, 5 de noviembre de 1606. El mismo Juan Bautista de Alvarado dorará un retablo en Valdepeñas antes de 1610, del que no tenemos otra constancia. A. H.P.J. Leg. 1043, Es. Minguijosa Cobo, Ff. 547r y v, Jaén 2 de agosto de 1610.

47 ROMERO DE TORRES, *Catálogo...* números 231 y 232, T. I.

48 ANGULO IÑIGUEZ fecha las pinturas del retablo como del segundo cuarto del siglo XVI, y las califica entre lo mejor de su tiempo. Vid. *Pintura del Renacimiento,* p. 227.

49 A.H.P.J. Leg. 1043, año 1610, Es. Minguijosa Cobo, Ff. 438 v-439 v. Jaén, 2 de junio de 1610.

los colaterales, se puede reconstruir también por otra fotografía en que se observan sus perfiles generales.

Se trataba de una gran obra de dos pisos y ático, con tres calles y dos entrecalles el cuerpo, amparándose su medio punto en el del testero, disposición muy similar pues a la de Jaén, aunque plana en su planta.

Tres órdenes superpuestos, dórico, jónico y corintio, delimitaban las cajas rectangulares y coronadas con frontones rotos en roleo las laterales, y de medio punto en la calle central, que en el primer piso estaba ocupada por un gran sagrario-manifestador. Se erguía sobre pedestal de mármol blanco con relieves, de los que apenas se pueden identificar una Santa Cena a la izquierda. Algo de los temas representados en su escultura nos describe Ponz, que dice cómo llevaba «medallas de medio relieve que representan asuntos de Jesu Christo, y de la Virgen entre los intercolumnio» [50]. En el segundo piso parece que había escenas de martirios, mientras el tercero lo presidía un Cricificado flanqueado por altos pedestales en las entrecalles.

A falta del retablo, la documentación también nos dice aquí como su autor fue Sebastián de Solís, al que ayudó en la tarea Blas de Figueredo, según un Libro de cuentas de fábrica de 1586 en que se pagan a éste 17.348 maravedís «para en quenta de lo que tenia fecho del retablo en el que se le encargara a Sevastian de Solis» [51], y que éste llevaba realizado al menos desde el año anterior [52]. El año de 1586 es bastante abundante en lo que a asientos sobre el retablo se refiere a ambos escultores. Hay pagos a Figueredo por el sagrario (obra suya en cuanto a ejecución se refiere, hecha en Jaén, lo mismo que Solís hacía con el retablo), a Maese Blas, tasador del sagrario y del resto de la obra de Figueredo; a Sebastián de Solís tanto por su trabajo en madera para el retablo como por el de la piedra del pedestal; a albañiles y asentadores de pedestal y retablo. Es pues éste el año definitivo para su construcción.

Aún en 1593 no estaban del todo listos los pagos de esta obra, y así aparece en las cuentas de fábrica el pago de 1.750 maravedís a «Francisco Saynz de Pesquera, vecino de la ciudad de Sevilla, como cesionario de Sebastian de Solis» [53]. De nuevo, una muestra de las relaciones que Solís mantenía con la ciudad hispalense, en particular ahora con la familia de los Pesquera. No se especifica expresamente si Solís había contraido alguna deuda con Francisco, o bien si éste le había ayudado en el retablo, o si incluso Solís le había terminado por ceder el resto de su ejecución. Desde luego Solís recibe aquí ayudas como la de Figueredo y suponemos una serie de oficiales y aprendices; habida cuenta del trabajo que desarrollaba por toda la diócesis, tuvo que mantener un taller muy importante, y no es de extrañar que cediera algunas obras.

Posiblemente a este su taller perteneciese el propio Blas de Figueredo —o mantuviese activo trabajo con el hijo del entallador Roque de Figueredo que trabajase con Machuca en el ratablo de San Andrés de Jaén. Aunque nos apartemos por un momento de Solís, queremos dar noticia de dos retablos desaparecidos en que Figueredo trabaja, siempre en torno a los años 80.

Uno de ellos fue el de *Huelma* —del que más adelante hablaremos— donde en 1579 se le pagan a este entallador 160.890 maravedís «para en quenta del retablo que haze para la dicha iglesia» [54]. Más tarde, a partir de 1592, se nos vuelve a aparecer el retablo en dichas cuentas, y a él volveremos.

50 PONZ, *Viage...* T. XVI, carta V., pp. 325-236.

51 A. Diocesano J. Libro de cuentas de fábrica de Bailén. Documento 4 y 5.

52 Idem, año 1585, cuadernillo suelto. La fábrica de Baeza le paga 204 ducados que le debía a la de Bailén. Por cierto que es interesante constatar la disponibilidad económica de Bailén en estos momentos a través de diversos préstamos que hemos encontrado, a la par que el endémico endeudamiento de la de Baeza.

53 A. Diocesano J. Libro de cuentas de fábrica de Bailén, año 1593, n.º 314. Documento n.º 6.

54 LOPEZ GUZMAN, *La iglesia...* p. 89 y Apéndice 27.

El otro es el *mayor de Baños de la Encina,* donde su actuación no está clara en demasía.

Sabido es que nombres y apellidos cambiaban en una misma persona con cierta frecuencia, y así los hombres de Blasio, Blas o Enrique creemos que corresponden a una misma persona (este entallador) pues en los pagos que a su mujer, Juana García, se le hacen en su nombre en relación con este retablo [55], aparecen indistintamente. Debía pues llamarse realmente Blas Enrique de Figueredo.

No es éste el único problema que en su caso nos encontramos. Respecto a este retablo de Baños, aparece un descargo de 31.059 maravedís a este entallador (Blasio ahora) «de la obra del aderezo y ensancho del retablo con lo que se le acaba de pagar la tasacion de la dicha obra», trabajo que se le viene pagando desde 1583. Cuatro años para aderezar y ensanchar un retablo son demasiados, a no ser que tengamos en cuenta una muy avanzada edad o gran cantidad de otros trabajos por su parte, o incluso una grave enfermedad, hipótesis probable pues muere antes del 8 de marzo de 1588.

Pero más que un simple ensanche debió hacerse casi una obra nueva, pues en las mismas fechas se hacen pagos para colocar el pedestal de piedra para el retablo al cantero Juan de Pisa, se recogen limosnas para su dorado en 1585 y en 1587 se realiza tal dorado por parte de Baltasar de Narvaez y su padre Miguel, a los que se pagan 36.516 maravedís «a quenta de lo dorado de el retabblo», que queda pues terminado en esa fecha.

Aunque no tengamos más noticias de Figueredo ni conozcamos otras obras suyas, es lógico suponer que esta reestructuración que le hace a la obra de Baños sea en el sentido del manierismo, y muy probablemente entroncada con el hacer de Solís, con el que este entallador venía trabajando. Por cierto que no llegó a cobrar en vida Figueredo el retablo, pues en 1588 su viuda da un poder para demandar lo que se le debe «de un retablo que dicho mi marido fiço para dicha yglesia» [57].

Volviendo a Solís, de lo que no cabe duda es de la fama que a estas alturas tiene, reputado por encima de otros artífices de la madera como Salvador de Cuellar y Cristóbal Téllez, escultores de más edad posiblemente que Sebastián, pero anclados aún en el pasado. De esto nos da fe el pleito que los herederos de doña Ana de Moya interpusieron contra diversos pagos respectos a sus disposiciones testamentarias [58]. Según ellas, doña Ana manda comprar un lugar en la *iglesia de la Magdalena de Jaén,* y hacer allí una capilla donde instituir capellanía. Ordena que en ella «se haga un retablo de talla y se dore perfectamente se acabe, en el cual se ponga un Cristo con Ntra. Sra. y las Mas. y a Sr. S. Josef y a los demas santos y santas que a mis albaceas pareciere y todo se pague de mis bienes, y a él se trasladen y pasen los huesos de mis difuntos y mios».

Se hizo pues una pequeña capilla, hoy inexistente, según traza de Alonso Barba, tasada en 55 ducados. Acometida la ejecución del retablo, se contrata con el ensamblador Salvador de Madrigal el 6 de noviembre de 1585, según la traza que le dieron los albaceas doctor Salcedo y don Melchor de Soria que compró la madera, tasándose el 15 de abril de 1586 por los escultores Salvador de Cuéllar —nombrado por D. Melchor— y Cristóbal Téllez —por Madrigal— que declaran valer la obra 2.600 reales, de los que se le pagan a Madrigal a cuenta 34.928 maravedís. Declaran también que el retablo tiene «de alto diez y seis tercias, muy poco mas, y el ancho tiene cuatro varas, muy

55 Por carta de pago de 21 de enero de 1583 se le dan 12.000 maravedís a «Juana Garcia, muger de Enrique de Figueredo para en quenta de lo que se le debe de lo de el retablo», y por otra fechada el 12 de febrero de 1585, 110 reales a «Juana Garcia, muger de Blasio de Figueredo para en quenta de lo que se le debe del retablo». Documento n.° 11.

56 Documento n.° 9, F. 5 v. Para las restantes noticias referidas a este retablo, véase el mismo Documento.

57 A.H.P.J. Leg. 500, año 1588. Es. Ruiz de Piedrola. Documento n.° 11.

58 ORTEGA SAGRISTA, *La capilla de los Moya...* pp. 108-109. Las noticias documentales que sobre este retablo utilizamos, así como el dibujo que se muestra, provienen de este artículo.

poquito mas», además de habérsele quitado costa conforme a la traza, «que no hecho de mas».

Precisamente las medidas, su problemática adecuación a tal traza, y su mucho costo, van a ser los orígenes del pleito, ya que los herederos se niegan a pagar aduciendo una serie de razones: en primer lugar que Salvador de Madrigal era «carpintero que sin ser oficial ni haber hecho en su vida un retablo ni saberlo hacer, pretendia poner cierto retablo que tenia hecho, con lo que ha echado a perder de todo punto la capilla, lo cual no es decente ni conviene para dhicha capilla, antes es de manera tan sin orden que mas de la mitad del retablo se encubre y sube muy arriba, de manera que demas de la fealdad, no se puede gozar de el».

La obra, pues, debía ocupar, de ponerse, todo el interior de la capilla, y taparse por tanto con el muro delantero en todo lo que no fuera embocadura de ella. A juicio de los herederos era «bastante para un altar mayor de una iglesia catedral, e no para una capilla de dos varas de hueco» (la mitad pues de lo que medía el retablo); se desprende que en su idea estaba un retablo de este ancho, y que sus medidas condicionaban un precio aproximado de 40 ducados, sólo que Madrigal por «meter muchas figuras que habia comprado de Blas de Figueredo, entallador», se «excedio de la escritura y de lo que se mando hacer», hecho que, al decir de los peritos que lo tasaron no era cierto, sino todo lo contrario.

Pero había un nuevo problema, y es que la tasación «fue contra toda razon porque Salvador de Cuellar hizo parte del retablo y es interesado, y aunque se hubiera de poner e cupiera en la dha. capilla no vale a justa e comun estimacion cien ducados, y el que se le mando hacer no habia de exceder ni llegar a sesenta, porque por cuarenta ducados lo hacia el mejor oficial que hay en esta ciudad y obispado». Tal oficial era precisamente Sebastián de Solís, con el que se había tratado para hacer el retablo «conforme a esta muestra que se hace presentacion, porque como a VM. es conocido, es el mejor oficial que hay en esta tierra, y hara el dho. retablo como mas convenga al ornato de dicha capilla».

El dibujo que se acompañaba con esta alegación al Provisor Olea era una obra recoleta de un sólo piso y calle, elevado sobre pedestal flanqueado por dos grandes y aplanadas pilastras dóricas entre las que iría el altar, que remiten a dos columnas jónicas de menor tamaño, al elevarse sobre nuevos dados con friso corrido y decorado entre ellas. El entablamento daba paso al ático que ocupaba sólo la vertical de estas columnas, formando un medio punto cuyas esquinas venían ocupadas por sendos angelotes de potente dibujo entre frutos; en el centro, una caja rectangular cobijaba el Calvario, coronado por frontón curvo con el Padre Eterno y tres pináculos con bola iguales a dos laterales al lado de los ángeles. La caja del cuerpo venía ocupada por San José con el Niño, figuras de exquisito dibujo enmarcadas en la gruesa moldura tan usada por Solís, aquí en medio punto.

Indudablemente la forma adoptada se aviene perfectamente a la de la capilla con su arco de medio punto y, al no coincidir con la anchura completa de la cabecera, podría verse por entero desde la entrada. Comprende pues Solís perfectamente el problema espacial planteado en este lugar de reducidas dimensiones y escasa iluminación, diseñando una obra adecuada a tales características, y por lo visto, también a lo que los herederos pensaban gastarse en el «capricho» de la difunta doña Ana. Sacrifica Solís en este retablo sus complicaciones espaciales, aunque no exactamente las diferencias de alturas, pero sí los nichos y virtuosismos a que nos tienen acostumbrados, para realizar una obra sencilla y bastante plana, pero por completo adecuada al lugar destinado.

No sabemos si este retablo llegó a realizarse por cuanto el fallo del Provisor del obispado (21 de mayo de 1586) obliga a los herederos a pagar todo lo relativo a la obra y al lugar vendido por la parroquia, pero no al retablo de Madrigal, por estar hecho «con nula traza y sin proporcion». La iglesia oficial giennense falla pues indirectamente a favor de Solís y su traza, por lo que lo más probable es que sí llegara a

Lám. 1. Retablo mayor de la Catedral de Jaén. Esculturas de Sebastián y Francisco de Solís (1602-1605).

hacerse. De otro lado, hemos de señalar el hecho de que don Melchor de Soria, albacea de doña Ana, no encargara directamente a Solís esta traza, como tampoco cuenta en demasía con él a la hora de realizar su gran fundación, el Convento de las Bernardas; claro es que sus retablos se hicieron con posterioridad a la muerte de Solís, aunque no el convento en sí, cuya planta encarga a «un gran oficial», «un gran maestro» [59] al que no nombra.

Tanto Sebastián como su hermano Francisco cuentan ya con el beneplácito de la Iglesia de *Jaén,* por ello, a ambos se le encarga el *retablo mayor de su Catedral* (1602-1605) (Lám. 1) [60], posiblemente distinto al que hoy se conserva en su estructura, pero cuyas esculturas se deben a ambos.

Por desgracia, un silencio total pesa sobre esta ejecución, lo que no deja de ser extraño; desconocemos la fuente de M. E. Gómez Moreno acerca de la autoría de los Solís, ya que nosotros sólo hemos encontrado un recibo traspapelado que nos confirma la noticia, cierta desde luego también por el estilo de las esculturas.

Este retablo plantea en principio algunos problemas. El primero está en dilucidar si el hoy existente es el que los Solís realizaron. Se trata de una plana estructura de madera imitando mármol que cubre el espacio (12,5 m. de ancho) de la capilla mayor, dividida en dos pisos de tres calles (B-C-B) y cuatro entrecalles (A) siguiendo un ritmo A-B-A-C-A-B-A, y un ático con sólo la calle central y entrecalles laterales (A-C-A). Esta disposición así explicada podría adaptarse a cualquier obra de Solís, pero el juego espacial, muy plano, del conjunto, pensado para un retablo pictórico más que escultórico, con entrecalles poco adelantadas —mientras lo usual en nuestro autor es justamente lo contrario—, sin nichos que busquen destacar el volumen de las tallas que les correspondiesen, salen fuera del resto de su obra. Por otra parte, la impresión de horizontalidad no casa bien con las tensiones y complicaciones a que Solís suele comprometer su arquitectura. A la vista de esta circunstancias, a priori habríamos que descartar esta obra en cuanto a su arquitectura como de Solís. Pero hay más.

En 1565 se gasta en refrescar el retablo existente y el sagrario y volverlos a sentar —además de limpiar la custodia— 53.335 maravedís [61], lo que supone que hay una obra ya hecha, algo deteriorada y necesitada de una breve limpieza.

Hasta 1610 no hay más noticias; ese año se acuerda el dorado del retablo con Juan Quintana y Cristóbal Vela, pintores que hemos visto trabajar con Solís. ¿Qué ha pasado entretanto con aquel retablo refrescado en 1565? ¿Es normal hacer esto y cuarenta y cinco años más tarde dorar ese mismo retablo? Ciertamente que no, y además, en 1616 se efectúa un pago por poner en el «retablo nuevo» (recalquemos este adjetivo) las armas de los Viedma [62].

Aún hay más razones en favor de nuestra tesis: las obras de la capilla mayor (que estaba en el lugar en que hoy está el prebisterio) se van a llevar a efecto algo después, justamente el 11 de abril de 1635 en que se empieza el derribo de la capilla gótica realizada por el obispo don Alonso Suárez de la Fuente y del Sauce. Las obras se encargan a Juan de Aranda Salazar, nombrado maestro mayor a partir de 1635, cuando comienza también la ejecución de esta obra, el proyecto de cuya bóveda es aprobado en 1653 [63].

Pero sigamos con las noticias referidas estrictamente al retablo: en las Actas Capitulares del 23 de mayo de 1661 se puede leer «que se le de a la iga. de Santiago de lo que se quito del Retablo lo que obiere menester para su Retablo». Además, ese mismo

59 GALERA ANDREU, *Arquitectura de los siglos*... p. 81.

60 GOMEZ MORENO, *La escultura*... p. 49.

61 A.C.J. Libro de Fábrica 1550-1594, año 1565.

62 A.C.J. Actas Capitulares, años 1609-1616. 12 de marzo de 1616, F. 296: «Se le paguen a unos oficiales que pusieron las Armas de los Biedmas en el retablo nuevo y lo que su Md. concertare y paguesele reçivo en quenta» Documento n.º 22.

63 GALERA ANDREU, *Arquitectura de los siglos*... pp. 112-115.

año se le libran al pintor Sebastián Martínez 660 reales por la tabla para la tapa del nicho donde está el Santo Rostro (ocupando el lugar habitual del sagrario) y por diversas copias elegidas por él y tomadas de El Escorial, originales del Volterra y Navarrete el Mudo, que hoy ocupan los cuatro espacios de las calles laterales. Así pues, ¿es el retablo entonces obra de 1661? Tampoco es así, pues en un Informe de Ventura Rodríguez que estudiaremos en su momento, se habla de hacer un retablo mayor. El retablo mayor que hoy vemos es por tanto una estructuración de diversas piezas preexistentes concebida en su arquitectura como una obra neoclásica.

Estamos pues hablando de varios retablos mayores en esta catedral:

— Una primera obra gótica que se refresca en 1565. Es probable que esa limpieza mostrase unas deficiencias que se pensaran no subsanables, decidiéndoos la ejecución de otra más acorde con los nuevos supuestos estéticos.
— Un segundo retablo ejecutado por los Solís en y para la capilla mayor vieja de 1602 a 1605, y que fue dorado en 1610.
— Un tercer retablo que, aprovechando lo preexistente en parte, se adaptara a la nueva capilla y a las directrices del barroco, en el que intervino Sebastián Martínez en 1661. En ese retablo estaban colocadas las esculturas de los Solís en el segundo cuerpo —según noticias de Núñez de Sotomayor—, no en el primero como hoy.
— Un cuarto retablo, el hoy existente, realizado hacia 1785 cuando otros muchos de la catedral, desde unos supuestos neoclásicos en su arquitectura, pero aprovechando al máximo la escultura y pintura anteriores. Es posible que este definitivo «arreglo» se hiciera para subsanar algún deterioro grave producido por el terremoto de 1751 en estructura tan amplia de madera, ya que la catedral sufrió daños considerables, incluso el desprendimiento de piedras de las cubiertas.

Tras esta imprescindible clarificación, no es momento de comentar su arquitectura, pero sí la escultura que para él realizaron los hermanos Solís. Hoy están en el primer piso, las de San Bernardo, San Pedro, San Pablo y San Antonio Abad, de izquierda a derecha en los intercolumnios; en la calle central la anterior imagen gótica de la Virgen de la Antigua en el primer piso, en el segundo el altorrelieve de la Asunción de la Virgen, y en el ático el Crucificado con la Magadalena a los pies (C), la Virgen, y San Juan (A,A), además de las Virtudes de la Fe, Esperanza, Caridad y Religión, de dos a dos en los extremos acompañadas de dos angelotes sobre aletones. Entiende M. E. Gómez Moreno que la hechura del Crucifijo, San Pedro y San Pablo son de Sebastián, el resto de las figuras del Calvario —de lo que disentimos en parte—, Virtudes y niños de Frascisco, mientras nada dice de la Asunción.

Aunque el recibo a que antes aludimos sólo viene firmado por Sebastián de Solís, entallador, en el reverso se lee «de Franco. de Solis entallador 2.397 Rs. passada». En él declara Sebastián haber recibido del obrero de la catedral esta cantidad de reales «que montaron las quatro figuras grandes de San Po. y San Pablo y San Bernardo y San Antón y de los seis serfines que se hicieron en el angulo del quadro y de los ocho serafines que se hicieron en las cartelas del sgdo. cuerpo y de los escudos del cavildo todo lo qual fha para el Retablo desta sta. yga.», fechándolo en Jaén a 29 de febrero de 1604. No especifica pues cuál fuera su obra y cuál la de su hermano.

Indudablemente San Pedro y San Pablo han salido de la gubia de Sebastián: son figuras macizas, serenas, con sus piernas izquierdas levemente adelantadas bajo los pliegues —más acusadamente en San Pedro— que se recogen en la cintura con su típica «moña» tantas veces repetida, cayendo desde allí en forma angulada. Serenos son sus rostros, aunque el de San Pablo riza sus barbas como movidas por el viento en un intento de mística y más dulce expresión de lo que en él viene siendo habitual; bellas y nerviosas sus manos.

La misma angulosidad casi metálica muestran los paños que viste San Juan, el mismo adelanto de su pierna, la típica disposición en paralelo las mangas de su túnica

que siempre hace Sebastián; es más, el rostro cuadrado con su barbilla prominente y redondeada, las grandes manos, las hemos contemplado tantas veces en sus retablos que no pueden ser más que suyas. De aquí que opinemos que esta figura implorante es obra de Sebastián y no de su hermano Francisco.

La Magdalena, arrodillada de perfil a los pies de la cruz, repite el rostro y la disposición de los largos cabellos de San Juan; viste manto y saya cuyos puños se pliegan en la tan descrita disposición. Resulta desproporcionalmente largo su brazo izquierdo que rodea la cruz para permitir a la mujer tocar con sus bellos dedos los pies de Cristo. Este repite la actitud de los ya vistos en Sebastián, pero estilizando sus proporciones y acusando cada músculo, se aparta de la potencia que había imprimido al de San Bartolomé.

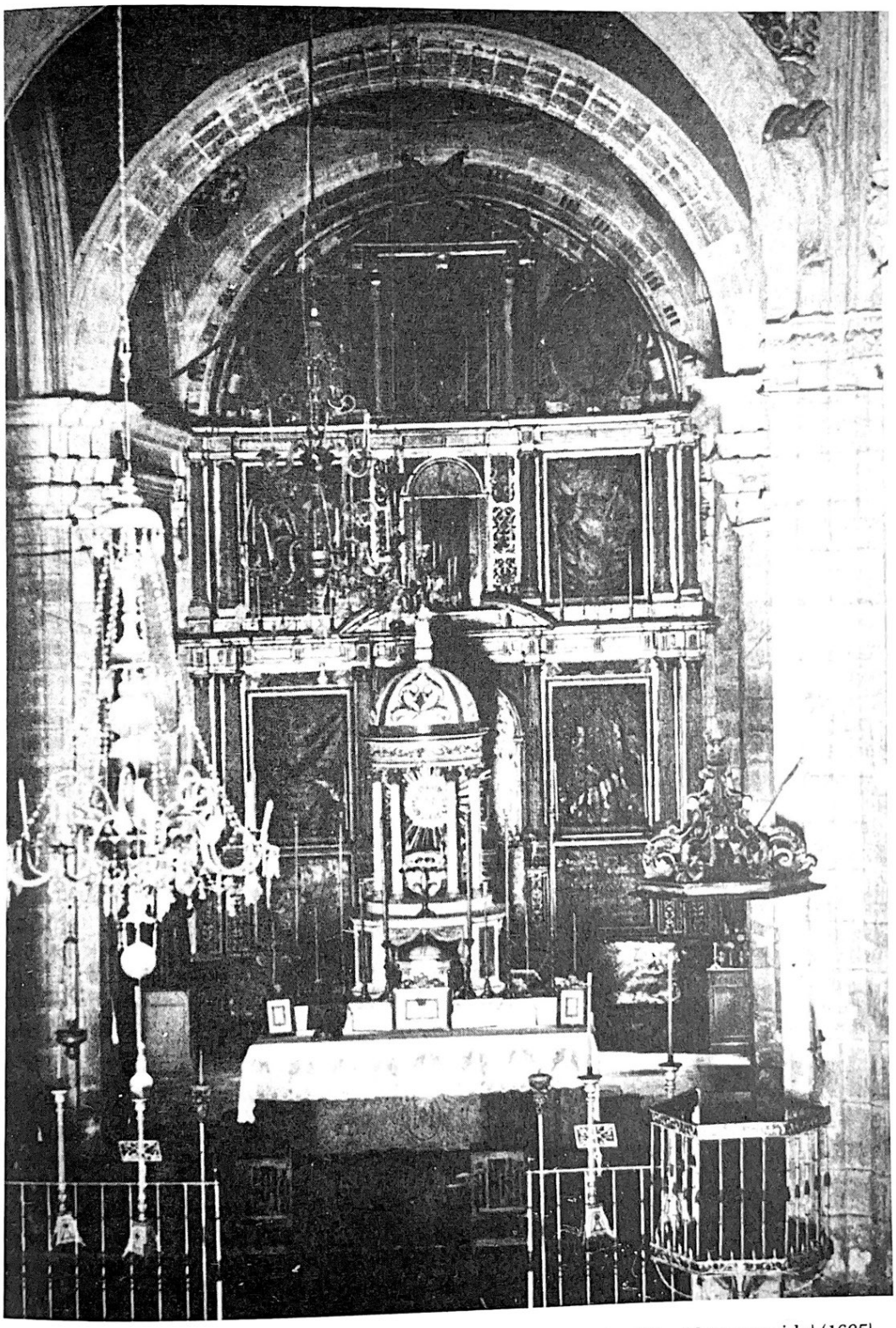
El relieve de la Asunción se inscribe en un marco ovalado, a su vez rodeado por una gruesa moldura rectangular a base de pequeños toros, que es muy usual en Solís, con las consabidas cabecitas de ángeles en las esquinas. Sobre otras cabecitas se eleva la Virgen, que tuerce juntando las manos, y mira al cielo en serena actitud. De nuevo encontramos en ella lo que ya nos resulta tópico: rostro cuadrado de rasgos campesinos, barbilla acusada, mangas plegadas minuciosamente en paralelo, pliegue del manto —que le cubre la cabeza— de izquierda a derecha sin sujección aparente, paños quebrados y angulosos... Dos angelillos de perfil le cogen a los pies de manto, y nuevas cabecitas asoman entre las mismas ingenuas nubes que contemplábamos en Cambil; en la parte superior, los torsos de dos angelillos sostienen la corona sobre la cabeza de María. Si tuviéramos alguna duda sobre la autoría de Sebastián en este relieve, no tendríamos más que ver la Asunción del retablo de San Bartolomé para despejarlas. Evidentemente, es mayor aquí en la catedral la perfección, y no sólo en un plano técnico, sino también en el iconográfico, pues el sentido de la Inmaculada (que allí aún encontrábamos) no está aquí presente. Solís clarifica pues aquí el tema, acusando ahora el sentido ascensional, no estático, que requiere la Asunción.

La obra de Francisco, aun siguiendo en proporciones la de Sebastián, difiere de ésta por cuanto dulcifica las superficies, más amplias y redondeadas, realizando correctos contrapostos (Virgen del Calvario) bajo los que suaviza las formas, con un empleo de la curva mayor en cuerpos, rostros y paños, pero con menor expresividad. Algún rasgo toma sin embargo de su hermano, como el del fino y paralelo plegado de las mangas.

Como adelantábamos, el Cabildo decide el 12 de mayo de 1610 el dorado del retablo [64], para lo que se dispone que el obispo done 200 ducados, otros 200 la fábrica de la Catedral, y la misma cantidad los beneficiados. El mismo día se concierta la escritura de obligación [65] con los pintores Juan Quintanilla y Cristóbal Vela, conviniéndose en pagar la fábrica los 600 ducados que suman las mencionadas cantidades, poniendo los pintores a su costa «el oro, colores, aparejos, manos y oficiales e todo lo demas que sea necesario» y la fábrica sólo los andamios, teniendo que terminar la obra el 14 de agosto del mismo año.

De las condiciones de la escritura se desprende también la diferencia entre el retablo que hoy hay (imitando mármoles) y el de aquella época, por cuanto «todo lo demas del cuerpo del dho retablo, columnas e traspilares e cornisas e nichos y lo bajo del banco lo avemos de poner de adereço y dorado y estofado de manera que el dho retablo ecepto lo que es el Cristo que se a de quedar como de presente esta lo avemos de dorar hacer e pintar en la forma de suso contenida». Además, se comprometen a pintar «el olio de unos cielos y lejos de la ciudad de Jerusalen dandole el punto y colores que se requieren»; «Los dos tableros questan a los lados de donde avemos de pintar los dos angeles avemos de pintar a el olio lo que se nos pidiere e hordenare por el dho Sr. doctor Miguel de Pastrana». También «los dos escudos questan a los lados

64 Documento n.º 21.
65 Documento n.º 20.



Lám. 2. S. de Solís: Retablo mayor de la iglesia de Santa María. Andújar (desaparecido) (1605).

del dho retablo junto a las quatro birtudes an de yr aparejados y dorados y estofados y en el uno a de yr la divisa de nuestra señora y en el otro las armas de su señoria don Sacho Davila y Toledo, obispo de este obispado, del q° del Rey nuestro señor». A excepción del fondo del Calvario, ninguna de estas pinturas existen, ni esa amplia disposición del retablo en su ático.

La policromía de las imágenes contemplan a ricos estofados «que ymite a brocado» en las principales figuras, excepto en la saya de la Magdalena, que un afán de realismo propio ya del sentir barroco, especificaba que debía ir «desylachada y rajada que haga una tela que ymite a lo natura»; y las Virtudes y niños irían por el contrario doradas totalmente.

Esta rica policromía y estofa hoy no existe. Lo que creemos más probable es que cuando por última vez se reformase el retablo, todos estos «disparates», «mamarrachadas» y «abominables ornatos» contra los que tronaba la Academia desaparecieran bajo los lisos colores que hoy muestran las esculturas.

En las mismas fechas, 1605, se compromete Sebastián de Solís, entallador, junto al ensamblador Gil Fernández —que será su mejor discípulo— al realizar el *retablo de la Capilla Mayor de la iglesia de Santa María de Andújar* [66] (Lám. 2) sirviendo como testigo el platero Tomás Morales.

El actual, un no mal remiendo del de la iglesia de San Francisco de la misma ciudad, no es el que Solís realizara. Desaparecido pues, era de medio punto y ocupaban sus dos pisos —divididos en tres calles— y ático, todo el prebiterio. Apeaba sobre alto banco con relieves, y gruesas ménsulas, dobles en los extremos, sostenían las columnas, pareadas allí. La correcta sucesión de órdenes y la disposición general del retablo, respetuosa con las normas clásicas, harían pensar en un puro Renacimiento sólo atenuado por leves elementos formales como la ruptura del frontón curvo de la calle central inferior y ático, que señalan una tímida voluntad de utilizar un lenguaje avanzado desde la tradición.

La iconografía, pictórica, estaba compuesta de «buenas pinturas de manos distintas» [67]: la Adoración de los Reyes y Pastores, «regulares», una Samaritana que podría ser de «un gran maestro» de «escuela veneciana», Jesús ante Caifás, el Enclavamiento y la Oración del Huerto, obra ésta del Greco que se encontraba en la calle lateral derecha del primer piso y que hoy está en la capilla del Bautismo. Sobre las calles laterales, dos grandes óvalos de cueros recortados representaban en lienzos el Señor a la columna y el Ecce Homo, las mejores pinturas del retablo según Romero de Torres.

Wethey opina que el Greco pintó esta Oración del Huerto hacia 1605-1610, mientras Soehner la sitúa de 1610 a 1613 [68]. A la vista de las fechas de ejecución del retablo, debe la primera de ellas ser la correcta. Puesto que el contrato se firma con el Licenciado don Antonio Sirviente de Cárdenas, presidente a la sazón de la Real Audiencia de Granada, la procedencia de esta relación del Greco con la ciudad de Andújar debería establecerse a través de Granada y de esta familia.

Para esta misma ciudad de Andújar trazó Sebastián de Solís otro *retablo*, el *mayor del Santuario de Nuestra Señora de la Cabeza de Sierra Morena*, que realizó Francisco de Brios. A finales del siglo XVII tenemos noticias de la ejecución de otro nuevo retablo para el mismo lugar; destruido, posiblemente durante la Guerra de la Independencia, hubo de levantarse otro, neoclásico, conocido en parte por una fotografía de 1892. También éste fue sustituido por otro, ahora neogótico, que a su vez desapareció en 1936.

El Santuario de la Cabeza fue una posible creación del siglo XIII; desde luego era, al igual que Guadalupe, un centro importante de romerías en el siglo XIV. Hoy mantiene

66 A.H.P.J. Leg. 1040, año 1605. Es. Minguijosa Cobo, Ff. 796-797.
67 ROMERO DE TORRES, *Catálogo*... T. III, n.° 733.
68 WETHEY, *El Greco*... T. I, p. 46 y Lám. 145; T. II, p. 63.

su importancia regional, sólo por debajo de los dos nacionales existentes en España: el Pilar y Santiago de Compostela. Su creación, junto a los demás dedicados a María en Andalucía, la Mancha y Extremadura, hay que entenderla en torno a la conquista del territorio musulmán, donde no se habían establecido por consiguiente santuarios con reliquias de santos famosos, por lo que a partir de 1150 florecen gran cantidad de ermitas marianas en el sur de España. Por otro lado, la reafirmación de la autoridad papal y la romanización de la iglesia española no catalana que se produce en el siglo XI, introduce nuevos santos y advocaciones de la Virgen en España, venerables no necesariamente como reliquias, sino también como imágenes en sus santuarios. Así, se «encuentran» casualmente imágenes de Vírgenes antiguas —que podían haber sido de algún mítico o real ermitaño— o bien se aparece la misma María en un determinado lugar; allí se establece la ermita a una determinada advocación mariana que va extendiendo su radio de influencia piadosa al territorio adyacente hasta convertirse en un santuario de peregrinación. Este fue el caso de la Cabeza, pues en su imagen concurren todos estos elementos: hecha por San Lucas según la leyenda, fue entregada a San Eufrasio por mediación de San Pedro, trayéndola aquel a Andalucía; a la entrada de los musulmanes, fue enterrada hasta que, una vez conquistada la ciudad por Fernando III la encontró el pastor Juan Rivas alertado por unas extrañas luces celestiales. En el lugar de tan milagroso acontecimiento fue levantada la ermita primitiva.

El resurgimiento devocional de los siglos XVI y XVII propiciado por la contrareforma, y el interés despertado por las antigüedades y tradiciones dio lugar por un lado a la búsqueda arqueológica de sepulturas de los antiguos santos (en Jaén a partir del obispado de don Sancho Dávila, intensificándose durante el de Moscoso y Sandoval, en el que se encontraron por ejemplo las de San Bonoso y Maximiano en Arjona, Santa Potenciana en Andújar, etc.), y por otro al desarrollo de todo lo que significara un incremento de la religiosidad, o más bien de la piedad a flor de piel. En este sentido crecen los santuarios marianos y se desarrolla la devoción en el entorno de éste de Andújar.

Tal crecimiento es el que impulsa la ejecución del retablo que nos ocupa: la ciudad de Andújar recibe en 1609 una petición para que sufrague parte del costo de un retablo para la capilla mayor del santuario petición a la que atiende [69] pues no hemos tampoco de olvidar el prestigio que obtiene la ciudad de dicha institución, ni los beneficios económicos que las peregrinaciones pudieran reportarle, ni naturalmente su propio sentimiento piadoso en relación con la Virgen.

No había por entonces retablo en el santuario, necesitándose pues «que la venditisima ymagen esté con la decencia y veneraçión que conbiene y su santa yglesia con el ornato necesario. Por acudir a ella de ordinario grande numero de gente de toda Andaluzia y Castilla y todo el Reino y fuera dél, por la grandisima devoçion que toda la cristiandad tiene a esta venditisma ymagen y particularmente en su fiesta principal que se celebra el ultimo domingo de abril de cada un año donde concurre la mayor grandeza y concurso de gente que se ve en ninguna fiesta de España». Impresionante era pues el radio de acción de la piedad a la Virgen de la Cabeza, aún cuando el documento pueda exagerar algo, pero la Cofradía de la Virgen no tenía patrimonio con que poder costear la obra; por ello se decide por un lado que se dé limosna, y por otro, la ciudad acuerda dar 600 ducados, arrendando un pasto en su término a este fin mientras se recauden.

Tan sólo un año después se hace la escritura de concertación entre la cofradía y el entallador y ensamblador vecino de Andújar Francisco Bríos, que se compromete a terminar retablo y tabernáculo al año siguiente, 1611 [70]. La segunda de las condiciones de tal escritura especifica que Bríos hará el retablo «conforme a la montea y planta y

69 Documento n.º 18.
70 Documento n.º 19.

perfiles de moldura que se trujo de la ciudad de Jaen fecha por mano de Sebastian de Solis, escultor». No conocemos sin embargo la traza; tan sólo que llevaba tallas y esculturas que había de ser realizadas «por maestro que las haga bien». Entre las dibujadas se suprimían los cuatro Evangelistas (posiblemente de bulto redondo), un ángel de la guarda y otros dos ángeles más «dibujados en la caja de Nuestra Señora». Por otra parte «en el lugar de los dos baçios del remate se an de haçer dos escudos con las armas de la ciudad» —pago honorífico a su voluntad de costear parte del retablo—. Se desprende también de las condiciones la existencia de unas «columnas grandes y lisas» —lo que puede suponer un orden colosal— que cargasen en unos pedestales que costearía la cofradía.

Este capítulo de los pagos es el más desarrollado —cosa usual por otra parte en este tipo de documentos en la provincia. Asegurados los 600 ducados de la ciudad al exponer la cofradía los costes tan elevados que supondría el llevar a aquella tierra «aspera y fragosa» los materiales, los diputados y priostes se encargan de buscar un abaratamiento, pues serán 500 los ducados que a Bríos se pagarán (madera, excepto andamios, incluida) a razón de 100 por año «discontando el ultimo año quince ducados que la dha cofradia pagara por mi al dho Sebastian de Solis de la mitad de la dha planta y perfiles e montea». Así pues, lo cobrado por Solís serían 30 ducados.

Aún otra obra más realizó Solís para *Andújar,* pues suyo fue el *retablo colateral derecho de la iglesia de Santa María la Mayor,* incluido en una pequeña capilla, la de los Salcedo.

En 1617 Martín Salcedo Serrano concierta su ejecución con Sebastián de Solís, en el momento en que la capilla se está haciendo [71]. Hoy no existe la obra, y tan sólo podemos inferir que se utilizó en ella madera de pino y que la escena central se dedicaba a San Martín en el altorrelieve. Por cierto que se suprimió una figura prevista, la de San Pedro, porque «esta ya hecha en la dha yglesia».

Concertada la escritura el 1 de marzo, se da un corto plazo para la ejecución de la obra, a entregar el 15 de agosto («el dia de Santa Maria de agosto primero que viene del presente año») en Andújar, con acarreo a costa de Salcedo y la obligación por parte de Solís de enviar asentador a su costa. Solís había de tener por tanto un taller muy importante en Jaén, capaz de hacer frente a tantos compromisos en tan escaso tiempo. Además, su consideración sería grande, cuando ni se le exige pisar Andújar para dirigir el asentamiento. Su carácter «sedentario» parece no dejarle mover más que cuando el obispo de turno le envía como Veedor, pero ni tan siquiera irá a Andújar, sino que los 180 ducados en que este pequeño retablo se ajusta lo cobrarán los jurados de la ciudad con su poder.

Algo antes que hiciera éste de Andújar tenemos noticias de la participación de Solís en un *retablo para la iglesia parroquial de Huelma* (1608) y de otro para Marmolejo. Muy escuetas ambas, del primero sólo sabemos que ese año cobra 100 ducados a cuenta del «retablo que va haciendo».

En 1592 había recibido 100 ducados y doce fanegas de trigo (igual a 168 reales) Blas Bliñón, ensamblador, y el escultor Cristóbal Téllez a cuenta de un retablo; en 1601 se paga a los mismos otros 100 ducados y 129.132 maravedís. Siete años más tarde son 50 los ducados que se dan a Bliñón, más 300 reales a Téllez, y es este el mismo año en que se paga a Solís los 100 ducados aludidos9

¿Se trata de un mismo retablo o son varios? ¿Harían Téllez y Solís las esculturas mientras Maese Blas se ocupaba de la carpintería y ensamblaje? No podemos contestar con seguiridad a estas cuestiones, pero si fueron varios los retablos, indudablemente en el que Solís trabajase sería el mayor, por varias razones. La iglesia —en la que

71 **Documento n.º 24.**

trabajaron artífices de tan gran nombre como Vandelvira y Francisco del Castillo— recién se termina por estas fechas en que Solís es el cabeza de serie en el obispado, y justo por ello a él iría el mayor encargo. Pero además, aunque haya sido destruido el original, una pintura sobre el muro recuerda su composición arquitectónica, trabada mediante columnas en la forma usual a nuestro autor: dos pisos de tres calles y dos entrecalles, más ático de calle única flanqueada por entrecalles.

Por una fotografía publicada en Don Lope de Sosa [72] conocemos uno de los relieves que lo ornaban: la Natividad. La comparación con su homónimo del retablo de Cambil —población por otro lado muy cercana a Huelma— nos corrobora que ambos relieves salieron de la misma mano, afirmándonos más si cabe en la atribución que a Solís hacíamos de aquel retablo. Las diferencias en la composición son mínimas: ahora es María la que descubre al Niño apenas; un ángel centra tras los padres y entre dos pastores la escena; han desaparecido el buey y la mula, y existe un ruinoso fondo arquitectónico. Por lo demás el tratamiento es idéntico. Solís pues debió realizar la traza y, al menos, parte de las esculturas, mientras Téllez —si trabajaba en el mismo retablo— haría el resto, y Bliñón (o Blinón como en otros lugares aparece) el ensamblaje. Para 1611 en que Solís va a ver la capilla mayor de la iglesia en su calidad de Visitador del obispado, el retablo ya está en su lugar «nuevamente puesto» después de las obras sufridas en aquella.

Menos aún sabemos del segundo retablo, el que hiciera para *Marmolejo:* sólo que en 1611 el obispo manda al vecino de este lugar Cristóbal López Pulido que pague a Solís los 400 reales que aún le debe «del retablo que el susodho hiço para la yglesia» bajo pena de excomunión [73].

Todavía hay otro retablo del que, sin poseer ninguna prueba documental no dudamos en cuanto a su autoría por parte de Sebastián de Solís, basándonos en su estilo: se trata del *retablo mayor de la Capilla Dorada de la Catedral de Baeza* (Lám. 3), espacio romano manierista vinculado por patronazgo a la familia de D. Francisco Cabrera, casado con una Molina.

Realizado en 1621 —como señala la cartela existente sobre el banco: CABRERA Y GODOI VEINTICUATRO DE LAS CIUDADES DE CORDOBA Y BAEZA. 1621— sin ser de medio punto adapta la suya a esta estructura del testero, ordenándose por medio de un sólo piso con calle y doble entrecalle sobre la predela con relieves. Sus cuatro columnas corintias machiembradas apean en sendas ménsulas, similares a las usadas por Martínez Montañés el mismo año en los retablos del convento de Santa Clara sevillano, con un angelillo atlante sosteniendo la cornisa en la zona de entrecalles; es éste un estrecho espacio en el piso, incongruentemente ocupado por una muy plana pilastra corintia, solución manierista donde las haya, ante la que existían las tallas de dos Reyes del Antiguo Testamento —David, y posiblemente Salomón— en una forma que recuerda en gran medida la portada de la edición española del I Libro de Arquitectura de Palladio. Corre en esta zona completo el entablamento, mientras en la calle se inicia un arco peraltado entre los usuales ancones de Solís, que remata en entablamento y frontón partido con dos ángeles tenantes del escudo familiar, otros dos descansando al modo miguelangelesco en la parte superior, y las potentes figuras de Moisés y Aarón sentados sobre las entrecalles.

En su aspecto decorativo responde tanto al ornato vegetal compuesto por finos vegetales al estilo de los del Panteón de El Escorial, y cabecitas de querubes, como al clásico repertorio geométrico del manierismo con un alarde exquisito de dentellones, ovas, cuentas y mutilos geométricos. Los fondos destacan finamente dorados mientras

72 D.L.S. n.º 38, 1916, p. 72.
73 A.H.P.J. Leg. 1044, Es. Minguijosa Cobo, año 1611, Ff. 492-494, Jaén, 6 de julio de 1611.

relieves y esculturas se estofaron y policromaron en tonos claros con relativa abundancia de oro; hoy su estado es bastante deficiente.

Si la misma resolución formal de su estructura, buscando la vertical y plena de unidad, es ya significativa en cuanto innovadora respecto a las soluciones clásicas (apeo de grandes columnas en simples ménsulas con la sensación de fragilidad que ello comporta y que ya veíamos en Cambil, usurpación del espacio del ático por el cuerpo del retablo, calles laterales ocupadas por pilastras) su riqueza iconográfica, sintetizada en pocas (lo que ya de por sí es indicativo de su modernidad) pero significativas imágenes, es claro exponente de la religiosidad contrareformista prebarroca, exponiéndonos con gran coherencia la idea de la iglesia triunfante a pesar de los acontecereres y debilidades humanas, haciendo gran hincapié en el papel desempeñado por la Virgen, y sobre todo en referencia al sacrificio de la Misa.

En su banco se concentran estas ideas. Los relieves laterales a que aludíamos representan a Sansón durmiendo tras matar con la quijada de asno, aún en su mano, a los filisteos (izquierda), y dos leones reposando (derecha).

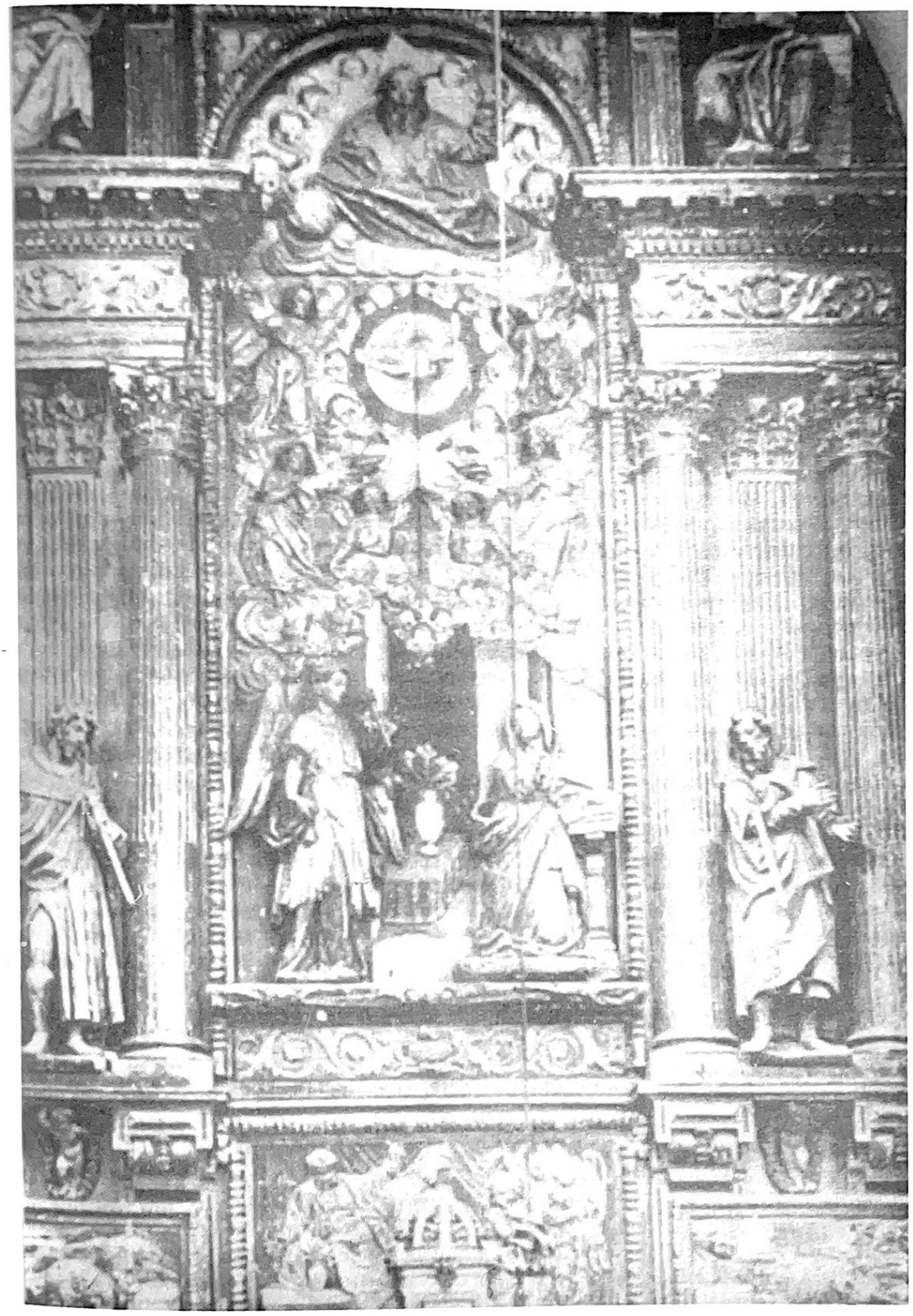
Sabido es cómo Sansón desde la Edad Media venía a ser una prefiguración de Cristo: anunciado su nacimiento por un ángel (Gabriel según la tradición) fue elegido del Señor para llevar a su pueblo a la victoria, pero no a la manera de los demás jueces acaudillando al pueblo, sino realizando sus hazañas liberadoras sólo, como Jesús. Así pues, desde esa misma anunciación hasta las infamias y su muerte por la liberación del pueblo elegido, existe un paralelismo entre él y Cristo (excusando las debilidades de aquel), del que se consideraba pues antecesor. Superior al resto de los hombres, como de otra manera Cristo fue, es prototipo de la fortaleza, de ahí su colocación en el banco —normal por otra parte en los episodios del A. T. durante los siglos XVII y XVIII—, teóricamente sustentante del retablo.

Los episodios de su vida que se ha elegido son significativos del planteamiento iconográfico del retablo. Nos extrañan el que sean dos, y no uno, los leones representados, pero no cabe duda de que el relieve de la derecha alude a la muerte del león a manos de Sansón y el enigma que plantea en sus bodas: «Del que come salió lo que se come, y del fuerte la dulzura» (Juec. 14: 14, 15), enigma que podemos desentrañar como referido a la Eucaristía: el cuerpo del Dios todopoderoso, dulce comida para el creyente.

En el episodio de la izquierda en que Sansón duerme tras su matanza de filisteos parece querer sintetizarse toda la pesadumbre que su posterior sueño con Dalila le acarreará, sueño que nos hace entroncar con el relieve central: el sueño de Jesús Niño. Centra el eje la dulce figura de la Virgen que va a cubrir (y pongamos el acento en esta acción inacabada) el cuerpo algo defectuoso del Niño; a su derecha y en segundo plano, José, representado como un hombre relativamente joven al uso del XVII, abre sus brazos en una actitud un poco extraña. A la izquierda, y también en un segundo plano, dos ángeles músicos contemplan la escena mientras ante ellos San Juanito pide silencio con un dedo en la boca. Es precisamente ésta la figura más significativa (y junto con María la más cuidada), clave del tema del relieve. Sabido es cómo el sueño del Niño viene a simbolizar no sólo su muerte y redención [74], sino que también se asoció al «submisa voce» del sacrificio de la misa trentina, al mismo respetuoso silencio [75]; a la par, la asociación de San Juanito con las prefiguraciones de la Pasión era moneda de cambio común. La reunión de ambos temas en este signo del pequeño Bautista fue creada por Miguel Angel, tomando la figura del Horus egipcio —Harpócrates greco-romano— para San Juan en la «Holy Family with the sleeping Christ child» de la colección del Duque de Portland. A través de los grabados que de «El silencio» de

74 Ver por ejemplo FIRESTONE, F., *The Sleeping Christi Child in the Italian Renaissance*, en «Marsyas», II, 1942, pp. 43-62; y TRENS, M., *Iconografía de la Virgen*, Madrid, 1946, pp. 195-200.

75 HARRIS FRANKFORT, *El Greco's Holy Family whit the Sleeping Christ Child and the Infant Baptist: an Image of Silence and Mystery*, en «Hortus Imaginum. Essays in Western Art», University of Kansas, 1974, pp. 10-111. P. 105.



Lám. 3. *S. de Solís (?): Retablo de la Capilla Dorada. Catedral de Baeza (1621). Estado anterior a 1936.*

Miguel Angel hiciese Giulio Bonasone (1561) se difundió el tema por toda Europa, y por supuesto por España donde, desde 1580, El Greco venía pintándolo (quizás por un conocimiento directo de la obra italiana).

La variante que del mismo hiciese Lavinia Fontana (Escorial, Panteón de los Infantes), convirtiendo el tema en más «familiar», yu que tanta difusión alcanzó, es la que aquí Solís ha tomado, introduciendo elementos secundarios tales como los ángeles que solemnizan de nuevo la escena, y una mesa a la derecha con un jarrón de lirios, el mismo que se repite en la Anunciación superior ligando el tema. Tres personajes principales aparecen en idénticas posturas y lugares a los de la versión de Fontana: duerme el Niño, pide silencio San Juanito, y María va a tapar al infante. San José, que en la pintura del Escorial ampara con sus brazos a María, aquí aparece en actitud similar, aunque algo menos afortunada.

Esta predela pues está cargada de significados: todo nos está anunciando a esa figura casi innominada y omnipresente paradójicamente, Cristo, y en último término su sacrificio, la redención del género humano a través de su Pasión, que se repite en la misma. Estas prefiguraciones se vienen a concretar de nuevo en el cuerpo del retablo en que bajo el medio punto se esculpe la Anunciación. Hoy faltan las figuras de María y Gabriel, pero sus siluetas aún se perciben, además de que nos son conocidas por fotografías. La Virgen, a la izquierda de rodillas, se vuelve para presentarse casi frontera al espectador, alargando su brazo izquierdo hacia él, en escorzo, y girando su cabeza hacia Grabiel. A la derecha está el arcángel, de pie, vestido con una túnica doble que mira estático a María; entre ambos en un rectángulo a modo de mesa hay un jarrón con lirios, símbolo de la pureza mariana. Sobre estos personajes del plano terrestre se conserva el resto: el cielo cubierto de nubes y ángeles que giran alrededor de la paloma del Espíritu Santo envuelta en rayos, presidido por el busto de Dios Padre rodeado de cabecitas de querubes: es la Anunciación triunfal aunadora de cielo y tierra de nuevo, aquella que nacida en la Italia renacentista adopta la España del XVII.

Junto a otros elementos ya apuntados —ménsulas del banco, gruesas molduras de los encasamientos, invasión del entablamento, interrumpido, en los laterales de esta escena, ancones superiores— es precisamente esta Anunciación quien da la clave sobre la autoría soliniano en cuanto al estilo. Si la comparamos con la de Cambil, observamos una misma composición con diferencias no esenciales, debidas al paso del tiempo: la más significativa en el aspecto iconográfico es la mayor amplitud que el cielo ocupa en Baeza, signo de un mayor avance dentro del XVII en que esta imagen arrolladora prima sobre la íntima; en el plano formal señalaríamos la mayor perfección y naturalidad de ésta, fruto de la experiencia y de la observación del natural que va a encandilar al mundo del Barroco. Los puntos de contacto son todo el resto: ingenuas nubes redondeadas, idénticas posturas, la misma composición, rostros y vestiduras iguales, plegados usuales... hasta el mismo jarrón con lirios. Incluso en el Padre Eterno, busto de largas barbas, nos está apuntando a otro «personaje» de Sebastián, el San Pablo de afilados pómulos de la Catedral de Jaén.

Se completa este retablo de tan ricos simbolismos con las cuatro esculturas exentas: David y Salomón en los intercolumnios —figuras reales, de perfiles más suaves que hacen dudar de su paternidad— ambos prefiguraciones «tipo» también de Cristo; Moisés y Aarón, sentados en los laterales del remate portando las tablas del AT: ellos son los sacerdotes del futuro sacrificio, y todos anunciadores de Cristo en la antigua alianza.

Se desconoce quién fuese el autor de este rico programa iconológico en que todo gira en torno a la prefiguración, al anuncio de nuevos tiempos encarnado en la triunfal escena central, y a esa figura ausente de Cristo, el que venciendo a la muerte será dulce manjar para el creyente en la Eucaristía, temática que, junto a la del triunfo eclesial, será la Idea por antonomasia del retablo barroco. A la luz de la escritura de concertación del dorado y estofado del retablo, figuras y escudos, no es arriesgado suponer que fuese el doctor Pedro Muñoz, «defunto dean que fue en la Ciudad de los Reyes», precisamente el comi-

tente de la capilla, retablo y enterramiento, que por su cargo eclesial debiera estar versado en estos temas.

Se le encarga tal menester al pintor Pedro de Aguilar el 11 de octubre de 1620, y dias más tarde han de aparecer como fiadores Gil Fernández, ensamblador, y el carpintero Pedro Ruiz de Barrales [76]. El hecho de que Fernández aparezca como fiador no puede ser más revelador de la autoría del retablo: lógico es pensar que el dorador recurriese como fiadores a los que habían trabajado con anterioridad en él. Es posible incluso que Fernández no se limitara tan sólo a su oficio de ensamblador y realizara, bajo cuerda o no, algunas esculturas (¿David y Salomón?), pero de lo que no cabe duda es de que las trazas, tan sabias, aún no pueden ser suyas sino de su maestro Sebastián de Solís.

b) Otras obras de Solís. Su escuela

La dilatada obra de este escultor no se agota en los retablos vistos, sino que acometió otras empresas de menos empeño, si se quiere, como la ejecución de elementos aislados de arquitectura en madera e imágenes de procesión. Pero quizás, incluso más que estos menesteres, merecería destacarse su labor como maestro de un amplio taller que extiende su influencia a años por venir a través de ese magisterio y de su supervisión, más o menos oficial, de la obra diocesana.

Hasta la fecha conocemos como prueba de ese magisterio dos contratos de aprendizaje datados en 1602 y un distrato en que el vecino de Jaén Pedro Gómez, libera a Sebastián de las condiciones de un contrato de aprendizaje hecho en favor de su hijo, de 17 años, cuando aún faltan dos y medio para cumplirse el plazo estipulado, sin señalar razones de una u otra parte [77].

En uno de los contratos mencionados, Antonio Garrido, de Alcalá de Henares, mayor de 16 años, entra de aprendiz de Sebastián de Solís, escultor, por cinco años, en los que —además de las obligaciones de atención, cama, vestido y comida usuales— declara Antonio ha de «acabarme de mostrar el dho arte de escultor todo lo que pudiera aprender en todo el dho tiempo de manera que en fin del lo sepa y pueda trabajar por oficial» [78]. Por ese «acabarme de mostrar» es posible que el mozo tuviese ya conocimientos escultóricos.

En el otro contrato [79] Antonio de Albaradona, de Aguilar del Campo (Córdoba) declara entrar por oficial «para serbirle en el dho arte de escultura por tiempo de dos años», en el que «me a de dar de comer tan solamente y acabarme de mostrar el dho arte y demas dello por mi trabajo me a de pagar por el primero año doce ducados y por el segundo veynte ducados». No se aportan ningún tipo de condiciones especiales en estos contratos, si bien se desprende el hecho elemental de que Solís tenía un taller y de que vecinos de provincias diferentes a Jaén entren a trabajar en él. El mejor de ellos será Gil Fernández, del que habrá que hablar por separado.

Las relaciones de Solís con otras provincias o diócesis debieron ser numerosas. Tenemos constancia por ejemplo de las mantenidas con Pedro de Raxis cuando aquel trabajaba en Granada [80] noticia que merece una cierta disgresión por lo que la familia de los Raxis puede significar para la historia de la imaginería andaluza.

76 A.H.P.J. Leg. 1052, Es. Minguijosa Cobo, año 1620, Ff. 762-764 v. Jaén, 3 de noviembre de 1620.
77 A.H.P.J. Leg. 1056, Es. Minguijosa Cobo, año 1624, Ff. 563 v-564 r, Jaén, 16 de agosto de 1624.
78 Documento n.º 29.
79 Documento n.º 16.
80 A.H.P.J. Leg. 584, Es. Gonzalo de Herrera, año 1597. F. 380. Poder de Pedro de Raxis a Sebastián de Solís y Cristóbal Alvarez para cobrar la pintura, dorado y estofado de un retablo en Alcaudete, acerca del que hizo postura. (Podría tratarse del perdido mayor de la iglesia de Santa María).

Acerca de la familia Sardo/Raxis, véase MARTIN ROSALES, F. y JUAN LOVERA, C., *Pablo de Rojas, primer maestro de Martínez Montañés también nació en Alcalá la Real*, en IDEAL, 30-VIII-84; y JUAN LOVERA C., *La pintura del siglo XVI en Alcalá la Real*, en B.I.E.G., 1978.

Sobre la figura de Sebastián de Solís como escultor, ULIERTE VAZQUEZ, M. L. de, *Del manierismo al barroco en la escultura giennense*, Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, XVII, 1985.

Pedro de Raxis (o Ragis), nacido en 1535 en Alcalá la Real, uno de los once hijos del pintor de Cagliari (Cerdeña) Pedro Sardo, era pintor como su padre y sus hermanos Nicolás y Melchor, escultor éste también como Pablo, otro de los hermanos. Este, nacido en 1549 también en Alcalá la Real, marchó como su hermano Pedro a Granada en 1581, y allí cambió su apellido Raxis (añadido al topónimo Sardo —del que a poco prescindieron— desde 1575 por los hermanos) por el de Roxas: no es pues este escultor otro sino el célebre Pablo de Rojas, maestro y paisano de Martínez Montañés; con él, naturalmente, trabaja su hermano Pedro de Raxis, el llamado «padre de la estofa».

Igual cambio efectuará a veces su sobrino Gaspar de Roxas o Raxis, hijo de su hermano Melchor, pintor de imágenes en Sevilla desde 1596 que a menudo trabaja con Martínez Montañés, y que fue el heredero de su tío Pablo de Rojas. Su hermana Mayor, casada con Francisco de Villegas, posiblemente fuera cuñada de la primera mujer del célebre alcalaíno Montañés, Ana de Villegas.

El nudo del que arranca toda la imaginería andaluza del seiscientos comienza pues a desvelarse en torno a Granada. Respecto a Solís, debe considerársele no en realidad como un apéndice de Pablo de Rojas (con quien tiene evidentes conexiones estilísticas como en otro trabajo puse ya de manifiesto), sino como su coetáneo, posiblemente amigo y formado en una similar tradición. A través de Rojas/Raxis estaba en contacto con Granada, y debió entrar con Martínez Montañés y Sevilla por un lado. Por otro, no hay que olvidar su indudable relación con los Ocampo y la familia Pesquera.

La relación con Martínez Montañés aparece indirectamente en torno a su hijo Juan. Las primeras noticias que de Juan de Solís tenemos son cuando el 21 de mayo de 1599 Sebastián y su esposa se comprometen a instituir en la iglesia de San Ildefonso de Jaén, capilla de la Virgen (aunque con la posibilidad de libre traslado) una capellanía dedicando «alguna parte de nuestra hacienda y bienes que Dios nuestro señor nos a dado para su santo serviçio», «beneraçion e aumento del culto divino», en favor de «Joan de Solis nuestro hijo legitimo, clerigo de menores ordenes que es presente pretense ser de mayores/ordenes y ordenarse de/ orden sacro», nombrándole pues como primer capellán de ella con una renta total de 18.000 maravedís anuales de por vida, y reservándose el derecho de patronazgo [81]. Por cierto que como testigo, entre otros, firma Gil Fernández, el entallador que hiciera con posterioridad los retablos de las Bernardas de Jaén, y del que no nos cabe duda acerca de sus relaciones de trabajo con Solís.

Los bienes sobre los que instituye tal capellanía provienen de diversos censos sobre casas, olivares y tierras calmas instituidos en 1593, 1594 y 1595, además de unas casas en la collación de San Ildefonso, con un monto total de 140.200 maravedís. Así pues, por estas fechas Sebastián había de ser hombre maduro, bien acomodado (ya que son parte sólo de sus bienes los que aplica) y con un hijo joven al que pretende asegurarle el futuro de algún modo.

Ese futuro parece que fue para Juan más brillante de lo que su padre pensara puesto que en 1617-1618 se encuentra trabajando como escultor —indudablemente enseñado por su padre— en Sevilla junto a Martínez Montañés, en los retablos de la Cartuja de las Cuevas. Obra suya son «las estatuas que están en los dos retablos del coro de los legos, imitando las máximas y estilo de su maestro» (Montañés según Ceán; su padre, según nosotros) [82] y que, recostadas sobre ménsulas al modo de Miguel Angel hoy se encuentran en el Museo de Sevilla.

Es de suponer que, iniciado con su padre, a través de los conocimientos y relaciones de éste con el círculo sevillano, e incluso de un conocimiento previo de Montañés en Granada, entrase en su taller Juan. Según M. E. Gómez Moreno, que sigue a Ceán, mantuvo estrechos contactos con el Inquisidor General y obispo de Cuenca don Andrés Pacheco, sin duda su protector, ya que por su encargo realizó «numerosas obras para Lerma, Cuenca,

81 Documento n.º 13.
82 CEAN BERMUDEZ, *Diccionario*... T. IV, p. 383.

La Puebla de Montalbán y varios grandes señores» [83], con lo cual, aquel aprendiz de Jaén extendería la escultura andaluza por tierras castellanas.

A pesar de saber por las mismas fuentes que testa en Jaén, dejando lo que le adeudaba el obispo de Cuenca al convento de San Agustín de esta ciudad, no hemos podido localizar este documento de interés fundamental sin duda para aclarar su trayectoria. Precisamente la primera sospecha de su muerte prematura nos vino de que en 1621 el citado obispo su deudor, dejaba en testamento un Crucifijo, obra de Juan, a la Catedral de Segovia. Distintos documentos nos vinieron a confirmar la sospecha.

En 1620 declara Sebastián que, como patrono de la capellanía instituida, había dado «liçençia a Joan de Solis mi hixo (...) para que dixese las misas della en qualquiera de la çiudades, villas y lugares deste Reyno donde residiere y en birtud de la dha liçençia el dho Liçendo. Joan de Solis a dho las dha misas en las yas. de la vya. de Madrid donde a residido» [84], renovándole la licencia a la par en el mismo sentido.

La estancia de Juan en Madrid debió ser relativamente larga por cuanto, con motivo de su herencia da Sebastián poder al racionero de la Catedral giennense Luis Parras Olmedo residente en Madrid, para poner demanda «a los bienes y erederos del señor Duque de Uceda de todos y qualquier salarios y raciones que al dho su fixo le resto debiendo de todo el tiempo que tuvo a su serbiçio», siendo pues Juan (que erróneamente aparece allí citado como Sebastián) vecino de la «billa de Madrid» [85]. Había conseguido pues Juan entrar en contacto con los más grandes señores —Uceda era a la sazón el valido del Rey—; pero su muerte temprana le impidió encontrar lugar más encumbrado en la historia del arte: el 8 de enero de 1624 nombra Sebastián de Solís capellán a Juan de Jamilena, presbítero de Jaén y colegial del Colegio Real de Granada. Juan ya ha muerto [86].

De su padre seguimos teniendo noticias hasta 1630 a través de compras, ventas, poderes etc., y sobre todo de diversas obras de las que hoy poco se conserva.

Entre 1597 y 1602 realiza para San Andrés de Baeza un Crucificado que se expondrá posteriormente en el ático de su retablo, tasado en 70 ducados [87], que realiza en Jaén. Como el resto de la escultura de este retablo, se conserva el Crucificado, el más bello de los salidos de sus manos. Mucho más proporcionado que los anteriores, desarrolla aquí Solís un canon más acorde con la observación del natural, sin dejar por ello de buscar una ideal y poderosa imagen, con estudio anatómico ahora sí excelente. La suave encarnación que recibió, en tonos claros, fue hecha por el pintor Bernabé Bautista, vecino de Baeza que en 1589 ya había pintado el retablo de Begíjar, y que también doró la capilla en la que al principio se colocó este Crucificado.

Comparando esta imagen con las demás del mismo tema que Solís realizara, sobre todo con el de la Catedral, de fecha tan cercana, tendríamos que sospechar sobre si este bello coronamiento del retablo es obra suya; pero es necesario decir que en principio, la escultura no se realiza para el lugar que ocupa, sino como imagen de devoción, más cercana pues al espectador. Cierto que la actitud es completamente similar entre éste y otros Crucificados, como una mayor suavidad en el tratamiento anatómico, y sobre todo su cabeza, más despejada y apenas inclinada, con cabellos cubriendo las orejas —cosa que Solís no había hecho hasta la fecha. De otra parte, la sinuosa disposición de su cuerpo, el avance de la pierna derecha al cruzar, el paño de pureza que, atado a este lado con un nudo al margen de pliegues más airosos, deja libre pierna y cadera, sí que son habituales en él

83 GOMEZ MORENO, *Escultura*... p. 180.

84 A.H.P.J. Leg. 1052, Es. Minguijosa Cobo, año 1620, Ff. 463. Jaén, 8 de julio de 1620.

85 A.H.P.J. Leg. 1056, Es. Minguijosa Cobo, año 1624, F. 664. Poder de Sebastián de Solís al racionero Luis de Parras Olmedo, residente en Madrid.

86 A.H.P.J. Leg. 1056, Es. Minguijosa Cobo, año 1624, Ff. 12 v-13 r. Jaén, 8 de enero de 1624.

87 Cuentas de la iglesia de San Adrés de Baeza de 1597-1602. Estas noticias documentales provienen de ESCOLANO GOMEZ, *San Andrés de Baeza*, en «Cuadernos de Arte», Granada, 1948, pp. 7-17.

—dejando al margen la seca y rígida ejecución del de Cambil, a nuestro parecer obra de escuela.

Podría quedar pues una sombra de duda, a no ser también por la documentación, tajante al respecto. Algo similar ocurre con las imágenes de los apóstoles que acompañan al Calvario en este retablo, cuyo parecido con la obra de Solís es evidente: canon corto, actitudes en sencillos contrapostos a veces no bien resueltos, plegados a menudo aristados, «moñas» que recogen túnicas, mantos que cruzan de izquierda a derecha, disposición menuda y paralela en los plegados de mangas, manos fuertes y nudosas, rostros cuadrados... Sin embargo hay un tratamiento más movido y variable del plegado, barbas y cabellos, realizados hiriendo con más profundidad la madera, y superficies más suaves a veces que hacen pensar más bien en una evolución de Solís, dados los albores de época más realista, o mejor en un discípulo cercano a él.

Desde luego este retablo de San Andrés —del que en seguida hablaremos en cuanto a su arquitectura— se hizo por partes, y su estructura debió ser lo último en realizarse, puesto que según los datos que aporta Escolano, en las cuentas de 1620 se especifica como obra de Solís con dorado y estofado de Agustín de Perola Espinosa y Juan Bautista de Albarado «Un sagrario grande singular escultura y dorado y estofado; es de madera y jaspe negro, y en el segundo cuerpo del sagrario un cristo con la cruz a cuestas que sale a la ventana principal, y en otras de los lados, en la una la mujer Verónica y en la otra Nuestra Señora y San Juan asidos en una pieza, y detrás de las pilastras de ambos cuerpos, ocho imagenes de Santos de escultura, dorado y estofado como lo de arriba».

Cuando más de una década después se hizo la arquitectura del retablo, se adaptó allí este sagrario, lo mismo que el Crucificado. Reformas posteriores suprimieron aquel, que se dejó perder hace tiempo. Por la descripción anterior se comprende que debió ser una obra magestuosa, un ejemplar en forma de templete de dos pisos para la Eucaristía, con rica decoración escultórica, por lo que hay que lamentar más su pérdida.

También Sebastián, como al principio señalábamos, trabaja en imágenes para procesionar encargadas por cofradías. Aun cuando salgamos algo del tema retablístico, es interesante dar al menos noticias de este hecho para completar el perfil de esta figura que llegó a dominar el panorama escultórico de la época en esta diócesis.

La primera noticia documental que de ellas tenemos es la referente a la realizada para la cofradía de la Magdalena de Jaén, dedicada a la Santa titular. Hecha ya la imagen en 1590 se aviene Solís a cobrar por ella 83 ducados en lugar de los 93 estipulados [88]. A juzgar por el precio de tasación (107 ducados, de los que había de rebajar 14 el escultor a la cofradía) la obra debió de ser de buen tamaño, y Solís ya un escultor reputado. No ha llegado empero esta Magdalena a nosotros, pues la imagen titular hoy de la cofradía es obra de Mateo de Medina, escultor del XVIII.

En 1612 el prioste de la cofradía de Santiago de la Guardia se compromete a pagar a Solís ocho ducados «los quales le resto debiendo de una ymaxen que hico de nuestra Sra.» para dicha cofradía [89]. Tampoco conocemos esta imagen, pero sí una Virgen de la Paz donde la mano de Solís es innegable, que actualmente se encuentra en la iglesia de San Juan de Jaén. De proporciones pequeñas, con el Niño en brazos, llevando corona, cetro y media luna a sus pies hechos en metal, es una joven de rostro macizo y cuadrado con barbilla prominente que responde perfectamente al ideal que Solís plasma en sus imágenes. Al cubrir la cabeza, el manto deja en esta ocasión escapar largos mechones de cabellos rizados (como tantas veces hiciera en los San Juanes, Magdalenas, etc.) y vuelve hacia adelante para cruzarse de izquierda a derecha en gruesos pliegues, tan característicos. Su saya, de doble puño aquí, recoge en el estrecho los pliegues apretados en paralelo que constantemente utiliza el escultor. Es una

88 Documento 12 bis.
89 Documento n.º 23.

figura amable y maciza, con base amplia al abrir en ella manto y túnica, cuyas proporciones se desfiguran en favor de una mayor esbeltez gracias a la mencionada corona. Como tipo iconográfico, está relacionada con el creado por Pablo de Rojas en su disposición, tipo que, recogido por Martínez Montañés, desarrollará la escuela sevillana del siglo XVII.

Años más tarde, en 1620, Solís se compromete a hacer «para la cofradía de Nra. Sra. de la Soledad sita en la igla. mayor de la va. de Beas una hechura de un santo Xpo. abisagrados los brazos para que se pueda fazer el deszendimiento, destatura de dos baras (...) y ansimismo una hechura de nra. ssa. de siete quartas de alto sin la peana que a de llebar una sesma y las manos abiertas, todo de bulto bien hecho y acavado a bista y parezer de personas que lo entiendan con una corona de quarto para la hechura de la birxen [90], comprometiéndose a terminarla para el día de los santos. Por estas figuras la cofradía le pagará setenta ducados, el mismo precio que se le había pagado por el Crucificado de San Andrés de Baeza hacia 1600. Tan exigua cantidad para el nombre que tiene Solís puede hacer pensar en que sus facultades estuviesen mermadas, pero nos resistimos a creer en esta hipótesis cuando por estas fechas está realizando el magnífico retablo de la Capilla Dorada de la Catedral baezana (1621), donde Solís mezcla en sabia conjunción elementos rabiosamente manieristas con un concepto unitario tan propio del barroco, que los que hiciera más tarde Fray Lorenzo de San Nicolás (1595-1679) para las Benedictinas de San Plácido en Madrid, con pinturas de Claudio Coello, vienen a recordárnoslo.

Su última obra documentada es un Señor a la columna que estaba ya realizado en 1626, cuando el prioste de la Cofradía de la Vera Cruz de Porcuna se compromete a pagarle los 360 reales que le debía de los 60 ducados en que la imagen había sido ajustada [91].

A falta de noticias sobre su muerte, sólo nos resta decir que hubo de ocurrir en edad muy avanzada, posiblemente fuera de Jaén, con posterioridad al 6 de agosto de 1630, fecha en que encontramos la última noticia documental, irrelevante, a él referida.

c) Gil Fernández

La figura de Gil Fernández está aún por desvelar en gran medida. Conocemos sólo lo que debió ser parte de su obra, pero nada de su vida a excepción de su íntima relación con Sebastián de Solís, tanto en actos «sociales» —como pudiera ser el servirle de testigo en ocasiones privadas— como con su obra, en especial en la del Seiscientos. Es él quien hereda la «maniera» soliniana pero, sin estancarse, va más allá que el maestro haciendo avanzar al retablo a lo que hemos ya de denominar un protobarroco, imprimiéndole mayor unidad, suprimiendo escenas «innecesarias» en un sentido expresivo, introduciendo en fin un tipo de ornato —el follaje carnoso— que tendrá predominio neto en el Barroco.

En su escultura marcha decidido a la búsqueda del natural y la expresividad, a la conquista del ademán abierto, que no ampuloso, aunque en cantidad de detalles no se separe mucho del maestro hasta el punto de hacernos dudar a veces de la exacta paternidad de la obra; de cualquier modo es más pulido en superficie y elegante Gil, sin las durezas de Solís ni su canon achaparrado.

En 1634 se empiezan a realizar los *retablos mayor* (Lám. III) *y colaterales* del Monasterio de monjas de la Concepción Recoleta (Concepción Francisca) de la primera regla de Santa Clara en Jaén. Normalmente llamado *Convento de las Bernardas,* su

90 Documento n.º 28.
91 A.H.P.J. Leg. 1058, Es. Minguijosa Cobo, año 1626. Jaén, 3 de abril de 1626.

fundación material se debe a don Melchor de Vera Soria, giennense —que por esas fechas era obispo de Troya, obispo auxiliar de Toledo, del Consejo de S. M., sufragáneo, diputado y visitador general del Arzobispado de Toledo, consultor y calificador de la Inquisición— apoyado por el Duque de Lerma y el Arzobispo de Toledo don Bernardo de Rojas, antes obispo de Jaén, quienes favorecían la expansión de esta Orden de Santa Clara. Protector de la fundación fue don Baltasar de Moscoso y Sandoval, obispo de Jaén en 1618, año precisamente de la escritura de fundación del convento, cuya iglesia se terminaba en sus líneas generales en 1627.

El retablo mayor ocupa su plana cabecera (7,20 m. de ancho) con una sobria estructuración arquitectónica de pisos y calles. Sobre banco con pedestales de netos decorados por anchos y carnosos acantos, se levantan cuatro columnas corintias de orden colosal machihembradas en su tercio inferior que dividen el piso, único, en tres calles, más ancha la central, que ocupa en su mitad inferior un sagrario en forma de templete de planta poligonal cobijado por arco de medio punto con rosca realzada por cuentas y husos; su parte superior es un nicho cuadrado acodado con adornos colgantes de frutos, que contiene una talla de la Inmaculada. Las calles laterales se parten por la mitad para albergar dos pinturas cada una de ellas.

El ático reduce sus proporciones, tanto para la calle central —sostenida por columnas corintias y coronada con frontón del que emerge el busto del Padre Eterno— como para las laterales que ocupan la mitad de altura que la central acomodándose al medio punto de la bóveda, sostenidas por pilastras imbricadas con ménsula ajedrezada a guisa de capitel, y rematadas en jarrones; sobre ellas, y en tarjas recortadas, llevan pintados los emblemas de la Orden.

Aun cuando el entablamento es completo en el cuerpo —no así en el ático, que suprime el friso— el hecho de que adelante la parte correspondiente a las columnas, provoca un juego de luces que acentúa la profundidad de las calles, produciendo la ilusión de ser un largo piso todo el retablo, incluído el banco, con pinturas. La variación pintura (ático)— escultura-arquitectura (sagrario) de la calle central, permite destacarla sobre las profundas sombras laterales.

Lo primero que se realizó fue el sagrario, obra del que por entonces se titulaba ensamblador Gil Fernández [92], vecino de Jaén. Contratado el 13 de abril de 1628 con el obispo de Troya, se le pagaban por él 2.000 reales, comprometiéndose el ensamblador a acabar la obra el día de Santiago del mismo año, lo que debió cumplir, ya que las monjas piden permiso a don Baltasar de Moscoso el día 7 de julio para aceptar esa misma cantidad del obispo de Troya [93]. Es este sagrario un templete que ocupa el centro del banco y parte de la calle central, realizado en dos cuerpos: poligonal el primero y ultrasemicircular el segundo, cubierto con falsa cúpula a la que coronan linterna y cupulín. Las pequeñas esculturas que le acompañan muestran a un Gil Fernández en absoluta relación con Solís: los Evangelistas que reposan sobre el frontoncillo y entablamento del primer cuerpo bien hubieran podido salir de la gubia del maestro, incluso en sus mismas actitudes. Más expresivos son San Pedro y San Pablo, en los nichos laterales, y deliciosas en su italianizante elegancia las Virtudes que ocupan el piso superior, muy en la línea de lo que Juan de Solís realizase en Sevilla tras su contacto con Montañés.

La arquitectura de los retablos fue lo último que se realizó, ajustándose la obra a las dimensiones de las pinturas que hoy los decoran, a tenor de lo que se desprende de la escritura de contratación entre el obispo de Troya y el mismo Gil Fernández, que ahora se intitula escultor [94] el 9 de marzo de 1634. En ella se especifican todos y cada uno de los conceptos, aunque no llega a quedar muy claro si la traza es o no de Gil

92 Documento n.º 32.
93 A.H.P.J. Leg. 1292, año 1628, Ff. 535-540.
94 Documento n.º 33.

Fernández, ya que en primer lugar se dice que «se a de guardar la traça que su Sa. ynbia de Toledo que se a de guardar la mitad de hacia mano derecha guardandola toda conforme esta en el papel salbo que las figuras que estan dibuxadas a de ser toda de pintura que solo a de ser por quenta de dho Gil Fernandez la talla que llevare en frisos capitles y los demas ornamentos». Según esto, el autor parecería ser un toledano que le diera la traza doble a don Melchor, quien eligiría una de las dibujadas, pero dando a Gil Fernández libertad de modificaciones tal y como en el mismo documento se especifica. Es evidente desde luego que Gil Fernández crea ciertas partes de este retablo [95] bajo la supervisión del Maestro Mayor de la Catedral de Toledo Juan Fernández, pero también que, al menos, las de los dos retablos colaterales son suyas [96].

Entre las condiciones especificadas es interesante señalar cómo «a el tiempo de la tasaçion se an de hallar presente el Eminentisimo Sr. Cardenal Sandobal Obispo de Xaen o su provisor o su sucesor». La voluntad de que don Baltasar esté presente demuestra el decidido apoyo e interés del Cardenal por la Orden que, entre otras devociones, defendía con ahínco a la Inmaculada. Además, la presencia de la Catedral, templo madre, es evidente aquí en otra de las condiciones: «... que las colunas del primer cuerpo an de ser de diez y seis pies de alto del orden corintio y estriadas machos y hembras los machos hasta la terçia parte y guecas lo restante hasta arriba como estan las colunas de piedra de la obra nueba de la yga. mayor desta ciud. porque ansi es lo mas galano y hermoso y que los antiguos usaron mas». Este tipo de columna machihembrada en su tercio inferior era, en efecto, el que Vandelvira hiciera en su obra de la Catedral, y continuase realizando Juan de Aranda como maestro mayor.

Representante ya desde la cuna don Baltasar de Moscoso de la unión iglesia-estado en la época que le tocó vivir, implantó en su diócesis el mismo sistema centralizador que le hará señalar en las Constituciones Sinodales de 1624: «Mucho importa para la estimacion y acierto del Oficio o ritus eclesiasticus la uniformidad en todas las Iglesias, y que las inferiores, como tienen a la Catedral por madre, la respeten por maestra» [97]. Esta maestría de la Catedral, si no se respetó por evidentes razones económicas en cuanto a la organización arquitectónica, tuvo su influjo en cuanto a lo ornamental, de lo que es prueba el significativo párrafo de la escritura que hemos citado.

Cobraría por estas obras Gil Fernández mil quinientos ducados en caso de que los maestros nombrados (uno por cada parte) estuviesen de acuerdo con semejante valía una vez realizadas. En caso de que pensaren lo contrario, Gil Fernández se comprometía a la devolución de lo que fuere demás, pero también, de valer más, cobraría otros mil quinientos reales, aun cuando excediese de esta cifra el precio justo. Ya en este mismo año daría don Melchor «a el dho ntro conbento, su fabrica y sacristia diez y ocho mill reales para su retablo mayor y colaterales [98].

Respecto a las pinturas, es poco lo que podemos añadir a lo ya dicho por los profesores Angulo y Pérez Sánchez [99]. Conocido es desde hace tiempo su autor, el pintor del Rey Angelo Nardi (1584-1663/65), nacido en la Toscana y trasladado a España en 1607 con un estilo ya formado, donde desarrolla su arte en torno a la Corte y diversas iglesias de los alrededores madrileños. Entre sus trabajos nos interesa desta-

95 «Es condion que toda la dha obra a de ser elixida y en la forma que esta hecho un perfil una cornisa en un papel de mi firma de mi el dho Gil Fernandez que se ynbio a Toledo el qual esta aprobbado y firmado de Juan Fernandez maestro de la Santa yga. de Toledo». Documento n.º 33.

96 «... nos obligamos que se hara el retablo del altar mayor conforme a la traça y demas condiciones y dos retablos para los colaterales conforme a las dha traças y la que enbiare para los colaterales su Sa. que estan hechas de mi el dho Gil Fernandez». Documento n.º 33.

97 MOSCOSO Y SANDOVAL, B., *Constituciones sinodales del Obispado de Jaén.* En el Sínodo diocesano que se celebró en la ciudad de Jaén en el año de 1624. Jaén, 1787, F. 30.

98 A.H.P.J. Leg. 1059, año 1626. Es. Mírez Ortuño, Ff. 205-230. Donaciones del obispo de Troya al convento de las Bernardas.

99 PEREZ SANCHEZ, A., E., *Borgianni, Cavarozzi y Nardi en España,* Madrid, 1964; ANGULO IÑIGUEZ, D., y PEREZ SANCHEZ, A. E., *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII,* Madrid, 1969.

car las pinturas que hace para la capilla de la Concepción de la iglesia de la Guardia, «fundación de D. Sebastian de Huerta, que había sido secretario y albacea del Cardenal Sandoval» [100] (don Bernardo) y, sobre todo, el encargo que se le hiciera por parte de los testamentarios del citado Cardenal en 1619 de la ejecución de las pinturas de las Bernardas de Alcalá de Henares. No debe extrañar por tanto que un artista probado ya en el círculo toledano del Cardenal, y en iglesias incluso de la misma Orden, sea el reclamado para la fundación de don Melchor de Vera.

Para los retablos de Jaén realiza un total de 11 pinturas, nueve para el mayor y una para cada colateral. Los temas representados son comunes en la época. En el altar mayor, pinta en el banco dos bustos de Santas Franciscanas recoletas. En el cuerpo, San José y la estigmatización de San Francisco de Asís (lateral izquierda); Santa Catalina y Santa Clara (lateral derecha). Centra el ático la Deesis, y a sus lados el Nacimiento (izquierda) y Sagrada Familia con Santa Ana (derecha). Para los altares colaterales realiza una Anunciación (izquierda) y Asunción de la Virgen (derecha).

De la enumeración de estas obras, unida a la Inmaculada central del mayor y al sagrario, se deduce que no hay una línea iconográfica unitaria, sino un tocar diferentes aspectos que, si bien entran de lleno en la temática trentina, resultan deshilvanados en el conjunto. Así por ejemplo, es evidente que la presencia tanto de los lienzos del banco como de los dos superiores de las calles laterales (San Francisco y Santa Clara) están en función de la Orden, igual que la talla de la Inmaculada que, al presidir el centro, se convierte en elemento principal de adoración junto al sagrario —y ya hablábamos antes del especial culto que los franciscanos en general, y esta Orden en particular, rendían a la Virgen, concretamente bajo este aspecto de Inmaculada. Por otra parte, San José es una de las nuevas devociones que se extienden en el XVII, con la ayuda de los Franciscanos de nuevo; algo similar ocurre con los temas de la infancia de Cristo, en los que la proliferación de Sagradas Familias, con o sin Santa Ana, es muy normal. La presencia de Santa Catalina, patrona de la ciudad de Jaén, responde a la ubicación en esta ciudad del convento.

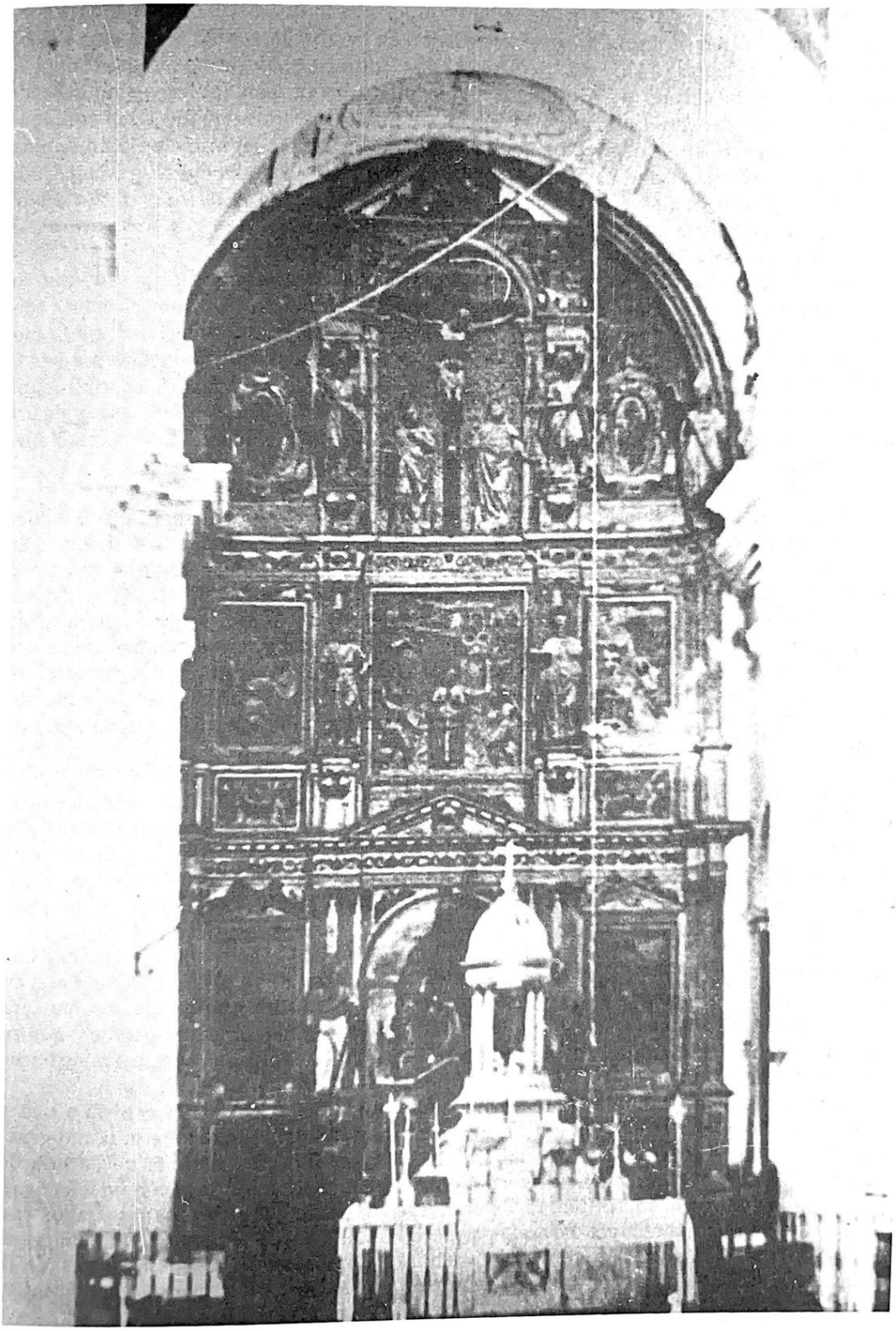
Los lienzos de los altares colaterales, exultantes de triunfo y representando las escenas al modo usual del XVII, con gran profusión de espíritus celestes, están por completo inscritos en la tónica iconográfica de este templo, de exaltación mariana.

Pérez Sánchez, al comparar estas pinturas con las de Alcalá, encuentra un avance en el estilo de Nardi, con recuerdos venecianos derivados de los Basano, además del empleo de recursos tenebristas para el Calvario, evidentes por lo demás en los otros dos lienzos del ático. Más evolucionadas aún, de un mayor dinamismo, le resultan las composiciones de la Anunciación y Asunción. Firmada ésta en 1634 (a los pies del sepulcro se puede leer: ANGELUS NARDI PICTOR REG. 1634) hemos de entender pues que, al empezar los retablos, ya estaban hechas también las pinturas del mayor, anteriores por estilo a este año. Desde luego es evidente en estas últimas composiciones no sólo el dinamismo a que alude Pérez Sánchez, sino también la utilización de la perspectiva lateral, llena de sugerencias barrocas.

La aportación que estas piezas hacen a la evolución artística del retablo en Jaén es muy interesante. Por un lado siguen las corrientes italianas que tan profundamente habían arraigado en Andalucía: una clara ordenación espacial, donde el dominio de la visualidad arquitectónica es ley, además de las expresas declaraciones que su autor Gil Fernández hace acerca de la maestría de Vignola y los «antiguos» [101], a los que demuestra conocer bien. Pero por otro, el mismo Fernández se nos muestra un innovador. Apuntábamos antes cómo, en caso de que no fuese suya la traza del mayor, sino

100 PEREZ SANCHEZ, *Borgianni*... p. 27.

101 «Y toda la dha madera a de ser bien fecha y aserrada y hordenada conforme lo mando biñola con todos sus requisitos sin que aya falta en las medidas y tamaños que requiere cada cosa (...) Y es condicion que la cornisa a de ser de orden corintio como estan en la traça y a de llebar plafon con florones y artesonado y canecillos con foxas y obalos y dentellones y quentas asi como lo manda Biñola». Documento n. 33.



Lám. 4. Diego de LANDERAS y Gil FERNANDEZ: Retablo mayor de la iglesia de San Juan Evangelista. Mancha Real (desaparecido.

del toledano Juan Fernández, a Gil se le habían permitido una serie de modificaciones; de entre ellas la más notable a nuestro parecer es la que se refiere al banco: «Y con condicion que el banco principal do cargan las colunas se a de hacer que tenga la proporcion que la coluna pide que son cinco pies porque con la traça que se a de guardar no tiene de alto sino tres pies y parece muy desproporcionado y asi conbiene que pudiendo se quite de otras partes y se añada al banco...». Significa esto una nueva concepción de la visualidad de la obra, unas nuevas proporciones con alteración de la horizontal italiana que se traduce en un orden donde juegan más los ejes verticales gracias a la elevación mayor de la obra desde sus «cimientos» y a la ruptura del entablamento corintio vignolesco del ático.

En el aspecto decorativo, conserva Gil Fernández sin embargo todos y cada uno de los diferentes motivos que Vignola considera para el orden corintio en el cuerpo del retablo, además de incluir las pilastras extremas del ático, tan manieristas; pero además, en esa su libre visión del banco, ofrece un elemento decorativo que va a ser la base de la ornamentación barroca: el grueso acanto, voluble y cartilaginoso, que ocupa cada neto de estos pedestales. Debió tomar Gil Fernández la antorcha que Solís dejara haciendo avanzar así el capítulo del retablo en la diócesis giennense. De las relaciones que mantuviera con aquel maestro ya hablamos por cierto.

Aunque son estos los únicos retablos que de Gil Fernández se conservan —al menos documentados— trabajó en otros de la diócesis de los que tenemos referencias. En 1618 se concertaba con él, como maestro de ensamble, la obra del *retablo mayor de la iglesia de Campillo de Arenas* y su sagrario, una vez vista su «traza y estampa» [102], que no sabemos si fuese suya. Poco después se pintó este sagrario de la mano de Cristóbal Vela, hecho que nos viene a confirmar de nuevo las relaciones que entre Solís y Fernández existieron, pues Vela solía dorar y estofar las obras del primero. En abril de 1638, da Vela un poder en Córdoba a Antonio Castro para cobrar de la fábrica de Campillo «los maravedies que del Sagrario que hizo a la dha iglesia le deben y de recibo» [103].

El *retablo mayor de la iglesia parroquial de San Juan Evangelista de Mancha Real* (Lám. 4) es otro de los grandes ejemplos protobarrocos desaparecidos en 1936 en que Gil Fernández trabajó. De él dan noticias Romero de Torres y Ortega Sagrista [104], no coincidiendo en su clasificación; de «estilo Renacimiento» lo califica el primero, mientras Ortega lo sitúa en el barroco del siglo XVII. Ciertamente, y en razón de una fotografía de 1923, ambos llevan parte de razón.

Ocupando todo el testero del presbiterio se levantaba sobre pedestal y banco con relieves en dos pisos muy elevados, acentuando su verticalidad el ático. Combinaba en su término el frontón roto (con tímpano ocupado por el Padre Eterno) con una polsera fileteada de medio punto bastante peraltada. Características pues del barroco, que se combinaban con una estructuración arquitectónica en que las líneas y manera de hacer renacentistas estaban claras.

Ambos pisos marcaban sus tres calles (equivalente el ancho de la central a una y media laterales) por columnas corintias, pareadas y adelantadas sobre el plano general. En las cajas laterales se describían en relieve diferentes escenas de la vida de Cristo y María: el Nacimiento (convertido ya realmente en una Adoración de los pastores) a la izquierda y la Natividad de la Virgen a la derecha, coronados ambos con frontoncillos rectos en cuyos laterales se recostaban figuras al modo de Miguel Angel (¿las Virtudes?). En el segundo piso, y sobre pedestal con relieves (¿Padres de la Iglesia?) la Anunciación y lo que parece era la Adoración de los reyes. La calle central

102 Documento n.º 25.
103 VALVERDE MADRID, *Artistas*... p. 14.
104 ROMERO DE TORRES, *Catálogo*... T. III, n.º 815.

la ocupaba en el primer piso, posible añadido posterior, un Niño Jesús vestido, con sus potencias, entre arquillo de nubes, cobijado por un medio punto y coronado por frontón recto. El segundo piso estaba dedicado a un relieve de San Juan ante portam latinam, relieve ciertamente ingenuo en su rigurosa ordenación. Cuatro esculturas de bulto redondo flanqueaban esta calle: San Pedro y San Pablo abajo, y los Santos Juanes en el piso superior.

El ático lo presidía un Calvario exento, con dos esculturas en sus laterales: San Miguel a la izquierda, y otro Santo a la derecha, además de las figuras alegóricas sentadas sobre su correspondiente trozo de entablamento. Sobre el eje de las calles laterales, escudos de cueros recortados del Cardenal Moscoso y dos obispos con tiara y báculo extremos.

Los detalles decorativos respondían también a esta época de transición: mientras los frisos se ornamentaban con vegetales muy finos del tipo de grutescos, los dentellones del primer piso eran en exceso acusados, destacando también mucho los modillones del segundo. Las columnas centrales apeaban en gruesos plúteos, mientras las externas lo hacía sobre pedestales gruesos cajeados. Unas guirnaldas carnosas sobre las cajas laterales del segundo piso completaban esta sobria decoración.

La bóveda contigua a esta capilla mayor, según Romero de Torres, ostentaba una inscripción en que se leía: «Se acabo en el año 1628 siendo Cardenal Sandoval y Moscoso» (gobernó la diócesis don Baltasar de 1619 a 1646), mientras en la fotografía antes aludida se puede leer muy deteriorada parte de otra: «..... SUMO PONTIFICE URBANO 8..... 4.....». Ambas inscripciones, pintadas, debieran ser complementarias, pues sabido es que el Cardenal siguió muy de cerca la política religiosa de Urbano VIII (1623-1644). Entre las fechas del pontificado de este Papa, se hizo por tanto el retablo, aunque no sepamos con exactitud cuándo. Lo que sí es seguro es que sus autores fueron Diego de Landeras y Gil Fernández [105].

Diego de Landeras fue artista muy completo. En 1642 lo vemos como cantero de la obra de la Catedral [106] haciendo la fachada de la Concepción Francisca (Bernardas) con sus esculturas —según traza de Aranda—; como maestro de cantería vecino de la collación de San Ildefonso en 1644 [107] trabajando en los Descalzos de Jaén. Ya en 1649 es vecino de Santa María, en un evidente ascenso en su escala social [108]. Más tarde, en 1652, se define como maestro del arte de escultura y tallador al encargársele, junto a su compañero Manuel de Silva, las cuatro pechinas del cimborrio de la Catedral de Jaén que no llegaron a hacerse entonces [109]. «Maestro del oficio de scultor» y «escultor» se reclama en 1653 [110] y 1658 [111] al hacer un contrato de aprendiz al hijo del cantero Francisco López y trabajar en el coro de la Catedral en una obra relativamente secundaria. Pero no abandonó nunca la maestría de cantero, como se volvía a titular en 1655 [112]. Murió entre 1665 y 1666, pues este último año su hermana cobra lo que se le debía de este retablo de Mancha Real como parte de la herencia, mientras su testamento es del año anterior.

Sobre el origen de Landeras no tenemos noticias, pero no es ocioso señalar la existencia de un Diego de Landeras, vecino de la Rioja (Carasa concretamente), que interviene en distintas obras de aquella zona [113], muerto en 1588. Desde luego nuestro Diego es de familia de canteros, pues en muchos de los documentos a que venimos

105 Documento n.º 38.
106 A.H.P.J. Leg. 1515, año 1642. Es. Mírez Ortuño, Ff. 741 v-742 v.
107 A.H.P.J. Leg. 1517, año 1644. Es. Mírez, Ff. 85-96 v.
108 A.H.P.J. Leg. 1521, año 1649, Es. Mírez, Ff. 81-82 v.
109 A.H.P.J. Leg. 1524, año 1652, Es. Mírez, Ff. 359-360 v.
110 A.H.P.J. Leg. 1525, año 1653, Es. Mírez, F. 710.
111 A.H.P.J. Leg. 1530, año 1658, Es. Mírez, Ff. 873 v-874 v.
112 A.H.P.J. Leg 1527, año 1655, Es. Mírez, Ff. 1096-1099 v.
113 MOYA VALGAÑON, *Arquitectura*... T. I, p. 97.

haciendo referencia aparece su hermano Juan desempeñando el mismo oficio. Debió pues empezar a trabajar como tal, encargándosele poco a poco obras de mayor transcendencia, y al especializarse en este tipo de realizaciones con decoración escultórica, pasó a la maestría de talla y escultura. Como escultor, trabaja la madera y la piedra; posiblemente el retablo que nos ocupa sea una de sus primeras obras en este material más blando.

De la documentación no se desprende quién fuese el tracista de este retablo; es posible que el diseño sea tanto suyo como de Gil Fernández. Precisamente la cronología exacta, de tenerla, vendría a darnos la respuesta. Una aproximación sí podemos realizar: a pesar de que en 1639 Aranda esté realizando obras en esta iglesia, se limitan a la parte de los pies [114]; la cabecera debe estar terminada en torno a 1628 en que se cubre la bóveda del antepresbiterio. Más o menos pues esta debe ser la fecha de su ejecución, anterior por tanto a la de las valientes trazas de las Bernardas de Jaén. De aquí el apego aún a la tradición de Sebastián de Solís, tan patente en la ordenación de espacios, que tuviera Gil Fernández en Mancha Real; pero a la par, el fuerte acentuamiento del impulso vertical en la arquitectura, viene a anunciar los nuevos derroteros del protobarroco, tan claros en sus obras de Jaén.

Diego de Landeras, aun ni si quiera titulado escultor, posiblemente limitara su función a la talla y ensamblaje de la arquitectura, aunque es posible que empezase a realizar sus primeras esculturas figuradas en este retablo, que le valieran para la posterior hechura en piedra de la portada de las Bernardas (1642). De cualquier modo es aventurado pensar que la traza de un retablo importante como éste le fuese confiada a un cantero en lugar de al mejor discípulo del «dictador» artístico que era Sebastián de Solís. Fernández además se había probado ya en obras de importancia como la de la Capilla Dorada de Baeza. De otro lado, es tal la dependencia de este retablo con los modelos del maestro, sobre todo con el mayor de Santa María de Andújar —sólo distanciada en la mayor altura del de Mancha Real, adecuada al testero y a su más tardía fecha— que a la escuela soliniana habría por fuerza de corresponder, y por ende, a Gil Fernández.

El dorado fue hecho por Juan Troyano (significativamente el mismo que estofó y doró los Apóstoles del de San Andrés en Baeza, obras posibles también de Fernández) con anterioridad a 1661 cuando promueve un pleito contra el anterior prior de la iglesia, fallecido, que le había encargado dorar y estofar las tallas de San Pedro y San Pablo a su costa. De las diversas declaraciones se infiere que Troyano era hombre muy pagado de su perfección y que, tras el encargo de Baeza, había subido su cotización en tal medida que sus compañeros, además de respeto y temor, le tienen bastante envidia [115].

Posiblemente el *retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Villa de Martos* fuera otra obra de Gil Fernández [116]. Similar al de Mancha Real, tenía dos pisos de tres calles y ático, sobre alto banco con relieves policromados. Como allí eran ocho las columnas, corintias y pareadas, que en cada piso dividían las calles, llevando ante ellas esculturas exentas; también las cajas laterales eran rectangulares, con iconografía en relieve, menos la central cuyo primer piso era un nicho de medio punto. Los entablamentos, con destacados dentellones, se adelantaban sobre las columnas, de las que a su vez las externas se adelantaban. La verticalidad se subrayaba por el ático, por supuesto con su correspondiente Calvario enmarcado por arco de medio punto muy peraltado, teniendo por coronación al Padre Eterno. Cartelas oblongas de cuero recortados (aquí en relieve) ocupaban el espacio de las calles laterales del ático, y sendas esculturas de bulto los extremos.

114 GALERA ANDREU, *Arquitectura de los...* pp. 127-129.

115 Documento n.º 37.

116 En la *Enciclopedia Universal Ilustrada de Espasa Calpe* T. 33, ed. 1958, p. 598, se publica una fotografía de este retablo.

En fin, si no fuera por pequeños detalles tales como el que en el primer piso el frontón lo compusieran dos roleos con una tarja redonda en medio, que la calle central de segundo piso la ocupase un nicho de medio punto donde parece que se representaba una Asunción, y que los netos de los pedestales del banco fueran también en relieve, podría pensarse que nos habíamos equivocado de retablo, ya que por la fotografía que lo conocemos no puede apreciarse su temática escultórica, y que se trataba del de Mancha Real.

Algo de su iconografía sabemos por Romero de Torres: «notables tallas en bajo relieve entre los que sobresalen por la expresión de las figuras y por la buena ejecución de sus desnudos el Nacimiento de Jesús y Cristo azotado en la columna» [117].

En la marcha de las nuevas aportaciones hacia el Barroco hay que ver el paso que supone otra obra en la que estilísticamente está presente la mano de Gil Fernández: el bello *retablo mayor de la iglesia de San Andrés de Baeza* (Lám. IV) de orden corintio vignolesco como los de las Bernardas, y uno de los mejor tallados, policromados y dorados de toda la diócesis, tanto su arquitectura como sus esculturas. Todo su repertorio iconográfico está compuesto por las esculturas exentas de los doce Apóstoles, además del Crucificado y María, la Virgen del Alcázar, imagen gótica reformada en 1777.

A estas alturas es casi ocioso señalar cómo la proliferación de la estatuaria es una de las características de lo que Chueca gustaba de llamar —y aquí utilizamos— protobarroco: la profusión de relieves y pinturas observable en los retablos renacentistas va cambiando poco a poco hacia la escultura exenta, cambio que se produce a la par que el desarrollo de la corriente pietista trentina y que se consuma en el Barroco [118].

Sin embargo, es claramente perceptible aquí cómo la arquitectura, a pesar de su belleza e importancia no es sino el marco en que presentar las imágenes, marco por otra parte tan absolutamente necesario y de una tal entidad que, en la unión de estas dos artes está precisamente lo que de barroco pudiera tener esta obra.

Se trata de un retablo perfectamente escalonado a base de la superposición rítmica y medida de dos pisos de cinco calles y un ático de tres, uniformes gracias al equilibrio de sus líneas, aunque autónomos en su entidad. La suave transición que se produce en el ático, viene favorecida por diversos elementos decorativos (breves pináculos con bolas), simbólicos (las activas, planas e ingenuas figuras a caballo de la Fe y la Esperanza) y heráldicos (escudo episcopal y de los Salcedo).

Separadas sus calles por bellas columnas corintias con anillo de rosas en su tercio inferior, sus cajas se recuadran con marcos en acodo (de tipo similar a los que en Córdoba y Sevilla se venían haciendo desde la segunda década del siglo) coronados por dobles roleos a modo de frontón, ante los que, sobre diversos tipos de peanas para cada piso, se colocan los Apóstoles: de abajo arriba y de izquierda a derecha, en las laterales, Santiago el Mayor, San Pedro, San Pablo, Santo Tomás; Santiago el Menor, San Matías, San Bartolomé, San Simón; San Bernabé y San Felipe. La calle central que dobla en su ancho las laterales, se compone a base de arcos de medio punto invadiendo los entablamentos, que suprimen, ciegos en ático y segundo piso y abiertos en el primero para dar paso a un pequeño camarín donde está la Virgen del Alcázar, patrona de la ciudad; bajo él, el manifestador, un templete de planta piramidal posterior, aunque en línea con el resto excepto en el sagrario propiamente dicho, obra del XVIII. Posiblemente el gran arco del camarín estuviese ocupado al completo por aquel monumental sagrario, obra de Solís, a que hacíamos en su momento referencia. Sobre él, en el segundo piso, la imagen de gran tamaño de San Andrés, el titular, preside el retablo junto al Calvario del ático centrado por el bello Crucificado de Sebastián de Solís.

117 ROMERO DE TORRES, *Catálogo*... T. III, n.º 733.

118 MALE en *L' Art religieux*... es precisamente una de las tesis que mantiene; Vid. también GOMEZ MORENO, *Escultura*... p. 16.

Cuando hablábamos de este escultor aludíamos a una posibilidad de que estas imágenes de los Apóstoles hubieran salido de su taller. Es innegable el hecho de que tales esculturas están hechas ex profeso para el retablo dadas sus proporciones (en las que hay que contener un curioso nimbo, especie de circunferencia labrada con rayos incididos, y sus pequeñas peanas) [119], y el retablo es obra de 1629-1633. Podríamos pensar por tales fechas en que Solís es demasiado viejo como para acometer tamaña empresa, pero por otro lado la historia de la preparación de este retablo debió ser larga: no hay duda de que el Crucificado es obra de Sebastián, realizada hacia 1600, cuando aún no estaban terminadas tan siquiera las obras de la capilla mayor, pero ya se pensaba en este «crucifijo de talla grande en una cruz para lo alto del altar mayor de la iglesia». No resulta aventurado pensar en que las restantes esculturas se le encargaran a él, aunque la realización corriera más adelante a cargo de su discípulo Fernández, a quien no pudo ceder el contrato dada su edad.

En los libros de la iglesia nada se dice en pro ni en contra de tal hipótesis, sino tan sólo que de la ejecución del retablo en sí, de la arquitectura, «estan encargados Blas de Leon y Juan de Leon» por escritura de 28 de agosto de 1629 [120]. En tal año se está ya realizando; al siguiente se ordena el primer piso, y en 1633 los dos superiores, firmándose el finiquito de los «mil y trecientos ducados en que se taso el dicho retablo» [121].

No hay rastro de más nombres que aquí trabajaran, y aun siendo exquisitos los tales Blas y Juan de León en el trabajo de la arquitectura del retablo, nada nos hace suponer que tan desconocidos personajes realizaran las magníficas tallas de los Apóstoles, de reciedumbre propia de Solís, ni el diseño del retablo. Todos y cada uno de los detalles de estas imágenes nos confirman en la idea expuesta; sólo la mayor soltura y cierta apertura de ademán difieren de la manera soliniana y en este sentido aproximan la obra a la de Gil Fernández en la de las esculturitas del Sagrario de las Bernardas.

El dorado y estofado de los Apóstoles se realizó en 1656 por cuenta de Juan Troyano [122], no pudiéndose dorar la arquitectura por falta de medios hasta 1704-1709 en que lo hicieron Martín Antonio Sánchez y Juan de Cevallos [123] de manera primorosa: todo el retablo es dorado excepto bolas, cuentas, dentellones, resaltos rítmicos de molduras, cabecitas, modillones, casetones, rosas, etc., que se pintan en rojos y azules haciéndolas resaltar. Sobre todos estos motivos decorativos ya se habló en el primer capítulo, lo que nos excusa de volver sobre ello; sí hay empero que resaltar el hecho de los adelantamientos que sobre las columnas produce el entablamento en su conjunto que, unido a los pedestales, también adelantados, sobre que asientan, componen un esbelto y audaz soporte al margen del canon clásico.

119 La de San Pedro lleva la inscripción: P DEB D D.ª LOR MA SALCEDO CONCESA E GARCIEZ (Por debocion de Dña. Leonor María Salcedo, Condesa de Garcez).

120 ESCOLANO GOMEZ, *La iglesia de San Andrés*... p. 15. Libro de cuentas n.º 6, años de 1628-1629, F. 161.

121 Idem, folios 169 v, 180 y 214 respectivamente.

122 «Dorar y estofar los apostoles del altar maior: dio en data tres mil siete cientos cuarente Rs, y seis mrs. que por carta de pago Juan de Areyano que exibio consto de haberle pagado en virtud de Licencia... fecha en Baeza a once de ag.º de seiscientos y cincuenta y seis por el trabajo de estofar y dorar los doce apostoles del retablo del altar maior de dha Ygla». ESCOLANO, *La iglesia*... pp. 14-15.

En el Documento n.º 37 se vuelve a citar a Juan Troyano como autor de este trabajo. Por un error de transcripción —creemos— Escolano lo cita como Areyano, pues en el citado documento —un pleito acerca del dorado del retablo mayor de Mancha Real— no cabe duda acerca de su apellido. Troyano venía trabajando activamente en la diócesis, y así seguirá; por ejemplo, en el año 1663 dora las rejas de la Capilla de Nuestra Señora, Capilla Mayor, puertas de las rejas del coro y del crucero en Jaén, y las guarniciones de un retablo que la cofradía de San Miguel tenía en la iglesia del mismo nombre, obra de la que no tenemos más constancia. A.H.P.J. Leg. 1535, Es. Mírez Ortuño, año 1663, Ff. 445-446 v y 497-498 v respectivamente.

123 ESCOLANO GOMEZ, *La iglesia de San Andrés*... p. 10 y 16.

B) OTROS RETABLOS HASTA 1640

a) La influencia de Herrera

A pesar del dominio mantenido por Solís en los retablos de la diócesis, cierto número de obras escapan a su estilo o directa ejecución, pero sin dejar de ser retablos que poseen una raigambre manierista de estirpe herreriana al adoptar elementos aislados escurialenses e incluso una estructura muy de aquel autor.

Entre los que adoptan algún elemento aislado de Herrera hay que estudiar el *retablo de la Anunciación,* ubicado en la capilla de Santiago *de la Catedral de Baeza,* capilla construida a principios del XVII. En esta fecha debió realizarse el retablo que nos ocupa, cuya conclusión sin embargo llegó al menos a 1666.

Su composición esencial es bastante simple: banco, un piso de una calle, y ático. Y sin embargo la complejidad con que se articula produce gran variedad de elementos. Las delgadas columnas corintias que enmarcan el cuadro central apeando en ménsulas de gruesos vuelo con complicados dibujos geométricos, sobresalen del plano general, lo que genera también un adelantamiento del entablamento, con friso decorado de fino follage dorado. Externas a esas columnas, dos planas pilastras de caprichoso dibujo geométrico se coronan con gruesa ménsula. En el ático, sobre el eje de las columnas, se colocan agudos pináculos, y tras ellos dos óvalos con los bustos de María y José en pintura, enmarcados con golpes de cueros recortados, que flanquean un espacio cuadrado sostenido por pilastras con caprichosa talla a base de tablero y punta de diamante, y coronado por un frontoncillo curvo: aquí se representa el Crucificado sostenido por el Padre Eterno y coronado.

Sumando estas tres tablas, el conjunto del ático resulta desproporcionadamente pequeño en relación con el gran espacio despejado que se reserva a la calle en el cuerpo, auténtico objeto del retablo, del que el resto se puede considerar un mero marco. Rodeado por una moldura gruesa de pequeños toros diagonales, hay aquí un bello lienzo de la Anunciación que da nombre al retablo: una bella composición barroca del tema, con abundancia de rotos celajes y un punto de vista lateral, aunque quizá de dibujo excesivo, profundizado por sus tonos fríos. El autor de esta obra fue Juan Esteban, que la realizó en 1666 [124], pintor que realizara también otras en el retablo desaparecido de Bedmar. Evidentemente es posterior a la estructura arquitectónica del retablo, e incluso es posible que en un principio este espacio central estuviese reservado al titular de la capilla: Santiago.

Bajo este gran lienzo, en el banco, se suceden de izquierda a derecha San Jerónimo, San José con el Niño (ocupando el espacio teórico del sagrario) y San Vicente Ferrer [125], todos bustos, sobre tabla los extremos, y en lienzo San José. De entre ellos merece destacarse la bellísima y cálida imagen del primero.

En resumen, un retablo de tipo manierista con escasa decoración realmente, a base de elementos algo planos, lisos y geométricos, usuales por otra parte en la primera mitad del XVII español, aunque no en Andalucía que venía algún tiempo ya despegándose de ellos.

Sólo un retablo se ha conservado en la provincia de los jesuítas, orden que defen-

124 «... en la del lado de la Epistola hay otra que merece nombrarse por la pintura del retablo, que también representa la Anunciación con esta firma JOANNES STEPHANUS FACIEBAT UBETAE 1666. Ahí tiene V. un hallazgo, que si lo hubiera hecho Palomino, no hubera dexado de poner (y con mucha razón) á Juan Esteban de Ubeda en el catálogo de los Pintores insignes, cuyas vidas escribió». PONZ, *Viage...* T. XVI, p. 112.

CEAN (*Diccionario...* T. II, p. 47) recoge esta noticia, añadiendo que en la iglesia del Hospital de Ubeda firma un cuadro de San Clemente en 1611, además de atribuirle los del Salvador y Evangelistas de la Catedral de Baeza. La fecha hoy no se lee, aunque sí la firma de Juan Estéban; creemos sin embargo que es en exceso tardía para esta obra, y que bien pudiera ser 1606.

125 ROMERO DE TORRES (*Catálogo...* n.° 253) recoge lo dicho por Ponz respecto a la Asunción, sorprendiéndose de que no diga nada de estas tres obras, «muy notables aunque de distinta mano que el anterior».

diera con inusitado ahínco la reforma tridentina, pero que en Jaén no tuvo excesiva difusión. Se trata del *retablo mayor de la iglesia de San Ignacio de Baeza* (Fig. 19). Perteneciente a un noviciado fundado por don Antonio Raya, obispo de Cuzco, en 1592 [126], se realizó el templo entre 1640-1648 [127]. Llama la atención la extraordinaria similitud entre portada y retablo, a la par que la influencia sobre ambos de la portada y retablo, a la par que la influencia sobre ambos de la portada norte de la Catedral de la misma ciudad, que había sido diseñada hacia 1587 precisamente por los jesuítas Juan Bautista Villalpando y Jerónimo del Prado, sólo que, en un concepto evolucionado más hacia el barroco, la planitud de las pilastras de la Catedral se transforma en la portada en columnas dóricas, y corintias para el retablo [128].

Resulta esta obra la de más acusado herrerianismo de las giennenses, cosa bastante lógica si se tiene en cuenta su inspiración en la portada del templo aludido, y que Villalpando fue aventajado discípulo de Herrera. Esa tradición que aquel representa en Baeza como local, se sigue en este retablo, aunque progresando en el sentido de mayor libertad y riqueza ornamental.

Sobre alto pedestal vigorosamente adelantado para recibir las cuatro columnas que lo sostienen, se levanta el cuerpo, dividido en tres calles. Muy estrechas las laterales, (una cuarta parte de la anchura de la central), se componen con dos nichos superpuestos y un abigarrado golpe floral entre los capiteles, mientras la central la ocupa en toda su extensión una gruesa moldura rectangular, pero ha sido tan reformada que difícil es adivinar lo que allí se realizara.

El entablamento, corrido, se decora en el eje de los intercolumnios con tres placas recortadas y sobrepuestas que llevan pintados XPO (izquierda), M (centro) y MARIA (derecha), sostenidas por pares de angelillos que se unen a dos rostros femeninos por medio de grutescos en relieve; sobre esto, dentellones y mutilos decoran la cornisa, que da paso a un nuevo alto banco decorado a base de rectángulos con cuatro pedestales fuertemente resaltados que apean pináculos agudos (extremos) y columnas corintias donde las volutas han sido sustituidas por pequeños niños que revolotean hacia afuera, tema cuya fortuna le hace llegar hasta la fachada de la españolizada iglesia de Santa Cruz de Lecce.

La única caja, rectangular, de este ático, hoy está ocupada en parte tan sólo por un lienzo de San Francisco en un evidente arreglo. Su entablamento, corrido, contempla un friso de triglifos y cabecitas aladas haciendo las veces de metopas distribuidos con rítmica libertad; sobre él, a guisa de frontón, se recuestan las Virtudes de la Caridad y la Fe, tan caras a la Orden, con sus atributos, flanqueando un escudo coronado. Un interesante triángulo curvo almohadillado sirve por último de unión entre este elevado cuerpo del ático y sus pináculos extremos, que entronca con el piso.

Retablo pues perfectamente trabado, de articulación escalonada y una composición aún más unitaria que la de la portada (cuyas líneas generales son las mismas, aunque faltan estos «aletones» que suman espacios), es una asimilación de los diseños de Villalpando a una estética que empieza a traspasar la puerta barroca, resuelta a partir de la misma estructura unitaria y en vertical, en primer lugar acentuada por sus columnas tan fuertemente elevadas en los basamentos, pináculos, etc., y también por la estrechez con que se contemplan las calles laterales. No podemos olvidar tampoco la deuda que este retablo mantiene con el mayor de El Escorial y los túmulos reales, a

126 PONZ, *Viage*... T. XVI, p. 117.

127 GALERA ANDREU, *Arquitectura de los*... p. 65.

128 PONZ ya describía este retablo (*Viage*... T. XVI, p. 118) y, aunque no lo relacionaba directamente con la portada, sí lo debió hacer inconscientemente, pues habla de ambas obras sin solución de continuidad. Según él esta casa de los jesuítas fue entregada a una sociedad lanera aunque, afortunadamente, se conservaron portada y retablo, no así los restantes que tenía la iglesia. También ROMERO DE TORRES lo describe brevemente: «El retablo tiene cuatro columnas de orden corintio en el primer cuerpo y dos compuestas en el segundo» (*Catálogo*... n.º 290).

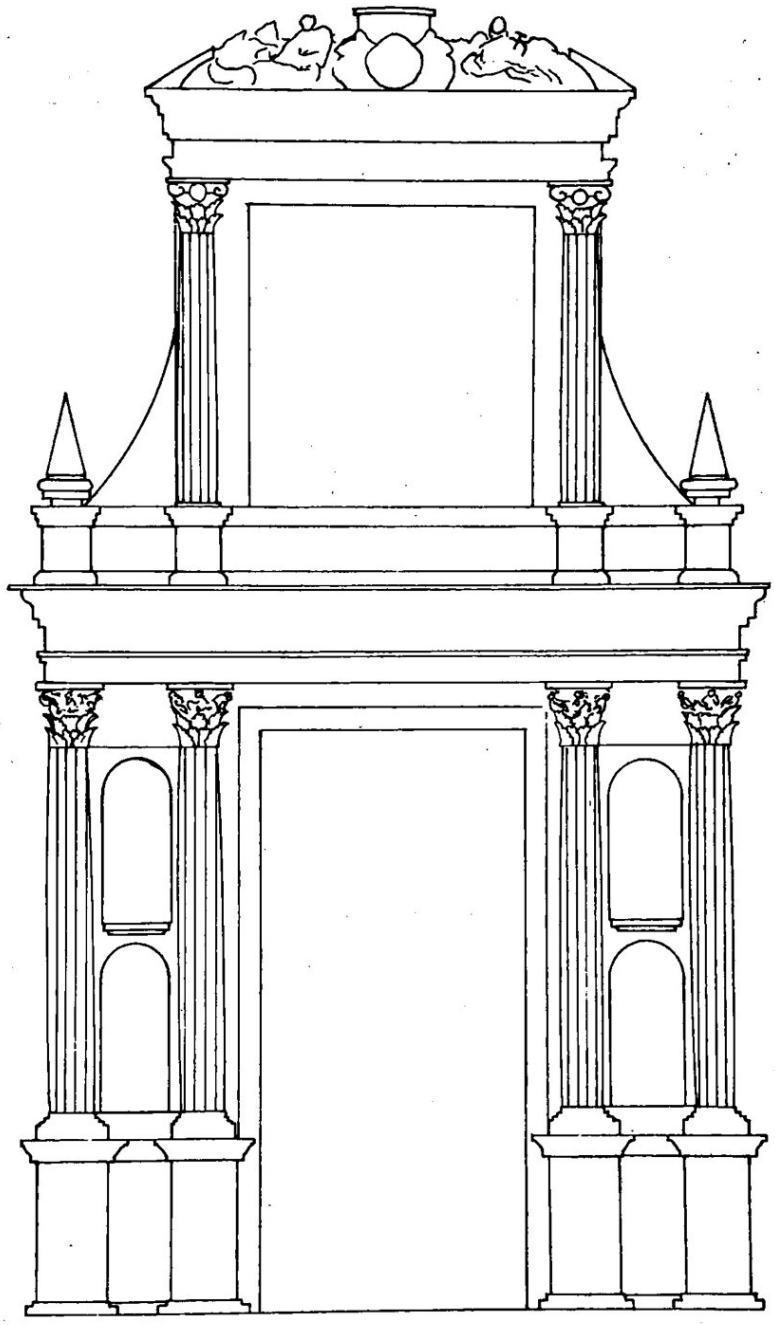


Fig. 19. Retablo mayor de la iglesia de San Ignacio de Baeza.

través de su misma articulación y elementos tales como cajas rectangulares, nichos y los aludidos triángulos en resalto, e incluso con obras como la portada de la misma Compañía en Alcalá de Henares (1602), aunque allí la horizontal viene acentuada por las líneas quebradas de entablamento y frontón.

Resulta así este retablo una conjunción entre Vignola y Herrera que utiliza la plasticidad del elemento arquitectónico dentro de unos supuestos italianizantes, entrando en la órbita también de lo que había venido realizando el hermano Alonso

Matías basándose en Villalpando. Su ornamentación nos recuerda a estas últimas figuras en la combinación de elementos geométricos (cuadrados y rectángulos resaltados, cuentas, ovas, flechas; a más de la adición italiana de los señalados triángulos curvos y la herreriana de nichos y pináculos) y en otros de filiación más naturalista como los gruesos racimos de frutos y flores entre los capiteles —lugar que ocupan rectángulos resaltados en la portada.

Pero toda esta ornamentación, que no resulta abundante, no es óbice para calificar la obra como de gran sobriedad. Y es que es esto, su sobria arquitectura, quien domina visualmente el conjunto, hasta el punto de que se puede abstraer por completo la decoración, quedándonos en su esqueleto herreriano. Es más, las esculturas que irían en los nichos se han perdido, igual que los relieves o pinturas del centro y, aunque por razones piadosas se han sustituido por nuevas obras sin interés, bien podrían haberse evitado sin mermas para el retablo. Si la apreciación que en su día hiciese Hernández Díaz respecto al momento de tránsito hacia el barroco sevillano que supone la «suma de puestos en el efecto total expresivo» [129] por parte de la arquitectura sigue vigente y es aplicable a otros ámbitos andaluces —lo que creemos— es precisamente este retablo muestra de ello.

b) La impronta de Vignola y El Greco

El predominio de influencias más netamente herrerianas en el conjunto de los retablos de la época, no puede hacernos olvidar sus raíces vignolescas y las relaciones que se ofrecen con Toledo, y El Greco en particular, que se acusan en diversas obras tales como el retablo de la capilla de los Reinoso en Andújar, un lateral de la parroquial de Siles, el del Sangrado Corazón en Consolación de Alcalá la Real, el mayor de Villarrodrigo, y por último en una obra señera como es la de los retablos de las Bernardas de Jaén que, junto con el mayor de San Andrés de Baeza marcan la transición con toda claridad hacia el barroco.

Los tres primeros siguen, aunque con variantes, el orden único que El Greco había introducido en sus obras toledanas a partir de 1590, en un tipo de retablo «que descontando lo que tenga de manierista por sus proporciones, sirve de prolegómeno al retablo barroco» [130].

El más interesante ejemplar a este respecto es el pequeño *retablo de la capilla de los Reinoso, en la iglesia de Santa María la Mayor de Andújar,* (Lám. 5) capilla situada a la izquierda de la mayor, propiedad de este noble linaje de aquella ciudad, descendiente de los antiguos señores de la villa de Antillo (Palencia). Poseían los Reinoso otra capilla al lado del evangelio de la mayor, pero cuando don Sancho Dávila mandó cambiar la orientación del templo por la actual, el presbítero don Jerónimo Reinoso Preso (hoy enterrado en la capilla) la permutó por la actual en 1609, que se terminó de construir en 1626. Reedificada en 1804 es posible que sufriera su retablo algunas modificaciones, aunque la estructura del XVII no la creemos alterada.

Es este retablo la más «extraña» de las obras que estudiamos aquí. Realizada en estuco imitando mármoles oscuros, no llega a cubrir la anchura de la capilla, destacando sobre la blanca desnudez del muro.

La mera descripción de la obra resulta difícil puesto que, levantada sobre una mesa de altar de madera en cuyo centro se representa en relieve policromado la escena de las tentaciones de Tobías con el arcángel Rafael, se compone de dos cuerpos de difícil catalogación: ¿hemos de llamarles dos pisos, un piso y ático, o banco y piso? Realmente el cuerpo bajo ocupa un espacio sólo algo menor al superior, que en la visuali-

129 HERNANDEZ DIAZ, *El retablo...* p. 2.
130 MARTIN GONZALEZ, *Tipología...* p. 9.

Lám. 5. Retablo de la capilla de los Reinoso. Iglesia de Santa María. Andújar.

dad del conjunto se comporta como principal, ya que al converger hacia aquí las líneas del roto frontón del sagrario, nos obligan a buscar hacia arriba su continuación. A efectos pues meramente descriptivos, hablaremos de banco y piso.

A este «banco» le flanquean unos muy elevados pedestales-pilastras sobre base que apean las columnas toscanas del cuerpo superior. Todo su encasamiento lo ocupa un sagrario construido a la manera de un templo clásico sostenido por cuatro pilastrillas dóricas estriadas de escaso relieve; su entablamento lleva en el friso triglifos y metopas coronándose con frontón recto partido por una tarja entre cueros recortados en que se lee: «SI REINOSO FUE EL PRIMERO QUE LA + LE APARECIO CORAÇON LA MERECIO».

Una simple cornisa moldurada da paso al piso principal coronado por el mismo tipo de fornón, que en este caso rompe el escudo de los Reinoso, y que sustituye los clásicos dentellones por cinco ménsulas o modillones vignolescos. Hoy ocupa su espacio central una Inmaculada, obra del Caballero de Arpino [131], pero en su día se dedicaba este espacio a un lienzo de la Anunciación [132], tema que en la época venía a menudo unido a la pasión y muerte de Cristo, como veíamos en el retablo de la capilla Dorada de Baeza. Hasta tal punto trataba el retablo de una vinculación con el tema de la redención por la cruz (y en último término al triunfo de la Eucaristía representada en la glorificación por el sagrario de la forma del templo pagano) que hasta la guerra del 36 existió un lignum crucis que contenía fragmentos de la cruz traidos por los Reinoso de Jerusalén en la época de las Cruzadas [133], además del ya citado poemita a ella referido.

La compleja inversión de valores que nos muestra esta estructura y la duda, llamémosle formal, produce esa extrañeza a que al principio nos referíamos. Indudablemente hay un cambio de proporciones respecto al mundo clásico que produce la indefinición comentada; aun cuando sus elementos en sentido estricto sean renacentistas (y eso a pesar de la rotura de los frontones, ya utilizada con bastante profusión en la Italia del Renacimiento y en la España de los Leoni), la utilización sintáctica que de ellos se hace y la valoración acusada de la verticalidad están hablando de supuestos manieristas.

No hay ningún tipo de documentación de esta obra, pero sí un cierto aire de parentesco con retablos del Greco, sobre todo con los de fechas más tardías como el lateral del Hospital de San Juan Bautista de Afuera de Toledo, proyectado en 1608, obra sin duda más «clásica» dentro de su manierismo que la que aquí comentamos, ya que la indefinición de cuerpos —y por tanto la inversión que en Andújar se produce— no está en Toledo; pero sí la acusada verticalidad de sus proporciones. No hay que olvidar que en esta misma iglesia existe un cuadro de El Greco, perteneciente al desaparecido retablo mayor. No por eso, o por su audacia, vamos a atribuir su traza al griego, pero sí a considerar sus retablos, y por ende al entorno toledano de la época, como punto de partida para este de Andújar.

Otro pequeño retablito manierista de orden único es el del *Sagrado Corazón de la parroquial de Siles* (Lám. 6) que, realizado posiblemente rondando la primera década del siglo XVII puede considerársele emparentado en cuanto a su concepción de portada con estos mismos del Hospital de Afuera, aunque sus proporciones sean mucho más calmadas. Se estructura por medio de columnas corintias pareadas en diferentes planos, y pequeño ático sostenido por pilastras imbricadas con frontón partido al que le falta el remate; la unión espacial entre este cuerpo con el más ancho del piso la efectúan aletones en que curva y recta se combinan.

Estaba dedicado a la Virgen (aunque hoy ocupe su nicho de medio punto el Sagrado Corazón): los pedestales llevan en sus netos ingenuas pinturitas de apariciones marianas, tan repintadas y deterioradas que es casi imposible contemplarlas bien; en el ático lleva un lienzo poco visible de la Anunciación, que cabría fechar en pleno XVII por el enfrentamiento en perspectiva lateral de los personajes.

131 ULIERTE VAZQUEZ, *¿Arpino o Pacheco?...* p. 319.
132 ROMERO DE TORRES, *Catálogo...* p. 225.
133 TORRES LAGUNA, *Historia de la ciudad...* Libro II, p. 237.

Lám. 6. Retablo del Sagrado Corazón. Iglesia parroquial de Siles.

Su decoración sin embargo le entronca con el geométrico lenguaje manierista: aparece muy marcada ya desde las columnas (romboidales en punta de diamante excepto en el tercio inferior, a estrías helicoidales) hasta las más pequeñas molduras, el sofito (cuadrados con círculos inscritos) o el entablamento del cuerpo, ricamente decorado con cuentas, dentellones y modillones vignolescos de hojas rítmicamente dispuestas bajo la cornisa (el friso no lleva ninguna decoración) que contrasta con la total ausencia ornamental del superior. Allí, tan sólo en las enjuntas e interior del nicho aparece la figuración: palomas en las primeras y vegetales que alternan con círculos y símbolos marianos en el segundo.

La reserva que se hace del dorado en los huecos de la decoración geométrica —pintando el resto de un oscuro color marrón—, capiteles, escocias de las basas, etc., acentúa más aún esa ornamentación, aunque el brillante barniz dado recientemente, incluso sobre las pinturas de los netos, reste nitidez a los contrastes.

Retablo pues de orden único, marco para la adoración del tan contrarreformista tema de la Virgen, entronca en cuanto a sus formas con un exquisito geometrismo manierista, con El Greco en cuanto a su disposición, y con las enseñanzas de Vignola (aletones coordinadores del espacio, modillones...), arquitecto de tan amplia difusión en España, y por su puesto en Jaén.

Bastante más avanzado en el siglo y con una muy diferente ornamentación es el pequeño *retablo del Corazón de Jesús de Alcalá la Real* que, perteneciente a la desaparecida iglesia de la Vera Cruz hasta 1923, fue trasladado al crucero *de la iglesia de la Consolación,* sustituyendo al de San Francisco que se hiciera en 1747 con piezas viejas de otros retablos [134].

Prescindiendo del sagrario (evidentemente un añadido del XVIII, de líneas quebradas), se estructura con sabia simplicidad: sobre dos pedestales caen a plomo columnas corintias pareadas de fustes estriados, machihembradas en su tercio inferior, y coronamiento de frontón partido con un relieve central del Padre Eterno.

Los pedestales, restaurado su oro, llevan grabados motivos vegetales y en su centro destacan sendas tablitas pintadas referidas a la historia de Moisés, deliciosas miniaturas al óleo. El resto del retablo, pintado de marrón, sólo utiliza el oro para capiteles, basas y motivos decorativos vegetales en resalto, derivados con cierta libertad del Panteón de El Escorial, que ocupa el friso de su entablamento, adelantado sobre las columnas, y su tarja central con rollwerk que empiezan a ablandarse, pintada con el Corazón de Jesús. Bajo él, la caja se moldura con riquiza en rectángulos labrados con guirnaldas entre ellos, cobijando un nicho de medio punto que hoy ocupa una imagen moderna y sin interés del titular.

Es quizás el remate quien ofrece cierta perplejidad por cuanto el frontón se interrumpe al filo de las columnas dejando un vano de anchura considerable tan sólo cubierto en parte por el antedicho relieve del busto de Dios Padre. Aparece éste sobre nubes que dejan ver una cabecita de querube, apoyando su mano sobre la esfera terrestre. El marco en acodo decorado en sus molduras geométricamente y con hojas y flores entre ellas, hace indudable su pertenencia al conjunto, que podríamos poner en duda por esa falta de adecuación al vano. Ciertamente que faltan algunos elementos en este retablo: sobre los trozos de frontón aparecen dos dados, indudable sostén de un remate que bien pudiera ser de pináculos. Es también posible que lo que hoy vemos se trata de una recomposición sobre un trozo de retablo. Pero de lo que cremos no cabe duda es que, de tratarse de parte de una obra (no conocemos descripción ni documentación gráfica de cuando estaba en la Vera Cruz) es el ático, y que en ese ático el Padre Eterno es justo el remate ineludible. Por tanto, forzoso es admitir que su cierta incoherencia espacial es conscientemente buscada como antes lo fuera por El Greco en los retablos laterales de la iglesia del Hospital de la Caridad de Illescas (1603-1605).

134 MURCIA ROSALES, *Algunos datos*... s/p. Anteriormente hubo aún otro, de la segunda mitad del XVII, trazado por Manuel García del Alamo.

Sorprendente es el mimo puesto en la ejecución del *retablo mayor de la iglesia parroquial de San Bartolomé en Villarrodrigo* (Lám. V), del tipo piramidal, estructurado a la manera de portada vignolesca en un piso de tres calles y ático unido al cuerpo por medianos aletones. Sobre banco con pedestales adelantados para apear cuatro columnas corintias estriadas, de forma entorchada en su tercio inferior, divide el cuerpo en tres calles, mucho más ancha la central que se encuentra potenciada además al seguir la línea de entablamento las columnas, mientras se rehunde en las laterales para de nuevo sobresalir al hilo de los soportes extremos.

Se resuelven estas calles mediante dos lienzos rectangulares cada una de ellas, enmarcados por molduras simples, con lo que resulta una, tímida todavía, utilización del orden colosal. No es feliz la estructuración del cuerpo central: troceado geométricamente en paneles exquisitamente pintados con grutescos dorados, rojos, azules, y trozos de madera imitando mármol, su centro lo ocupa un nicho avenerado algo arcaizante, encuadrado por pilastras cajeadas cuyas líneas de imposta se prolongan hasta llegar a las traspilastras; bajo ellas, tablitas con San Bartolomé revestido de pontifical y una santa mártir (o quizás Judit) acompañan a la reciente escultura de otro San Bartolomé, en el centro. Por coronamiento lleva festón gallonado curvo partido terminado en señaladas espirales, cuyo centro apenas llega a ocupar un minúsculo cuadrito del Padre Eterno rematado en frontoncillo triangular. Retranqueado aparece el ático, adelantado en su parte central desde el banco, cuyos soportes, de menor tamaño, también son corintios, llevando liso el tercio inferior. Un lienzo cuadrado de Santiago lo ocupa; sobre él, el entablamento se rehunde, adelantándose en el eje de las columnas.

Muy original es la solución del remate: un frontón agallonado curvo partido en cuyo centro una tarja sirve de soporte a la cruz, mientras en los laterales se colocan, una de pie y otra de rodillas, las restantes figuras del Calvario. Dos esculturas rematan también el eje de las columnas, figuras femeninas de gran dignidad y aplomo, similares a la célebre Virgen de Lebrija de Cano, orantes y con la media luna bajo los pies la de la derecha.

En los netos laterales de los pedestales del banco se puede leer la fecha de su ejecución:«GOBERNANDO LA YGLESIA ROMANA URBANO OCTABO, I SIENDO VICARIO EN ESTA VILLA EL LICENCIADO PEDRO GONZALES, SE HIÇO ESTA OBRA» (izquierda) «REINANDO EN LAS ESPAÑAS PHELIPE IIII, I SIENDO ALCALDES DESTA MARTIN LOÇANO Y FERNANDO MARTINEZ DE BES, SE ACABO ESTA OBRA AÑO 1636: .....»(derecha). Así pues, su ejecución se realiza pasado el primer tercio de siglo, momento de eclosión prácticamente del Barroco; pero aún no podemos aplicar tal calificativo a este retablo, por cuanto se pueden observar resabios clasicistas resueltos sobre todo en su decoración.

Su estructura sin embargo responde a una libre interpretación de la fachada del Gesú de Roma, que en las portadas europeas y españolas tuviese tanta aceptación [135], pero más en la línea de lo realizado por Giacomo della Porta que en la que trazara Vignola, pues motivos como el enroscamiento de los cortos aletones o, sobre todo, la proyección de sus soportes, contribuyen a hacer patente el dominio de la vertical, acercando el espacio sagrado al fiel.

Tal abandono del lenguaje clásico, en línea desde luego con lo que en Andalucía se venía haciendo, se muestra en otros detalles como la diferencia de cánones entre cuerpo y ático (recurso que utiliza en gran cantidad de ocasiones Martínez Montañés por ejemplo), impostas del cuerpo en sus calles a distintas alturas, que Cano desarrollará en su fachada de la Catedral granadina, y desde luego en el uso del orden colosal —aún cuando aquí su definición no sea absoluta— que el mismo arquitecto empleará hasta 1638 en sus retablos [136].

Narra éste en sus pinturas diversos episodios de la vida de Cristo en relación con la

135 BONET CORREA, *Iglesias madrileñas...* p. 12.
136 PITA ANDRADE, *Problemas...* p. 134.

Virgen: Anunciación, Descanso en la huída a Egipto, Adoración de los pastores y Adoración de los Magos, temas de lo más usual en el XVI y comienzos de la centuria siguiente. En el banco, en los netos de los pedestales, se pintan los cuatro Evangelistas, pilares de la palabra escrita del Nuevo Testamento, auténtico soporte de lo arriba narrado; para los encasamientos laterales se reservan los temas de la Santa Cena (izquierda) y Oración del Huerto (derecha), que si bien no ocupan un lugar excelso, sí es sin embargo el más visible para el fiel. San Pedro y San Pablo en los pequeños espacios laterales del sagrario (de nueva factura éste por cierto) completan el basamento de la iglesia y del retablo. Respecto a la composición de la calle central ya decíamos cómo, dedicada al titular de la iglesia, era muy poco trabada.

La originalidad en la disposición de las historias es mayor en el ático donde Santiago, al ocupar el espacio central, normalmente reservado al Calvario, desplaza a éste al frontón superior, lugar habitual del Padre Eterno que aquí se coloca por esto en la ruptura del frontón inferior. No es extraño el lugar preferente dado a Santiago matamoros, triunfante sobre su caballo en perspectiva lateral, ya que Villarrodrigo pertenecía en la época a esta Orden. El mismo lugar ocupa el Santo en otros pueblos de la diócesis por este motivo. Es esta una pintura posiblemente posterior a las del cuerpo, más íntimas y de grato color. Tanto en éstas como en las del banco (de la misma mano indudablemente) domina la gama cálida, y se pueden fechar rondando el primer tercio del XVII, aunque con algunos resabios arcaizantes tales como la Virgen de la Adoración de los magos (donde el pintor se deleita en el lujo de las vestiduras) a la manera flamenca, o bien el modo tan íntimo de representar la Anunciación, más propio del Renacimiento. Esa misma intimidad y dulzura se advierte en el Descanso, donde el Niño adopta en brazos de su Madre un retorcimiento propio del Manierismo, al igual que apuntan a ese lenguaje sus extremadamente alargadas proporciones en la Adoración de los magos.

Tanto el color, muy claro aquí, de la madera, como sus detalles decorativos —sobre todo el fino grutesco profusamente empleado en paneles y entablamento— no son muy usuales en Jaén por estas fechas. El resto de su decoración geométrica de resabios manieristas (rosetas en las enjuntas del nicho, círculos tangentes en sus pilastras, círculos y losanges inscritas en rectángulos en los sofitos) como las estrías melcochadas de los soportes del cuerpo, lo hacen emparentar con el repertorio empleado en el retablito de Siles.

C) NOTICIAS DE OTROS RETABLOS DESAPARECIDOS

Es muy numeroso el capítulo de retablos manieristas y protobarrocos que hoy no existen. Ya hemos tenido oportunidad de comprobarlo al estudiar a autores como Solís, Gil Fernández o Diego de Landeras. Hay otros de los que apenas poseemos más que una brevísima y ambigüa referencia documental, y que incluimos en un breve apéndice. Pero de algunos de ellos hemos podido encontrar algún documento, fotografía o noticia más amplia que permite elucubrar sobre su composición con más acierto. Estos son los que en este breve apartado incluimos.

La razón de la desaparición de estos retablos hay que buscarla fundamentalmente en el cambio estético e ideológico que se va a producir mediano el siglo XVII. Las fábricas de las iglesias se encuentran con unos retablos claros, «pedagógicos», racionales diríamos, y con una corriente pietista que busca la emoción por encima de la razón, por lo que tales retablos comprenden que se han quedado obsoletos. Por ello, la mayor parte fueron cambiados durante el siglo XVII y XVIII. Naturalmente que otros se mantuvieron en sus puestos, y fueron la dejadez y las guerras, fundamentalmente la civil de 1936, las que nos lo hicieron perder.

A la par que se hacían la portada de la *parroquial de* Santiago de Begíjar y las

tapias de la plaza de su puerta menor, en 1589 [137] se doraba su *retablo mayor,* del que Romero de Torres dice estar realizado en tres órdenes de arquitectura y poseer seis grandes cuadros: Santiago en el centro, la Visitación, Nacimiento, Adoración de los Reyes, y la «Via del Calvario que está firmado por Francisco Galán Faciebat 1636». En su zócalo, pintados sobre fondo dorado, estaban San Gregorio, San Ambrosio, San Jerónimo y San Agustín, de medio cuerpo, realizados por mano diferente [138].

Pero ninguna de ambas fuentes habla de la fecha de ejecución de retablo. Indudablemente el lienzo de 1636 es posterior, ya que al dorar la obra en 1589 se especifica que tanto el retablo como el sagrario estaban hechos, lo que confirma los cuadros de la pedrela con su fondo de oro. El dato más importante a nuestro modo de ver que nos proporciona el cuadernillo de cuentas citado es que permite saber el nombre de pintores y doradores. Se pagan 6.000 maravedís a «Bernabe Bauptista pintor, vezino de Baeça, a quenta del retablo que pinto en el altar mayor de esta yglesia», y 28.294 maravedís a Françisco Veçerra, Pintor vezino de Baeça del dorar el sagrario nuebo questa en el altar mayor», tasado por dos pintores en 104 ducados «solo el dorar y manos porque la madera estaba echa», rebajándosele de esta tasación «seys mill mrs. que se quito Veçerra que los devia su padre a la yglesia».

Se especifican pues dos nombres, Bernabé Bautista y Francisco Becerra, ambos baezanos. De aquí se desprende una sugestiva hipótesis sobre esta obra. Pudo pintar Bautista los cuadros de este retablo excepto el de Santiago, pero ¿quién pintaría los de la predela? No nos resistimos a apuntar que hubiera sido el padre de Francisco Becerra, vecino de Baeza trabajando en Begíjar (villa cercana) antes que su hijo, y que cobró de la fábrica de aquella iglesia algo más de lo que después se tasó por su trabajo. Pero ¿quién fue el padre de Francisco?

Antón Becerra, padre de Gaspar Becerra, era baezano y aún vivía en aquella ciudad en 1562 [139]. ¿No pudo ser el mismo que pintara esos Padres de la Iglesia con fondo de oro de la predela? ¿No serían hermanos Gaspar y Francisco? De lo que no cabe duda es de que serían parientes, pues ya se sabe cómo por estas fechas los hijos, desarrollados en el mismo ambiente que los padres, eran dedicados desde muy remprana edad al aprendizaje del oficio familiar, y Gaspar, además de escultor y arquitecto fue pintor. No es de extrañar que uno de los hijos de Antón siguiera preferentemente el oficio de su padre.

El que aventuremos que fuese Antón Becerra el pintor de la predela no contradice el hecho de que se realizara el resto del retablo más tarde, pues, como en arquitectura, se empezaban los retablos por los «cimientos». Aunque tampoco se pueda afirmar taxativamente que el retablo se hiciese inmediatamente antes de 1589, nosotros así lo creemos por el hecho de que se le pague al pintor y al dorador el mismo año.

Como todos los *retablos* de la magnífica iglesia *del Monasterio de Santa Catalina, hoy Santo Domingo, de Jaén,* se han perdido dos de estas fechas: los de la capilla de don Alonso García de Alcalá, y el de la capilla de los Milán.

Anterior el primero, a él se remite en varios aspectos las condiciones que se estipulan entre los hermanos Milán y el carpintero Miguel Jerónimo de Aranda [140] en 1585. Era este un retablo de medio punto, ya que había de acabarse de tal modo que el arco de la capilla quedara lleno con el retablo. Cartones, pirámides y escudos se especificaba que fuesen como los de la capilla del referido Alonso García, aunque como es natural los últimos fuesen los de los Milán.

Algo también interesante es que el retablo, dedicado probablemente a Santa Lucía, llevase una imagen de esta Santa «de siete quartas o de vara y terçia de vara y media

137 Documento n.º 12.
138 ROMERO DE TORRES, Catálogo... T. II, n.º 327.
139 CEAN BERMUDEZ, *Diccionario...* p. 107.
140 Documento n.º 3.

hecha y acabada de mano de Salvador de Quellar entallador vezino desde dicha ciudad», al que se le pagaban por ella 10 ducados; por desgracia, como comentábamos, tampoco la imagen se conserva. Para Aranda, el precio por «hechura y manos» de su trabajo, que debía supervisar Cuellar, era de 40 ducados y una carga de trigo, además de toda la clavazón y albañilería.

Por la fecha de su ejecución, debería ser un retablo de los primeros manieristas de la diócesis, posiblemente en línea, aunque más modesto, con los de Solís de las mismas fechas.

Muy interesante, de existir, hubiera sido el *retablo del Cristo de las Misericordias* (llamada también de Bambú) *del convento de Santa Clara de Jaén,* que se envió de Indias en 1594 [141], ya que hubiera servido para comparar con Jaén lo que se hacía por aquellos lejanos lugares. En su sitio hoy existe un pastiche bastante digno, además del Cristo titular —posiblemente anterior—, pero del retablo no tenemos ni tan siquiera una mala descripción.

Aún hay que lamentar más la pérdida del *retablo de la Capilla de Nuestra Señora de las Mercedes en la Abadía de la Mota de Alcalá la Real,* ya que hubiera permitido conocer la única traza, que se sepa hasta el momento, de este tipo de obras que realizase, en 1613, el arquitecto Ginés Martínez de Aranda, aunque la realización corriese a cargo de Juan Sánchez Montañés [142] que cobró por ella 205 ducados —lo que da idea del tamaño de la obra—. De las condiciones del contrato se desprende que se trataba de un retablo de dos pisos —o piso y ático— en que se sucedían jónico y corintio. En el primero iría la imagen de la titular en un nicho con jambas laterales y frontón superior, mientras en la parte superior se representaba el purgatorio, tema tan acorde con la advocación de esta imagen.

141 ORTEGA SAGRISTA, *Historia de las cofradías...* p. 46.

142 Recientemente da esta noticia MARTIN, F., *El retablo de la Virgen de las Mercedes,* Jaén, agosto 1984. Sobre la figura de Ginés Martínez de Aranda, Vid. GALERA ANDREU, P. A., *Una familia de arquitectos jiennenses: los Aranda,* B.I.E.G., n.º XCV, y *Arquitectura y arquitectos en Jaén a fines del siglo XVI,* Jaén, 1982.

III. EL RETABLO BARROCO

No se puede establecer un corte brusco respecto al triunfo del barroco en la diócesis giennense —ni realmente en ningún otro lugar. Si los últimos retablos que anteriormente veíamos preparaban el terreno al barroquismo, y bajo algún aspecto se podían considerar como tales, el primero de esta nueva serie no va a aportar nada estructural, aunque sí el desarrollo de su ornamento, al barroco. Y es que en el triunfo de este lenguaje dos son los aspectos a tener en cuenta fundamentalmente: la concepción de su espacio y la ornamentación, tanto en su forma como en su proliferación.

Al hablar del desarrollo general de la composición del retablo en esta provincia hacíamos nuestra la afirmación de Hernández Díaz acerca del dominio de la arquitectura junto a la decoración sobre las demás artes, lo que de nuevo hay que volver a recordar, pues no sólo el retablo se ve subordinado a la arquitectura de la iglesia, sino que a su misma arquitectura se subordina el concepto del retablo. En otras palabras: si la arquitectura del retablo era hasta ahora el marco lógico para el desenvolvimiento de una serie de historias piadosas, al llegar el momento triunfal del barroco, se convierte en el fin en sí mismo del retablo, lo que como veremos comporta una contradición. Es el retablo en su conjunto, no sus historias, lo que cuenta. El con sus magníficos dorados, relumbrante de opulencia, llama en conjunto la atención del espectador y después, sólo después, le remite por lo general a su calle central donde es muy común esté asentado un magnífico templete que actúa de sagrario-manifestador. Es pues el retablo un todo que viene supeditado a otro todo: la arquitectura de la iglesia.

En este punto cabría preguntarse cómo se desarrolla ésta. Hacia 1650, a partir de la capilla de San Isidro en la iglesia de San Andrés de Madrid, precisamente ideada por un entallador, Pedro de la Torre, se considera que el barroco ha triunfado en la arquitectura, desarrollándose posteriormente en las «escuelas» de Madrid y Salamanca mediante los amplios juegos curvados de los Churriguera. En la diócesis de Jaén, desde la muerte de Juan de Aranda (1653) hasta que Eufrasio López de Rojas se hace cargo de la maestría mayor (1667) es muy poco lo que se construye: a partir de esa fecha López de Rojas hablará con este nuevo lenguaje en el templo madre —la Catedral de Jaén— cuya fachada ordena por medio del orden colosal corintio en una composición similar a los retablos. Tras su muerte (1684) la arquitectura diocesana se desenvolverá según su concepto del barroco, con grandes dosis de clasicismo que sólo se romperá lentamente en el segundo cuarto del siglo XVIII, más o menos en torno a las fechas en que el discípulo de Churriguera, José Gallego, venga desde Salamanca (1726) a encargarse de la dirección de la Catedral, o cuando algo antes, coincidiendo con el auge económico y demográfico de la Andalucía oriental, los estuquistas granadinos extiendan su influencia a otros lugares de la diócesis.

Es difícil saber si el barroco triunfa claramente en los retablos antes o después que en la arquitectura, pues por las fechas en que se traza la magistral (en todos los sentidos) fachada de la Catedral de Jaén no hemos encontrado datos concretos.

De cualquier modo desde finales de la década de los 30 hemos visto aparecer en los retablos elementos aislados y un impreciso cambio estructural que va preparando el terreno a su eclosión en este arte, por lo que creemos no es arriesgado afirmar con Hernández Díaz que las soluciones lignarias preceden a las puramente arquitectónicas [1].

Para comprender el escaso número de obras de cualquier tipo entre los años de 1640 y 1660 aproximadamente hay que tener en cuanta toda una serie de factores históricos, sociales y económicos que se combinan por estas fechas. La década de 1630 al 40, una vez superada la sequía del 28, fue relativamente buena para la agricultura y población de la diócesis. En ella precisamente hay que inscribir los retablos transicionales de las Bernardas de Jaén (aunque estos se debieran a la munificencia de un particular) y de San Andrés y El Salvador de Baeza. A partir de 1640 empiezan las levas de soldados (sólo en Jaén capital la del 40-53 supuso la marcha de unos 3.000 hombres) que, combinadas a la peste de 1652 y las sequías de 1640-54 y 1659-62 hacen de estos años, junto con los de 1678 a 1685 (en que se combina sequías con la terrible peste del 80) los más aciagos del siglo [2]. Justo en la década del 60 se empiezan a encontrar obras que justifican esta recuperación al haber recursos que emplear, lo que tras una baja vuelve a ocurrir rondando los finales de siglo, tras superar las adversas condiciones demográficas y económicas, en relación con las que estará la deflación en torno a 1680 seguida de los ensayos de colbertismo y la recuperación final tras el ascenso de los Borbones al trono español.

Tales vaivenes explicarían las lagunas que en relación con las obras artísticas ocurren durante el siglo y sus bruscas aceleraciones, pues en adversas circunstancias no hay iglesia que se atreva a distraer sus escasos fondos en obras de mayor o menor envergadura. Así pues, mediados los 50 podemos situar retablos como los de Villacarrillo en que triunfa el orden colosal, y que podrían servir de punto de partida para el pleno desarrollo del barroco. La siguiente década sería la de la desaparición en entablamento de arquitrabe y friso en los intercolumnios, modificación de gran trascendencia de los órdenes constructivos que realiza por primera vez dentro de España López de Rojas en la fachada de la Catedral de Jaén en cuanto a la arquitectura «perenne» se refiere. La de los 70 significaría la aparición de la columna salomónica, el sexto o universal orden de Ricci, ondulante, ejecutado según los módulos de Vignola en general, y que es la novedad fundamental en el diseño del retablo, clara indicadora del triunfo del barroco de tono heróico.

Si al hablar del retablo de estas fechas lo hacemos en primer lugar de sus columnas es precisamente porque estos poderosos miembros de sostén vertical son los que aunan el diseño. Repitamos que estos retablos son «arquitectónicos» en el sentido de que su estructura arquitectónica domina el conjunto, y de que esa arquitectura mantiene una racionalidad aún. Ahora bien, a la par lleva un germen de disolución que en primer lugar viene dado por la forma de la columna salomónica que, en su sinuoso movimiento, resta fortaleza visualmente. Y en segundo lugar, al primar la línea vertical sobre la horizontal, pierden claridad las separaciones de los diferentes pisos, quedando como algo residual la horizontalidad hasta el punto de romperse y perderse los arquitrabes y frisos, restando como dados de estirpe bruneleschiana sobre los capiteles. En esos «dados» aparecen los mutilos muy decorados, que pierden su función arquitectónica exacta, de pequeños sostenes, al multiplicarse como decoración, invadiendo incluso la cornisa: esto supone un trasvase significativo de la arquitectura al ornamento, que tendrá su futuro desarrollo a partir fundamentalmente de 1713 en esta diócesis.

Al sobrevivir estos trozos de entablamento apenas como impostas, funcionan vi-

1 HERNANDEZ DIAZ, *Andalucía*, p. 185.
2 CORONAS TEJADA, *Estudio*... pp. 215-231.

sualmente al modo de dobles capiteles, y la vertical se acusa, con lo que el canon clasicista se pone al día en una mayor elevación. Porque realmente las plantas no varían: siguen siendo retablos de «batea» con columnas adelantadas; tampoco los alzados, lineales e incluso planiformes a menudo, siguiendo antiguas directrices de Alberti y Viñola, van a cambiar. Seguiremos encontrando retablos de los que hemos dado en llamar piramidales, muchos de orden único desarrollados a partir de los manieristas y, sobre todo, una fórmula nueva que viene a aunar más íntimamente arquitectura con retablo: nos referimos a la estructura que conveníamos en llamar de medio punto. Son retablos fundidos en el arco del tesoro, compuestos por un sólo piso de tres calles por lo general, con ático formado por un espacio más o menos rectangular central y dos triángulos curvos laterales, un tipo pues de retablo que comparte la concepción simplificada que realizase Bernardo S. De Pineda en la caridad de Sevilla (1670). Es este el retablo más común para cubrir los espacios de las capillas mayores, y por tanto el que se considera de mayor importancia.

Esta ligazón que se pretende del retablo con el lugar en que está colocado se puede hacer extensible a su arquitectura y decoración.

Es un tópico llamar al barroco arte de superficie, y si no es totalmente exacto, bien es cierto que en los tópicos hay mucho de realidad. En este caso, la realidad es precisamente la importancia que al ornamento se da, entroncándolo en la misma arquitectura, que así resulta de superficies muy elaboradas (como llama Kubler a la hecha en piedra de 1660 a 1680), y haciéndole que invada lugares nuevos, como por ejemplo los grandes golpes vegetales que vienen a sustituir los entablamentos en su centro, o los triángulos curvos antes aludidos, siempre ocupados por roleos de tallos con formas más o menos espinosas.

Se trata en todo caso esta decoración de la llamada orgánica o foliada, derivada de Crescenzi, un desarrollo de la empleada por A. Cano como Maestro más señalado —que en Jaén veíamos aplicar también a menudo— y que utilizarán por ejemplo en arquitectura un Leonardo de Figueroa en Sevilla o un Eufrasio López de Rojas en Jaén. Si no pues absolutamente original toda ella, sí lo es en su empleo y profusión. Desde luego se siguen utilizando flores, frutos en guirnaldas, acantos cada vez más amplios e importantes, roleos compuestos por vegetales, pequeñas volutas encrestadas, etc., todo un mundo vegetal que cada vez quiere asemejarse más a la naturaleza.

En este sentido, nuevos elementos decorativos son los racimos de uvas, hojas y pámpanos que se adhieren a la superficie de las columnas salomónicas. Por otra parte, los marcos de nichos o lienzos cada vez cobran más importancia, complicándose sus acodos que se escalonan, y utilizando ricas molduraciones, ovales la mayoría, en cuya decoración intervienen tanto motivos geométricos (husos, cuentas, ovas, espirales, etc.) como, y sobre todo, vegetales.

Por lo general, esta decoración se viene a concentrar en cortas superficies, muy destacada, que pone un contrapunto al empleo del orden colosal, algo similar a lo que Cano realice en la fachada de la Catedral granadina. Sin embargo, como decíamos, es una decoración que pretende el naturalismo, y así vamos a encontrarnos sobre todo con el motivo más llamativo: una gran placa decorativa a base de hojas que se suele colocar en el eje central del retablo (ático y calle principal) de tamaño más que considerable, y algo más pequeña en el centro de las calles laterales y ménsulas bajo los soportes, a veces allí con angelillos atlantes.

Esta placa tiene dos variantes muy claras, y en ambos casos la creemos derivada de los rollwerk manieristas, o más bien de una subespecie suya, los bandwerk tan utilizados en Italia que darán lugar a este «estilo cartilaginoso o knor-pelstil» barroco como al «estilo auricular» u «ohrmuschestil» rococó.

Una sería la que más recuerda esos cueros recortados, y que encabeza la decoración del retablo que hoy está en San Francisco de Linares; en esencia es el mismo motivo decorativo, pero engrosado hasta el punto de figurar como algo blando y cartilaginoso,

no correoso como el cuero, y que tanto se empleará en el barroco castellano. A este respecto habría que señalar que las relaciones con Madrid y su entorno no es que lleguen a romperse nunca. Prueba de ello es la presencia en Alcalá la Real de Sebastián Herrera Barnuevo, que debió realizar alguna obra ya que mantiene un pleito para su cobro; o la dirección en la Abadía de la Mota del hijo natural de Felipe IV don Alonso de San Martín, señal de que tal puesto de Abad tiene gran peso en la Corte. Precisamente a esta ciudad de Alcalá pertenecía el retablo a que acabamos de referirnos.

La segunda variante vendría dada por la transformación de esos cueros en formas vegetales de retorcidas hojas, complicadas a veces con incrustaciones de frutos e incluso coronas; destacaríamos a este respecto las del retablo mayor de la catedral de Baeza.

Estas dos diferentes maneras de manejar la decoración, más plana la primera, coinciden con lo que podrían ser dos «escuelas» o tendencias en la realización de estos retablos, encabezadas por los ya aludidos.

Por otra parte, lo que es quizás más importante, la primera se corresponde con el empleo del tipo de columnas salomónicas más comúnmente conocido: de seis vueltas, decorado con uvas, pámpanos y hojas de vid, tal como las realizadas en Sevilla por Francisco de Ribas o Bernardo Simón de Pineda. El segundo emplea columnas salomónicas de fuste más esbelto y gargantas muy estranguladas, decorándose con acantos encrespados, que a veces envuelven cogollos, en toda su longitud, lo que da aún una sensación de mayor fragilidad al conjunto. Es este el tipo que emplea Teodosio Sánchez de Rueda, Sánchez Cañada y un largo etcétera de artistas cordobeses ya en el XVIII.

Sin Embargo, la estructura de estas dos opciones es irrevelante para su diferenciación, pues tanto en una como en otra se utiliza tanto el retablo de medio punto como el piramidal o el de orden único.

A pesar de manejarse una misma estética, la existencia de estas variantes indican que no hay una figura unificadora similar al Solís de la etapa anterior. En efecto, aunque Eufrasio López de Rojas a partir de 1667 sea el Maestro Mayor de la diócesis, sus relaciones con el cabildo no fueron tan íntimas como las que mantuviera Solís.

Por otra parte, la versatilidad en el empleo de la morfología barroca no es privativa de Jaén, sino común en la época, sobre todo en Andalucía.

Se pueden destacar unos nombres del panorama diocesano: así por ejemplo Manuel García del Alamo, que trabaja en Alcalá la Real, Baeza y Ubeda (como arquitecto en esta última ciudad) o Andrés Bautista Carrillo, al que conocemos en la capital de la provincia. Ambos serían las dos figuras más notables. Junto a ellos, Francisco Sanz, Miguel A. Sánchez, Antonio Bago, José Montana y Diego Briones se reparten varias de las obras conocidas. Cabría también señalar el encargo que a Mora y Bocanegra se hiciera de un retablo en la Catedral de Jaén, pero es problemático que esta directa influencia de los granadinos se llegara a realizar.

Respecto a la iconografía la novedad fundamental es precisamente la escasez de lo figurativo. Ya señalábamos cómo la atracción de estas obras radicaba en su conjunto total, pleno de monumentalidad y dinamismo superficial, y cómo el vértigo producido por tal opulencia atraía los sentidos centrando si acaso la atención en los magníficos templetes del sagrario. Así pues, es la Eucaristía el «tema» que se podría considerar fundamental.

Sobre ellos, en el ático por lo general, aparece el titular al que tal retablo esté dedicado, perdiéndose la Deesis o el Crucificado para tal lugar (aunque en algún caso aislado como Ibros subsista). En la calle central se resume por tanto lo fundamental iconográficamente hablando; las calles laterales suelen ser marginales, dedicándose a imágenes de devociones muy generales con algún punto de contacto con la iglesia, población, orden religiosa o mecenas que levante la obra. Es común por lo demás que

los bancos no lleven ninguna imagen, aunque haya alguna excepción, sustituidas por la decoración vegetal.

Estas escasas imágenes suelen ser de bulto redondo, seguidas en su cuantía del relieve, utilizándose muy poco la pintura, aunque haya incluso un ejemplar solamente a ella dedicado.

Pero el carácter que la arquitectura presta al retablo en su conjunto es el del triunfo de la Iglesia Católica, a través del opulento arco de su estructura. De aquí que califiquemos a este retablo barroco como triunfal.

Se desarrollan pues los retablos con estas características que venimos viendo aproximadamente desde 1640 a 1713. En esta última fecha, con la aparición del estipite, queda inaugurado el camino hacia el puro juego de la forma ingrávida, en detrimento de la lógica arquitectónica, engullida por la decoración. Así se inician los retablos que hemos convenido en llamar Rococó, una vez recuperadas nobleza y clero de la recesión del siglo XVII, recuperación que se hará sentir en la gran cuantía de estas obras.

A) EL TRIUNFO DEL ORDEN COLOSAL

En el camino de resumir la estructura del retablo cobra especial significación el uso del orden colosal que viene a subsumir dos pisos en uno, y que dará lugar en su desarrollo al ya comentado retablo de medio punto. Si bien tal concepto habíase apuntado en el manierismo y protobarroco (Cambil, o más tardíamente en el retablo mayor de las Bernardas de Jaén):, es ahora cuando se desarrolla y prolifera tanto en la arquitectura en piedra (fachada de la Catedral de Jaén) como en el retablo.

Al principio este orden colosal se desarrolla por medio de la columna corintia y compuesta, para más tarde extenderse a la columna salomónica. En la conjunción de su empleo junto a la proliferación decorativa de la superficie, estriba precisamente el triunfo del barroco en el retablo.

Por las mismas fechas en que se ejecutan los retablos de las Bernardas de Jaén y San Andrés de *Baeza,* se hace en esta misma ciudad el *retablo mayor de la iglesia parroquial de El Salvador* que, si bien estructuralmente es similar al primero, concede una tal importancia a la decoración foliada y carnosa de rítmico y creciente curvamiento ocupando la mayor parte de los tableros, que hay que incluirlo ya definitivamente en el mundo del barroco.

Su planta es la consabida: una batea con cuatro pedestales adelantados, decorados en sus netos por ménsulas voladas con vegetales carnosos, sirven para apear cuatro columnas compuestas machihembradas que dividen el piso, único, en tres calles, algo más del doble de ancha la central que las laterales. El entablamento se adelanta sobre las columnas, disponiéndose en los espacios más cortos un nuevo pedestal con cuatro netos adelantados: los centrales apean sendas columnas compuestas en canon más pequeño que las del piso, coronándose tan sólo sobre ellas un trozo de entablamento y doble friso curvo roto a diferente nivel que en su centro se decora con pequeño pinjante y bola; los laterales sostienen un florón con rosas, uniéndose por detrás al cuerpo del ático mediante aletones sobre los que campean escudos en tarjetones foliados.

La calle central, que adquiere gran importancia, ocupa todo su espacio y el del banco un gran arco de medio punto que daba paso a un camarín, hoy suprimido, manteniendo una cierta unión con el ático al suprimir éste también su pedestal. En las calles laterales sigue el desarrollo de las repisas por la proliferación que en estos momentos hay de la talla completa; en este caso son rectangulares, estrechándose hacia su base al ritmo de las volutas que la llenan, y se coronan con un pequeño baldaquino calado de madera dorada.

No hay pues variaciones de mucho bulto respecto a lo visto en Jaén, pues también allí podíamos observar la supresión del friso en el ático y el adelantar del entabla-

mento sobre columnas, llevando así a una visión más prolongada de la calle central. Observamos aquí por otro lado las mismas reminiscencias viñolescas y herrerianas, traducidas en aletones y bolas; incluso cabría hablar de un mejor italianismo derivado de unas proporciones donde no prima tanto la altitud, aunque sí mucho la centralización. Hay sin embargo un elemento que señala la voluntad de superar el pasado: las valientes rupturas curvadas en dos niveles del frontón superior.

Pero no es precisamente un tipo de razón estructural la que nos inclina a incluir esta obra en el apartado ya barroco sino, como decíamos, un concepto decorativo donde la ornamentación se espesa y enrolla, inundando todas las cajas libres y fundiéndose en la arquitectura; cajas de predela y pedestal, frisos, netos, escudos... todo está cubierto de hojas de acanto que se enrollan y juegan en la superficie. Incluso los cueros recortados que ocupan enjuntas y el centro de ático y piso en su entablamento han perdido su carácter correoso para ganar en grosor, como un cartílago maleable. Este último detalle decorativo será muy utilizado por López de Rojas, que así corona la mayor parte de los vanos de la catedral de Jaén, lo mismo que la arquitectura castellana.

De su iconografía tan sólo se conserva el gran lienzo del ático que, en una composición muy simétrica, escenifica la Transfiguración; obra digna pero no de excesiva calidad, está dominada por los tonos agrios.

Hubo de sufrir el retablo obras en el XVIII para abrir el hueco del camarín (como lo demuestra la decoración del sofito de su arco, a base de cabecitas de querubes y vegetales naturalistas) que tan sólo conocemos por fotografías, y que debió ser hecho a fines del siglo e incluso posiblemente reformado en el XIX. El bello Cristo de la Humildad, imagen dieciochesca que hoy ocupa el arco, no era venerado en el camarín, sino un Crucificado; por otra parte, nada sabemos de las esculturas que en su día hubiese en las calles laterales, hoy con imágenes sin valor.

Acerca de quién fuera su autor nada nos dicen los documentos, pero sí de las fechas de su ejecución, en torno a 1630. En 1627 doña Inés Mexía envía 50 ducados «para un retablo», y tres años más tarde de nuevo manda 18.700 maravedís «para el retablo de la dicha iglesia» [3]. Así pues, en torno a esta última fecha, el retablo se estaba ejecutando. No hay más datos acerca de su ejecución o pintura, que por cierto no es la usual en madera dorada. El oro queda reservado tan sólo a la decoración foliada, en relieve, capiteles, basas y hembras de los fustes, pero los fondos de los tableros son rojos, con amplios vegetales pintados encimas en las calles laterales. De cualquier modo es muy posible que esta pintura se hiciera posteriormente, cuando en el XIX se trata de imitar la piedra.

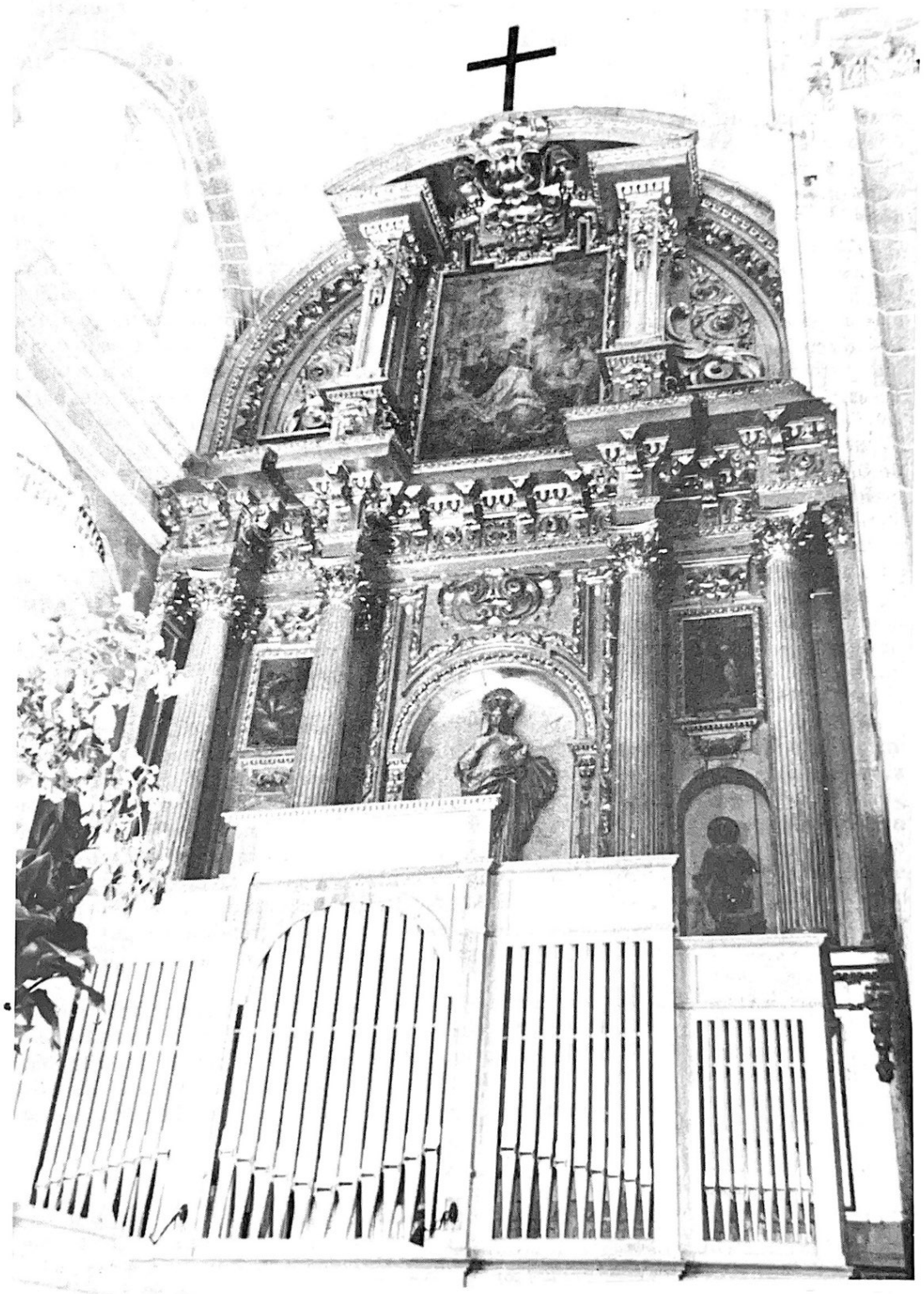
Las mejores muestras del orden colosal las encontramos en los *retablos mayor y colaterales de la iglesia de la Asunción de Villacarrillo,* (Lám. 7) de los que no sabemos su fecha ni autor pese a haberse ocupado de ellos algunos autores como Ponz y Llaguno que adjudica su autoría a Andrés de Vandelvira [4]. No estamos en absoluto de acuerdo con tal parecer, en primer lugar porque estos retablos, aun empleando una morfología renacentista, se articulan en una sintaxis que escapa a aquella e incluso en muchos aspectos al manierismo y protobarroco. En segundo lugar porque aunque efectivamente Vandelvira trazara y dirigiera la iglesia, las obras continuaron hasta mucho después de su muerte (1575); tal afirmación la entendemos relacionada con la bondad de su diseño.

Según los libros de cuentas de fábrica en 1615 se saca de cimientos de la capilla

3 A. P. Salvador, Baeza. Pieza 74, Leg. 2. Libro de Fábrica años 1614-1668. Doc. n.º 31.

4 PONZ; «El Altar mayor tiene su decente prebisterio, y el retablo es del mismo orden (corintio), como también los dos colaterales, que hacen testero a sus naves», p. 142.

LLAGUNO, Noticias... T. II, p. 190: Andrés de Vandelvira «trazó y dirigió la iglesia parroquial de Villacarrillo y el retablo mayor y colaterales».



Lám. 7. Retablo mayor de la iglesia de la Asunción. Villacarrillo.

mayor, y en 1618 se tasa en favor de A. de Regil [5]; mal pues podría hacerse un retablo para una capilla que no estaba hecha.

Hay otras razones documentales más que avalan una fecha más tardía: la fábrica de Villacarrillo de 1590 a 1594 había prestado a otras diocesanas (entre ellas la catedral de Baeza) un total de 650 ducados y mil reales, que pretenden cobrar en 1590. Adelantemos que hasta 1618 no se decreta el embargo contra las rentas de dichas fábricas para pagar lo que deben, pero en el desarrollo del pleito se dan noticias de gran interés para nosotros. En un memorial que se manda en 1600 habla el mayordomo de Villacarrillo de las obras que tiene la iglesia que hacer, entre las que se cuenta un órgano, el chapitel de la torre, acabar la sacristía nueva, aderezar las campanas y subir una de ellas «y otros muchos gastos que la dicha iglesia tiene y adereçar las capillas». Se desprende pues que las capillas no tenían retablos, y menos aún la mayor, sin hacer. El hecho es que los préstamos se habían realizado por mandato de don Francisco Sarmiento, que opinaba, según mandaba el último Concilio de Toledo al que hace referencia, que las fábricas «ricas y sobradas» debían socorrer a otras que tenían necesidad; entre las primeras estaba precisamente Villacarrillo, que había hecho «obras impertinentes o superfluas» tales como una custodia de plata por valor de más de 300 ducados (obra del platero de Jaén Tomás de Morales, de 1590, según los libros de fábrica), dos pares de puertas muy costosas y obras semejantes [6]. Entre ellas para nada se mencionan retablos, por otra parte no considerados ni mucho menos como superfluos en la época; de aquí en parte que opinemos que no estaban hechos.

Después de ser nombrado Maestro Mayor de la catedral de Jaén (1635) se envía a Juan de Aranda como veedor a diversas fábricas del obispado, entre ellas, en la década de los 40, a Villacarrillo, donde se había caído una bóveda hecha por Bartolomé de Mora, con el encargo de que prosigan las obras emprendidas y vea si lo hecho tiene la firmeza y hermosura necesarias [7]. Una vez cubiertas estas obras debió pensarse en hacer retablos, que precisamente giran en torno al que fuera su discípulo, Eufrasio López de Rojas.

El retablo mayor, de batea como los colaterales, es una gran máquina de madera dorada que se levanta sobre alta predela (2 m.) de piedra. Con él empieza la disposición arquitectónica que va a ser usual en los retablos mayores de la diócesis: banco con pilastras adelantadas decoradas con grueso follaje para apear cuatro grandes columnas (corintias aquí) que dividen el gran cuerpo en tres calles, más ancha la central. El entablamento adelantado sobre las columnas da paso a un nuevo pedestal, liso, que ordena el espacio superior en tres compartimentos —más o menos rectangular el central, flanqueado por pilastras cajeadas y dos triángulos curvos laterales—. Es una solución que se impone, como ya decíamos, para acomodar el retablo con sus guardapolvos y polseras a una cabecera plana con cubierta abovedada, la más usual en las iglesias giennenses.

A primera vista sólo hay una innovación: esta adecuación o subordinación a la arquitectura a que se somete el retablo para cubrir absolutamente toda la cabecera, que exige por ello la presencia de esos triángulos curvos. Por lo demás descrito, bien podría tratarse de un retablo anterior. Sin embargo, es grande la cantidad de detalles de mayor o menor envergadura que salen fuera del ámbito del protobarroco, además de esa estructura comentada.

5 Las obras de esta iglesia han sido estudiadas por GALERA ANDREU, *Arquitectura y arquitectos*... pp. 65-67.

6 Suponemos que se referirá a las diversas partidas que sobre libros y ternos bordados —obra de Alonso de Cobillo y Juan de Ochoa— aparecen en 1583. Más tarde hay otros gastos de este tipo: dos capas bordadas (1615), unas crismeras también de T. de Morales, vasos de plata y diversos adornos del mismo material, además de cinco misales y 15 libros de canto que datan de 1615; por último, en 1671 se encarga al impresor Manuel González de Ayala un libro de himnos de pargamino. A.H.P.J. Leg. 1707. Escribano Ramos Ulloa, año 1671, 24 de abril de 1671. Ff. 108-109.

7 A.C.J. Leg. 23 Varios. p. 75.

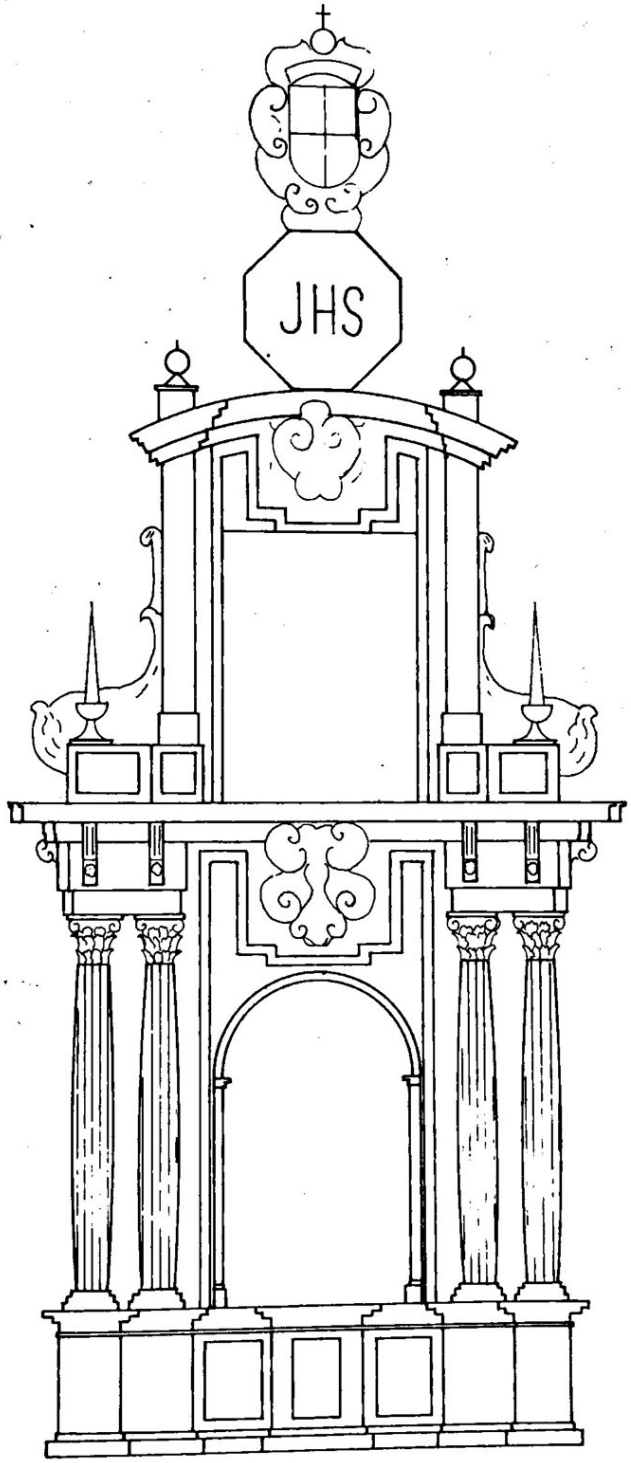


Fig. 20. Retablo del Sagrado Corazón. Iglesia de la Asunción de Villacarrillo.

El primero sería la utilización rotunda de las macizas columnas de orden colosal que ocupan el espacio habitual de dos pisos, cuyos residuos se pueden observar en las calles laterales compuestas por nichos planos de medio punto en su mitad inferior, y lienzos arriba; bajo ellos se emplea un pinjante de doble placado en T cubierto por gruesa guirnalda de flores y frutos, que nos puede recordar a A. Cano.

De otro lado, la nítida afirmación de la visión centralizada, que se manifiesta tanto en la anchura de sus calles central (equivalente a dos veces y media las laterales) como en el fuerte retranqueo escalonado del entablamento que, si bien es extensible a las laterales, su estrechez apenas lo hace perceptible. Es la de estas calles una estrechez que llamaríamos buscada, por cuanto para adaptar el retablo al testero se emplea a modo de guardapolvo lateral unas pilastras encontradas que dejan una pequeñísima «calle» residual entre ellas y las columnas; sabia medida por otra parte para guardar las proporciones, al pretender que la cornisa de los laterales de la capilla y del retablo queden a la misma altura en este afán barroco de integración de las partes en el todo. Esa visión en altura y central de que hablamos viene subrayada por la ausencia de entablamento en el ático —coronado por frontón curvo— sólo existente sobre las pilastras.

Otros son los detalles, aunque menor entidad, que responden al concepto barroco. En primer lugar las grandes tarjas decorativas que si en el piso son de cueros recortados algo rígidos aún en el centro y más libres en los laterales, en el ático se engrosan con decoración foliácea, una ornamentación que, enrollada y espinosa, cubre también los triángulos.

La proliferación de mutilos es detalle también significativo al respecto; de su utilización destaquemos no tanto su perfil —aún geometrizante— cuando la libertad interpretativa que de ellos resulta para el entablamento, al emplearlos como si de mutilos unidos a triglifos se tratase, dejando metopas decoradas con roleos entre sí, en un alarde erudito derivado de Viñola. Esa libertad en el manejo del lenguaje clásico, esta mezcla de dórico y corintio, sale unido a todo lo demás de los ámbitos del renacimiento y manierismo.

Su iconografía está dedicada por completo al tema mariano, tan querido en las representaciones a partir de Trento. Incluso el espacio del ático, que se venía reservando a la presidencia del Calvario, se dedica aquí a la Virgen.

No sabemos las imágenes que irían en los nichos laterales, pero el grande central —muy plano también, de medio punto descansando en pilastrillas y ornado por molduras escalonadas de laterales en L— está dedicado a un gran altorrelieve, algo desproporcionado, de la Asunción de la Virgen, tema al que la iglesia está dedicada. Los tres lienzos que completan este gran retablo tienen por temas la Anunciación (calle lateral izquierda), Visitación (calle lateral derecha) y la Coronación de la Virgen (ático). En muy mal estado, sobre todo el último, parecen sin embargo pinturas de notable valor. La Anunciación es la típica escena del XVII, triunfal, escorzada, dinámica, donde Gabriel se aparece a María entre nubes; la Virgen, arrodillada, tiene por fondo amplios cortinajes, iluminándola el Espíritu Santo, sin significar esta presencia ya más que esa iluminación, pero no la Encarnación. María es así considerada no en tanto que Madre de Dios, sino como ella misma.

En la Visitación los únicos personajes son las dos mujeres, envueltas en opulentos ropajes, levemente inclinada Isabel, que vencen la composición a la izquierda para contrarrestar un sugestivo fondo arquitectónico a la manera del patio abierto de una rica «villa» mediterránea.

Apenas se puede hablar de la Coronación, pues los personajes son casi manchas de color. Se distingue a Dios trino y abajo María, envuelta en nubes y ropas de amplios vuelos, que mantiene la inestable posición helicoidal del barroco avanzado.

Los retablos colaterales (Fig. 20), a excepción de sus pinturas, son idénticos entre sí. Son retablos de un piso y calle únicos, con ático de gran desarrollo rematado por

una cartela ochavada que a su vez va coronada por un importante escudo. Su cuerpo va flanqueado por columnas pareadas compuestas que apean en altas ménsulas con recortada decoración derivada del rollwerk. Tan sólo sobre las columnas se desarrolla el entablamento, de friso liso, que se une a la cornisa por medio de mutilos de amplio desarrollo en sus tres frentes. En la calle se suprime el entablamento para dejar espacio a una amplísima cartela de cueros aún duros; bajo ella un arco de medio punto muy plano cobijaría la imagen titular (hoy hay una Virgen del Carmen en el lateral derecho y un Sagrado Corazón en el izquierdo). Las molduras escalonadas que delimitan el arco del espacio de la cartela, más sobresaliente, recuerdan en su decoración vegetal las también barrocas de la catedral giennense.

El ático ocupa casi toda la anchura de la calle. Un lienzo rectangular llena su caja, enmarcado por el mismo tipo de molduras dichas y flanqueado por pilastras cajeadas con decoración frutal en su parte superior. Sobre ellas una cornisa empieza a adoptar la forma circular, pero se retranquea para dar paso en el centro de nuevo a una gran cartela. Lateralmente dos aletones —reminiscencia de tiempos pasados— que se empiezan a descomponer en sus rizos foliados, unen este cuerpo a los laterales del pedestal, adornados por bellos jarrones. En el remate ocupa la caja negra del ochavo los anagramas de Jesús (retablo izquierdo) y María (retablo derecho), mientras los flancos se decoran en un eco herreriano de pináculos con bolas; corona con el conjunto sendos escudos con cimera.

Llama la atención de esta arquitectura su acusadísima elevación, debida a la longitud del ático —levemente inferior al cuerpo— y lo desarrollado del remate, que viene a centrar la vista en una apenas ininterrumpida y única dirección central y hacia arriba, hasta el punto de que —al carecer de sagrario y ser muy plano el medio punto central— curiosamente el ático viene a convertirse a lo lejos en el punto de mira focal, algo similar a lo que ocurría en el retablo de los Reinoso de Andújar. En ese espacio están las pinturas de la Magdalena (retablo derecho) —bella figura arrodillada que vuelve su cuerpo a la llamada divina— y una curiosa Sagrada Familia, creemos, de tosco dibujo (retablo izquierdo).

Un elemento a destacar en la aparición del mutilo en S con agallones en forma más natural, menos geométrica que en el mayor. Indudablemente el mutilo había aparecido en la arquitectura clásica, pero esta forma de utilización la comentábamos como nueva al hablar de este pequeño elemento formal. Por los mismos años más o menos en que estos retablos se hacen, también en otros lugares están realizando (caso de Sevilla y Felipe de Ribas) con este mismo sentido no sólo de pequeña zapata que pueda tener el modillón o el mutilo clásicos, sino con un juego libre en lo decorativo. Aunque en el caso de los retablos que comentamos aún puede tener un cierto sentido de sostén, es muy libre ya su manejo.

Lo más interesante a nuestro juicio en estos ejemplares es la supresión por primera vez del entablamento en la calle —lo que en arquitectura se hará, también por primera vez en este caso en España, en la fachada que trace López de Rojas para la catedral de Jaén—.

Aunque con resabios clasicistas (aletones, pináculos con bolas, jarrones estilizados, etc.) la supresión de este elemento horizontal de clarificación arquitectónica, en lo que supone de ordenación del espacio en pisos diferenciados, es un signo de atención sobre el triunfo del barroco en estos retablos, al casi unificar así dos espacios en uno solo. No se había llegado a tanto en el retablo mayor que, siendo de la misma mano con toda probabilidad, debe ser algunos años anterior.

Sin tener constancia de su autor, son muchas las posibilidades de que se moviese en el círculo de López de Rojas, dadas las concomitancias que entre su obra y estos retablos existen, entre ellas el empleo de los grandes tarjetones de cueros recortados con gruesa superficie, la utilización consecuente del orden colosal y esas atrevidas supresiones de los entablamentos. Pero no se pueden olvidar los lazos que estas so-

bras, sobre todo el retablo mayor, tienen con la escuela madrileña, en concreto con Pedro de la Torre y Juan de Lobera. Retablos como el mayor de Pinto o el de Santa María en Tordesillas del primer autor, mantienen evidentes similitudes con el mayor de Villacarrillo. Pero aún son mayores con los realizados por Juan de Lobera para San Andrés de Madrid o para la parroquia de Navalcarnero. El primero, con una estructura similar, eliminando también en el ático el entablamento, difiere en su más abundante decoración, debido quizás a una terminación más tardía (1659-1666), pero junto al de Navalcarnero emplea el mismo tipo de tarjetones y ricas molduras de los encasamientos; es más, el relieve central de la Asunción responde en Navalcarnero y Villacarrillo a idéntico concepto y disposición. En aquellos, los potentes avances de las columnas simulan el movimiento que aquí también está presente, aunque en menor medida.

No puede elevarse a definitiva de momento una introducción de la escuela madrileña en Villacarrillo en la persona de alguno de sus artífices, pero sí los evidentes lazos que les unen; y no estaría de más recordar la presencia en la provincia (Alcalá la Real) del amigo y discípulo de A. Cano, Sebastián de Herrera Barnuevo, con quien trabajaron en Madrid tanto Juan de Lobera como Bartolomé Zumbigo, que a su vez fue consultado por el cabildo catedralicio de Jaén respecto a la fachada de su catedral. Evidentemente hay relaciones.

Se doraron los tres retablos hacia 1712. El 10 de septiembre de dicho año recogen las Actas Capitulares del cabildo de la catedral de Jaén una noticia según la cual se había concertado su dorado con Luis de la Barrera en 5500 reales, mientras Juan Miguel lo proponía en 1500 menos; decide el cabildo que los Justicia y Regimiento de la villa hagan lo que les parezca más conveniente, a la par que dan «repetidas gracias por el zelo y aplicacion con que se interesan en el mayor culto, dezincia de dicha yglesia» [8]. Días más tarde, la Villa ha tomado resolución, aunque no se sabe en qué sentido [9].

Hay que resaltar el hecho —no por relativamente usual menos importante— de que sea la propia villa a través de sus instituciones quien decida dorar, en este caso, los retablos, y pida permiso a la autoridad competentes, la eclesiástica, para ello, lo que viene a corroborar el sentido centralizador de la política eclesial y civil que en su momento señalábamos.

Aunque fuera del orden más o menos cronológico que venimos siguiendo, los datos que en este sentido aporta el archivo diocesano sobe otro retablo y a reinstauración de la fiesta de la Inmaculada, patrona de la villa en aquel entonces, por el Ayuntamiento, creemos que vienen a colación [10].

En reunión mantenida por el cabildo de la ciudad el 8 de diciembre de 1709 se acordó restaurar aquella fiesta que «desde antiguo» se hacía a la patrona, la Purísima Concepción. Para ello se necesitaba una imagen, que el Ayuntamiento encarga a «D. Diego de Mora escultor de su Magestad» en Granada, pero «en atención a hallarse la villa mui atrasada con las graves urxençias de la guerra y tan solamente con tresçientos ducados de alimentos», y puesto que «para el culto de la limpia y pura Conçepción son interesados generalmente todos los vezinos de esta villa por ser su patrona», se acordó que de los alimentos de 1710 se libraran 150 reales, mientras para el resto se pedía la ayuda vecinal, voluntaria, que ascendió, en una gran respuesta popular a 1152 reales. Gestionó su concierto con el escultor el Alcalde Mayor de la villa, abogado de la Chancillería granadina a la sazón, D. Martín Carlos de Barvas, ajustándose en atención a las circunstancias en 1000 reales, más 87 de portes; y como sobraba dinero se gastaron 130 reales más en una lámpara y dos bujías de azofar además de tres vales de tafetán carmesí.

8 A.C.J. Actas Capitulares año 1712. S/f Docu. n.º 48.
9 Idem, 20 de septiembre.
10 A.D.J. Leg. Villacarrillo. Varios. Año 1711.

A la par se acuerda entregar 200 reales a Cristóbal de Belasco, carpintero de la villa «para que traiga madera para el oratorio y sus puertas, Altar y *Retablo* que a de haçer en las *Salas Capitulares* y puerta para comunicaçión con la carcel con dichas salas para que los presos puedan oir misa en dicho oratorio».

El 17 de febrero de 1711 anuncia el alcalde la llegada de la imagen la noche anterior, y aquí surge el roce con la iglesia, ya que el prior pretende llevarla a la parroquia para colocarla allí. A esta pretensión responde el cabildo de la ciudad, urgentemente convocado al día siguiente, con una negativa fulminante ya que «por ser patrona de esta villa a hecho la referida imaxen para tenerla en su Sala Capitular y hacerle oratorio obtenido buleto de Su Santidad para que se çelebre misa en el. Acordo la villa se haga retablo y un Altar oratorio en dicha sala capitular en la maior deçencia y beneraçion que se puede en dicha sala Capitular en la qual se culoque dicha ymagen y su costo de dicho oratorio y retablo que son en lo que se a aprobado 450 reales sin el rebaxe».

En esta curiosa lucha entra ambas instituciones en torno a un tema tan arraigado en el pueblo vence así la autoridad civil, que hace su oratorio, altar y retablo. Nada queda de ello y nada más podemos decir, por cuanto el retablo de la Inmaculada y su imagen de la iglesia parroquial no puede ser el mismo, sino bastante posterior. Tan sólo se nos ocurre preguntarnos si el dorado de los retablos por el cabildo civil a partir de 1712 no sería una cierta «compensación» a institución tan poderosa como la Iglesia.

B) LA COLUMNA SALOMONICA

Tanto al iniciar este capítulo como al hablar sobre la columna salomónica en tanto que elemento morfológico de los retablos, estudiábamos su aparición y formas en la diócesis giennense, comparándola con otros lugares, generalmente de Andalucía, a la par que su aporte al arte retablístico del barroco. No es por tanto momento para volver sobre ello, pero sí, acaso, de hacer dos precisiones.

En primer lugar que esta columna puede utilizarse bien como orden colosal o no. Por regla general los grandes retablos, los de las capillas mayores, la emplearán en el primer sentido, no haciéndolo así los retablos de calle única, de menor importancia normalmente.

Por último, y dado que establecíamos dos tipos de estas columnas, que venían acompañadas de una decoración tratada de distinto modo, seguiremos un orden doble al estudiar estos retablos dado por:

a) La variante de Alcalá la Real (Linares).
b) La variante de Baeza.

a) La variante de Alcalá la Real (Linares) y M. García del Alamo

El hecho de que el *retablo* que hoy ocupa la capilla *mayor de la iglesia parroquial de San Francisco de Linares,* que creemos el primero en su estilo, provenga de la desaparecida *iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Alcalá la Real* (Lám. 8) (perteneciente a los Dominicos), nos hace adoptar para evitar confusiones una doble denominación para esta «escuela» del retablo barroco giennense.

Los retablos que éste encabezan ordenan su diseño mediante poderosas columnas salomónicas de grueso fuste, decoradas con pámpanos, racimos de uva y sarmientos. La estructura ya decíamos que no era igual para todos, pero hay un predominio de articulación escalonada del espacio, siendo entre estos menos empleado por tanto el retablo de medio punto. Lo que sí es común es la adopción para la calle central de un

gran arco de medio punto que da paso bien a un nicho plano donde se coloca el templete manifestador (como en el caso que comentamos) bien a un camarín.

Posiblemente el emplazamiento originario de este retablo tampoco fuese una capilla lateral de la iglesia del Rosario pues, en la fotografía conservada de cuando estaba allí colocado se ve como no se adaptaba al curvo testero de su cabecera, aunque sí a su anchura.

Se trataba este retablo de Alcalá de una obra a base de predela, un piso de tres calles (la central con doble anchura que las laterales) divididas por columnas salomónicas de capitel corintio y orden colosal, y ático de una sola calle con columnas iguales a menor tamaño.

La unión entre ellas y los extremos —coronados con peanas con bolas— se realizaba por medio de aletones coronados por escudos decorados. Las calles laterales se dividían verticalmente en dos nichos ornados por molduras diferentes de escalonamientos geométricos, mientras la central venía ocupada con un gran arco de medio punto con viticios en las enjuntas formadas por el arco y una rica molduración adelantada, que cobijaba un sagrario-manifestador de gran riqueza que ocupaba también el banco.

Dobles columnas salomónicas al sesgo sostenían el primer cuerpo de este templete, cuyo frente se abría en medio punto cobijando una Virgen de la Paz. Roto su entablamento, la cornisa daba paso a otro piso en que, a menor tamaño, se repetía el anterior; era el manifestador, con puertas en cascarón doradas. La cubierta, también decorada, era una media esfera.

El espacio central del ático se reservaba a una pintura de la Virgen del Rosario con dominicos a sus lados. De la misma orden eran los santos que ocupaban los nichos laterales.

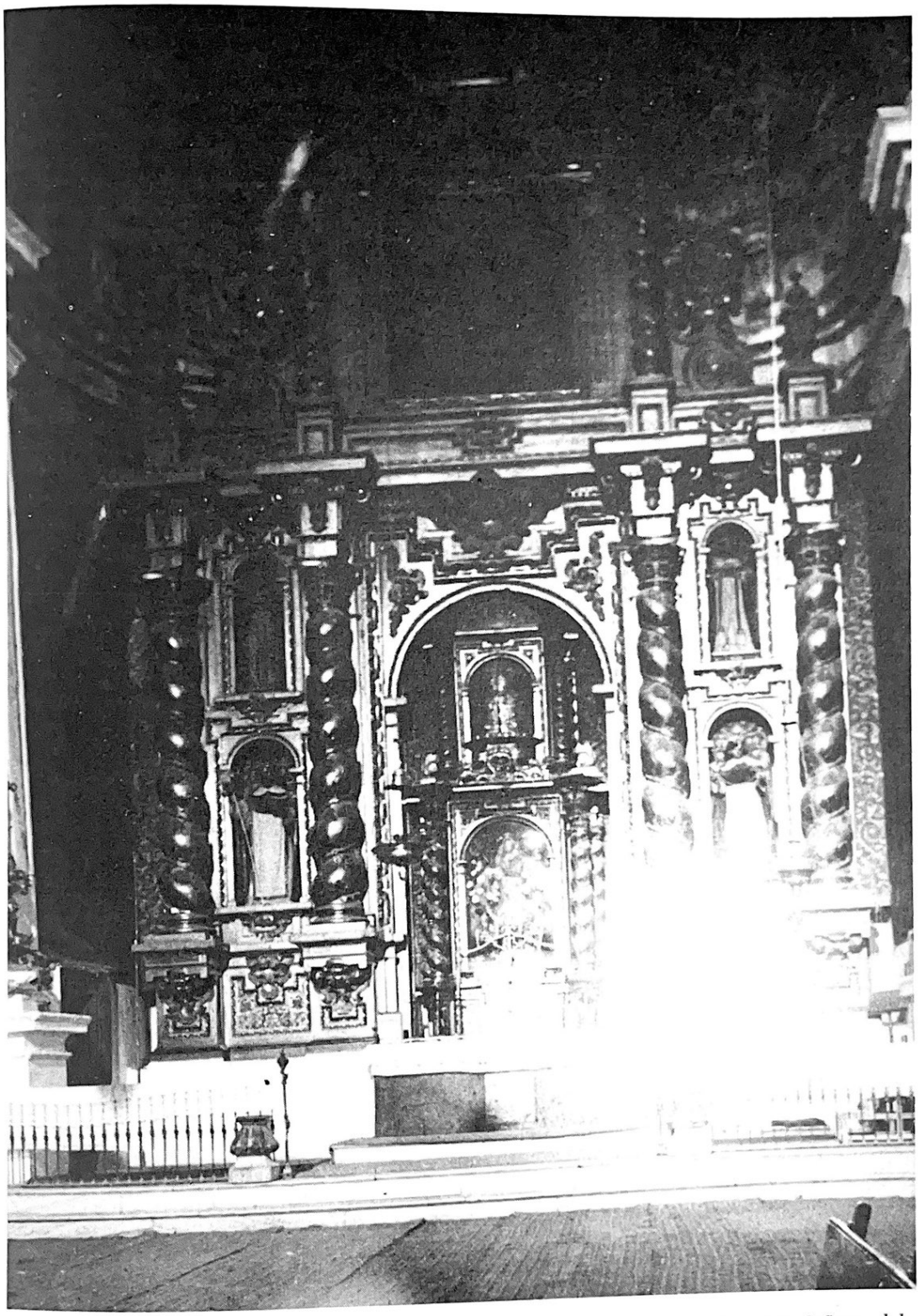
Hablamos en pasado al describir este retablo hasta el momento porque, al adaptarse a la iglesia de San Francisco de Linares, ha variado algo: al ponerse un templete —del que no sabemos su procedencia, pero que es obra de la época que estudiamos— [11] más pequeño, se ha colocado en esta calle un entablamento a la altura de los capiteles, con lo que este espacio central queda a menor altura que las calles laterales, invadido por el ático. Al ser más baja esta iglesia, y meterse el ático en el cuerpo, las columnas salomónicas superiores se han suprimido, sustituidas por pilastras, además de hacerse un pequeño frontón curvo para adaptarlo al arco del testero. Tampoco la iconografía es la misma, pues en las calles se observan un Sagrado Corazón y Virgen actuales y dos arcángeles, además de la Visión mística de San Francisco en relieve en el ático, más acorde con la iglesia que preside.

Salvedad hecha de estas modificaciones, algunas de bulto, el retablo permanece tal cual era. Es ya un hecho en él la ruptura del entablamento que queda aislado sobre los soportes como si de una imposta se tratase, y decorado en sus tres frentes por ricos mutilos. Tan sólo la cornisa prosigue, retranqueada, sobre las calles, en un afán de no perder completamente la horizontalidad. Desde luego esa cierta continuidad queda hoy rota con la reforma sufrida.

En el pedestal existen grandes tarjas de estilo cartilaginoso a modo de ménsulas, con decoración romboidal incisa, que se repiten en la parte superior de sus tableros, calles laterales (sobre los nichos y en lo que debiera ocupar el entablamento), en el pedestal del ático y en su centro, y sobre todo en el enorme tarjetón de la calle central. Situados sobre placas más o menos grandes, dependiendo del restictivo «cuero», en doble resalto, se muestran similares a los que veíamos en Villacarrillo, aunque el

11 Es posible que provenga del anterior retablo de esta misma iglesia, de la que PONZ dice ser de «razonable arquitectura, pero sus ornatos, entrando el retablo mayor con todos los demás modernos, son sumamente ridículos en razón del arte», p. 95.

También en la iglesia de Santa María de la misma ciudad había un retablo «churrigueresco, quizás de la misma época de otra portada de la iglesia con columnas pareadas en la que se lee 1664», ROMERO DE TORRES, T. I, n.º 265.



Lám. 8. *M. GARCIA del ALAMO (?): Estado del retablo de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Alcalá la Real, anterior a su traslado a la de San Francisco de Linares.*

desarrollo de estos motivos no conserva aquel cierto matiz un tanto duro que allí era observable en algún modo: son más bien gruesas formas enrolladas que repiten un tipo más usado en Castilla que en Andalucía. Incluso hay semejanza en la distrubición del espacio y la utilización del orden colosal.

Dorada la madera, lleva pintada la decoración sobre el relieve de las columnas, resaltos decorativos y cajas de los pedestales, donde se han realizado estilizados vegetales y pájaros de gran delicadeza. En los centros de estas cajas de la pedrela aparece pintado AÑO (izquierda) 1625 (derecha), lo que plantea un cierto problema.

La diócesis de Jaén, rica relativamente hablando, no es en estos momentos pionera en las artes y, si dejamos fuera al arquitecto López de Rojas, realmente no posee individualidades excepcionales. Tampoco quiere esto decir que vaya a la zaga de otras provincias andaluzas, sino más que su desarrollo corre paralelo a la generalidad. Si aceptamos las fechas propuestas para la utilización de las columnas salomónicas en las dos más estudiadas «escuelas» andaluzas, y ésta de 1625, habría de plantearse entonces que este retablo hubiera sido trazado por un pionero que concibiera el ordenamiento espacial mediante esta movida forma columnaria, en consecuencia con lo que iba a «pedir» el gusto de la época. La verdad es que no encontramos tal «genio», aunque sí muy buenos artífices.

La solución a este problema nos tememos que es bastante ramplona, sobre todo a juzgar por los documentos gráficos que conservamos. En la primera de las fotografías, de cuando el retablo estaba en Alcalá, la luz fue precisamente a incidir sobre este tablero, con lo que se pierde la «solución». En la segunda, ya en Linares, no existe esta caja. Posiblemente sufriese un percance y, en su restauración, se alterasen las cifras, dado que el guarismo 5 indudablemente es moderno. Desde luego no se entiende esta obra sin buscar sus precedentes en los retablos de Villacarrillo, o en otros similares de orden colosal, por lo que su fecha debe ser más tardía de los años 50 en que el mayor citado se hiciera.

Pero aún se plantean aquí más incógnitas. Una reciente aportación de Murcia Rosales descubre cómo Manuel García del Alamo, natural de Alcalá, contrata en 1687 un retablo para Nuestra Señora del Rosario con esta cofradía y la del Dulce Nombre de Jesús, unidas por entonces. Hubo al parecer dificultades económicas que se subsanaron cuando en 1689 se obliga Alamo a continuar tal retablo junto con su hijo Lorenzo García del Alamo, y a hacer otro retablo para Jesús Nazareno [12]. Identifica el del Rosario con la obra que venimos estudiando, lo que sería un muy feliz hallazgo para la historia del retablo en Jaén si no fuera porque hay algo que no encaja: en el contrato se especifica bien claro que el retablo será para la capilla mayor, que lo ocupará de pared a pared, y tendrá seis columnas salomónicas en el cuerpo, sin contar las dos del ático. Pues bien, aun cuando la capilla en la que estaba fuese la mayor —de lo que no estamos totalmente seguros— la fotografía mencionada muestra que este retablo no ocupaba por entero la capilla y que las columnas de su cuerpo son cuatro. El espacio que queda lateralmente de ningún modo permitía la colocación de dos columnas más ni sus correspondientes dados de entablamento. O sea, el retablo está concebido como de tres calles, no de cinco, y ni tan siquiera las columnas extremas podían ser pareadas. Hay pues que concluir en que la traza, si es que se trata del mismo retablo, se modificó evidentemente.

Teniendo en cuenta que la capilla mayor, comenzada en 1642, no se terminó hasta 1702, no es muy normal que realizase del Alamo un retablo para una capilla sin hacer por completo. Posiblemente la traza se redujese para una lateral, mientras la mayor se terminaba, y luego se trasladase a aquella para la que en principio se pensara destinar, de ahí su falta de adecuación al marco. Desde luego la disposición de su estruc-

12 MURCIA ROSALES, D., *Manuel del Alamo, un retablista alcalaíno poco conocido*, en «A la Patrona de Alcalá la Real», Jaén, 1984.

Lám. 9. Retablo mayor de la iglesia de Santa Isabel. Villacarrillo.

tura fundamental, así como la eliminación en el entablamiento de arquitrabe y friso —excepto sobre las columnas— es igual a la del retablo mayor de Baeza, traza suya de 1674.

Desde luego Manuel García del Alamo, aunque residía en Ubeda, triunfa en su pueblo natal, pues en 1688 está realizando también el que debió ser magnífico *retablo mayor de la Abadía de la Mota*. Sabemos que se realizó con mil pinos que, a solicitud de los abades don Pedro de Toledo y fray Antonio de San Martín, había regalado el Duque de Alba. En él había siete imágenes: Nuestra Señora de la Asunción, Santo Domingo de Silos, San Dionisio Aeropagita, San Pedro, A. Pablo, San Felipe (?) y San Juan (?) [13].

Debía ser del Alamo uno de los más —si no el que más— prestigiosos artistas de la madera de la diócesis, pues los dos encargos que en la época serían más codiciados —el mayor de la catedral de Baeza y éste— recayeron en él, a pesar de que en el primero dejase de cumplir con parte de su labor.

El dorado de este retablo se concierta muy pronto, en 1699, con Julián Maldonado, «Maestro del arte de dorado y estofado, vezino de la villa de Priego» —ciudad con la que tantas conexiones tuviera Alcalá— por parte del Abad Diego Castell Ros de Medrano [14], que bendeciría y colocaría posteriormente las aludidas imágenes, una vez estofadas, en sus nichos, cuyos tableros, incluido el del arco principal, iban «de punta de pinzel y dorado» «ymitados a brocado o cogollos». El resto del retablo se doraba «con oro de Madrid» coronándose con un Crucifijo cuyo respaldo había de ser «pintado con un San Joan y una María».

Aún hay algo más interesante, y es que las columnas habían de dorarse, pero no en lo que se refiere a «pampanos bastagos y ubas», donde había que imitar el natural. Así pues es indudable que del Alamo utilizaba comúnmente —aunque no necesariamente como veremos en Baeza— este tipo de columnas, iguales a las del tan traído y llevado retablo de la iglesia del Rosario.

Otro apoyo más en este sentido viene a ser el *retablo mayor de las Dominicas de esta misma ciudad*. Desaparecido en la guerra del 36 el anterior, obra de 1699, precisamente la primera documentada de Francisco Javier Pedrajas, se ha recompuesto un retablo cuyas columnas, del mismo tipo de las que estamos viendo, son las del que hiciera para Nuestro Padre Jesús Manuel García del Alamo.

Retablo relacionado con los que venimos viendo es el *mayor de la iglesia de Santa Isabel en Villacarrillo*, (Lám. 9) deudor tanto de los del crucero de su iglesia parroquial como del de San Francisco de Linares. Su estructura corresponde a los colaterales aludidos de la misma villa, desarrollándose una sóla calle con gran arco que abre al camarín, y amplio ático con pilastras que se unen a los extremos mediante breves roleos aplastados sobre los que se colocan tarjas foliadas con las insignias de la Orden Tercera de San Francisco —a cuyo convento pertenecía esta iglesia— y remates superiores de bolas con agujas. El peso de los dos retablos mencionados de la parroquial es muy fuerte, lo mismo que el de la fachada de esta iglesia de Santa Isabel, obra muy posible de Juan de Aranda realizada en la década de los 40 [15]. Pero mientras en la parroquia las columnas son corintias pareadas, en Santa Isabel son dobles también, pero colocadas a diferente nivel —con lo que la proyección hacia el espectador del retablo es mucho mayor— y salomónicas con uvas y pámpanos. La ruptura que aquí se hace del entablamento es más rotunda que allí, funcionando tan sólo sobre las columnas

13 MURCIA ROSALES, *Sobre la iglesia*... s/p.

14 A.H.P.J. Leg. 5351, años 1696-99. Es. Manuel Monte Lezcano. 4 de agosto de 1699. Ff. 483 r-486 v. Documento n.º 45.

15 GALERA ANDREU, *Arquitectura*... pp. 136-139.

como si fueran dobles capiteles que se decoran con mutlios muy ornados. Pero la rica moldura escalonada que orna la calle es la misma que allí, si bien el desarrollo de los viticios de las enjuntas, más libre y ornamental, es igual al de Linares. Las grandes placas de cueros cartilaginosos de los tan aludidos colaterales de la parroquial se desenvuelven aquí en el mismo lugar pero de forma más naturalista. Por lo demás, la estructura del ático, presidido por la pintura de Santa Isabel de Hungría arrodillada entre ángeles y nubes, es idéntica a los de la parroquia de esta villa.

A pesar de la portada de Aranda a que aludíamos, en 1681 don Fernando Alonso Escudero, presbítero, comisario del Santo Oficio de la Inquisición de Córdoba y Vicario del convento, «puso en execuçion el que se acavase de reedificar la yglesia nueba de que este Convento usa por que la que antes tenia era mui pequeña, yncomoda para la çelebridad de las fiestas y Ofiçios divinos que afuerça de su cuidado espensas y travajo puso todo el cuerpo de dicha yglesia con diferentes pinturas primorosas de su mano en que tubo mucho gasto» (se debe referir a las pechinas de la media naranja del tramo central) [16]. Con el relativo abandono de la pobreza en lo tocante al mayor ornato del culto divino, se emprende pues a fines de siglo esta reestructuración de la iglesia, dando lugar a un espacio más amplio y rico, dentro de cuya riqueza habría entroncar la ejecución de este retablo en madera con tableros almagra y decoración en oro, cuya fecha de ejecución correría en los últimos decenios de este siglo.

De fechas algo posteriores ha de ser el pequeño retablito o gran marco para el cuadro de la Transfixión de la Virgen, en la primera capilla del lateral derecho, realizado a base de vegetales enrollados, jarrones de flores, palmas, veneras y coronas, en sustuosas y abigarrada mezcla de madera dorada.

La figura de Andrés Bautista Carrillo

Otra de las más destacables figuras en el panorama del retablo giennense es Andrés Bautista Carrillo. Aunque pocas son las obras seguras o atribuibles a este artista, le afirman como uno de los hombres que más pudieron influir en su entorno, centrado por el momento en la capital de la diocesis.

Una de estas obras, documentada, es el *retablo de la Santa Capilla de la Virgen de la iglesia de San Andrés de Jaén* (Lám. 10). Fundada en 1515 por don Gutierre González Doncel, tesorero y protonotario en la Curia romana con el Papa León X, no tardó mucho en encargarse para ella un retablo de pintura «que se trujo de Toledo» según su libro de cuentas, en 1523, obra de Juan de Borgoña, con tableros de talla del Maestro Gutierre y J. López de Velasco, autor de la sillería del coro de la catedral vieja de Jaén [17]. En 1627 se dispone que, embebido en el retablo, se haga un tabernáculo para la imagen de la Virgen [18], lo que puede suponer otro retablo diferente al citado por la dificultad que entraña el no romper las tablas de Borgoña, de hacerse tal tabernáculo.

Hasta diciembre de 1698 no hay más noticias sobre cualquier retablo, cuando se trata de restaurar el existente y, considerando que está muy mal y es de poco valor, se conviene en cambiarlo: el problema es que según los Estatutos de la Fundación, no se podían hacer grandes gastos de plata, órganos, rejas ni retablos, por lo que se pide a la escuela del convento de San Francisco de la ciudad que emita un informe interpretando dichos Estatutos. Pocos días después, el 8 de enero de 1699, se lee en Cabildo tal informe, favorable al cambio por estar el retablo indecente, carcomido, sin color, inservible; así pues, se puede hacer uno nuevo con su camarín —para el que se tomará parte de la casa colindante— [19].

16 A.D.J. Leg. Villacarrillo. Varios.
17 ORTEGA SAGRISTA, *Arte y artistas*... p. 26.
18 Idem, p. 32.
19 Idem, p. 34.

No dejó crecer la hierba el Cabildo de la Santa Capilla, pues justo al día siguiente se establece la escritura de concertación con Andrés Bautista Carrillo, con el que por supuesto ya se había tratado con anterioridad, ya que estaba hecha y aprobada la «planta y dibujo que de horden de los Caudillos del gobierno» de la Santa Capilla había hecho Carrillo [20]. El retablo viejo se permutó por un censo sobre sus bienes por parte de don Juan de Acuña, por lo que no debía estar tan mal realmente [21].

Entre las condiciones se encontraba el terminarlo para el día de San Andrés (30 de noviembre) del mismo año, por un valor de 7.700 reales (700 ducados a la sazón), lo que debió cumplirse ya que el 8 de diciembre de 1699 la imagen de la Inmaculada estaba en su camarín, celebrándose fiestas el día de su colocación. Aunque aparecen pagos hasta 1701, son sobre el dorado de la obra, para lo que se trajeron de Madrid 98 libras de oro y los colores. Tal dorado se concertó con Ambrosio de Valois, decorándose a la par el arco toral de la capilla que cobija la reja de Maestro Bartolomé [22].

El retablo en sí no ha variado, aunque sí la imagen de la Limpia Concepción de María. La hoy existente es obra de 1735 realizada por el escultor Felipe de Mesa [23], junto a cinco niños nuevos para el trono por un monto de 430 reales, dorado todo ello y estofado por el pintor Francisco Pancorbo en 575 reales, con una corona de plata hecha por Alonso Antonio de Martos [24].

Churrigueresco al decir de Romero de Torres, es una bella obra realizada en madera dorada de un sólo cuerpo sobre esbelta predela y ático retranqueado, de estructura piramidal simple. Dos potentes columnas salomónicas adornadas con pámpanos y uvas, de capitel corintio, —descansando en ménsulas cubiertas de cartelas con cabecitas, de las que cuelgan carnosos frutos— enmarcan su única calle que adelanta su parte central en medio punto para dar paso al camarín. Sobre él se genera un frontón semicircular con una gran tarja envuelta en vegetales y gruesos «cueros» de estilo cartilaginoso. Dados sobre las columnas con triples mutilos son el único friso.

Sobre la cornisa se asienta el ático, con pedestal, cuyos laterales los forman altos plúteos con bellos jarrones. Un lienzo de la Inmaculada, obra de Valois, ocupa el espacio central, al que remata un frontón triangular que se retanquea en su centro, ocupado por una nueva cartela similar a la inferior. Interesante es señalar el enmarque de este cuerpo, que se realiza por anchas y planísimas semipilastras sin capitel, con ménsulas de hoja en su correspondiente trozo de friso (inexistente por lo demás) y que, en su planitud, se desintegra en el conjunto visual decorativo, dando un paso hacia la disolución morfológica de la arquitectura. Flanqueándolas, acantos enrollados y angelillos hacen las veces de los tan célebres aletones viñolescos.

Muy interesante es también la decoración empleada por Carrillo, a base de no mucho follaje, frutos colgantes, tarjas de «cueros» maleables —a veces con cabecitas de querubes— y los grandes tarjetones ya aludidos. Pero la más llamativa es la perfectamente ordenada en vertical que cubre los tableros internos a las columnas y las cajas del banco, y que recuerda los clásicos candelieri. Se desenvuelve pues nuestro tallista con unos elementos que, por un lado conservan reminiscencias italianas (por supuesto, las viñolescas columnas salomónicas [25], además del recuerdo de los aletones

20 A.H.P.J. Leg. 1779, años 1697-1700. Es. Alonso de Torres y Jodar. 9 de enero de 1699. Ff. 1r y v. Documento n.º 44.

21 ORTEGA SAGRISTA, *Arte y artistas*... p. 36.

22 Idem, p. 35.

23 Felipe de Mesa (o Meca) debió ser escultor reputado, aunque de él sólo conozcamos segura esta obra. En 1724 había realizado una Santa Teresa para el colegio de San José de Jaén, de los Carmelitas Descalzos, en 1.400 reales, en los que al parecer entraba también su pintura, dorado y estofa. En la escritura de obligación se le llama «artifice y Maestro de escoltura», vecino de Jaén. A.H.P.J. Leg. 1833, año 1729. Es. Juan Francisco García de Mora. 13 de noviembre de 1729. F. 538 r y v.

24 ORTEGA SAGRISTA, *Arte y artistas*... pp. 36-37.

25 En este sentido, por su testamento sabemos que disponía de «un libro de Biñola de arquitectura» que deja a uno de sus albaceas, Alonso Rodríguez.

Lám. 10. *Andrés Bautista CARRILLO. Retablo de la Santa Capilla de la Virgen. Iglesia de San Andrés. Jaén (1699).*

y candelabros), y por otro, quitando densidad a los soportes superiores, empieza a diluir lo puramente arquitectónico, situándose pues a la vanguardia.

Como la gran parte de las obras barrocas, este retablo que sirve de tabernáculo a la Limpia Concepción de María, tiene un sólo tema iconográfico: dedicado a la titular de la Capilla, se repite en cuerpo (en la talla que comentábamos) y ático, además de su anagrama coronado entre guirnaldas bajo el rico molduraje del arco que da paso al camarín.

Obra suya creemos también el *retablo de la capilla de la Virgen en San Ildefonso de Jaén* (Lám. 11), imagen que, con la del «Abuelo» (Ntro. Pdre Jesús) , es la más venerada en la capital, por lo que su retablo hubo de influir extraordinariamente en la diócesis. Posiblemente algo más temprano que el anterior, con una forma global ahora de medio punto, compone su alzado también en base a un cuerpo de única calle y piso, sobre predela, con ático que ocupa tan sólo estrictamente el espacio central, retranqueado respecto al piso. Su banco va flanqueado por dos pares de ménsulas de vuelo alto retranqueadas las extremas, sostenidas por pequeños angelillos a modo de atlantes envueltos en los tan famosos gruesos «cueros», roleos y vegetales. El espacio central, corrido (hoy interrumpido por un sagrario de plata, el mismo material con que en el XVIII se hicieran altar y frontal), se dedica a narrar de derecha a izquierda la procesión del descenso de la Virgen en un relieve con dos planos de personajes, policromado y estofado con abundancia de oros.

El piso se sostiene con dos pares de columnas salomónicas de capitel corintio, adornadas en relieve con pámpanos y uvas policromadas sobre dorado en tonos oscuros y rojo. Las internas se adelantan para enmarcar la calle, algo retrasada respecto a ellas, compuesta por un arco de medio punto bajo marcos acodados de ricas molduras vegetales, que da paso al camarín de la Virgen. En las enjuntas vuelan dos graciosos angelillos que señalan al interior.

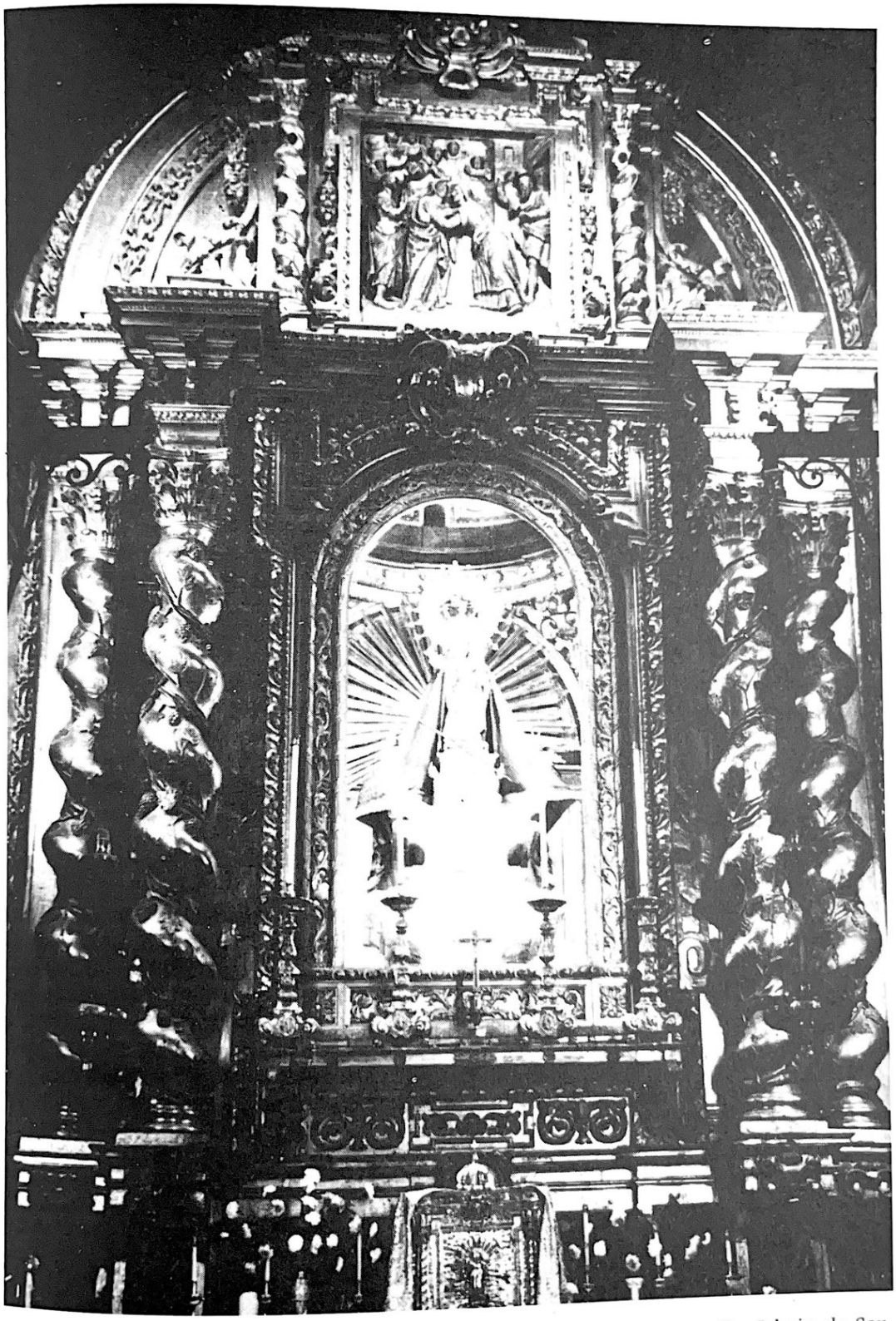
Del entablamento tan sólo la cornisa —que sufre los adelantos y retranqueos de la planta— es completa, ya que arquitrabe y friso sólo existe sobre los soportes, adornado el último por triple mutilo en doble S vertical y horizontalmente, con decoración de hojitas y geométrica. En el centro un gran tarjetón de «cueros» cartilaginosos, roleos y vegetales centrados por laja con escudo, oculta la cornisa, completándose hacia abajo lateralmente con sendas guirnaldas de sugestivos frutos.

El ático adopta un perfil de medio punto con fondo muy retranqueado. Avanzando de él, pero retraído respecto al cuerpo del retablo, su parte central se flanquea con columnas salomónicas de pequeño tamaño cobijando entre molduras cruciformes con nuevos frutos y acantos enrollados colgantes un relieve de la Visitación. Realizada de un modo tradicional, aunque con la aparición del plano celeste a través de un tumulto de angelillos entre nubes, aparece la composición en torno a un riguroso eje central, que es el del retablo. Una nueva tarjeta similar a la de abajo ocupa el centro del frontón semicircular con que se corona. Lateralmente racimos de frutos y acantos enrollados se comportan como aletones.

Constituye así el retablo una síntesis de las dos estructuras fundamentales que venimos viendo —de medio punto y piramidal— al amparar una polsera semicircular una disposición que disminuye en altura, y generar así los triángulos, cuyas curvas se decoran con cadelieri.

Las similitudes con el de la Santa Capilla de San Andrés son tan evidentes que muchas de ellas se desprenden de la simple descripción que acabamos de hacer. Sintaxis, morfología y decoración en estos retablos corresponden por necesidad a un mismo autor.

Estructuralmente son casi idénticos; además, hay varias características que demuestran la paternidad de Andrés Bautista Carrillo que reclamamos para este retablo. El primero es el que sus áticos, retranqueados, no se corresponden en anchura exac-



Lám. 11. Andrés Bautista CARRILLO (?): Retablo de la Virgen de la Capilla. Iglesia de San Ildefonso. Jaén.

tamente con la calle central, sino que son los extremos de los aletones lo que coinciden con tal anchura, estrechándose así los cuerpos de estos áticos que quedan limpiamente entroncados con el espacio central (camarines en ambos) visual del retablo. Un segundo argumento es el adelantamiento que en ambos se produce de la parte central de la obra.

En cuanto a su morfología, señalamos por supuesto las columnas, el elemento más llamativo. Pero no es sólo esto: aquella pilastra casi disuelta en el ático de San Andrés, aquí aparece comportándose apenas como molduración en torno al camarín. Y aún más: la utilización del frontón semicircular, las impostas sobre las columnas son iguales mutilos, el peinazo horizontal que eleva sobre la cornisa del banco el camarín —decorado en San Ildefonso con finos roleos laterales a una cabecita de querube—, los «aletones» vegetales del ático... En cuanto a la decoración, todo se repite, desde los candelieri a los grandes tarjetones centrales, pasando por los frutos, acantos, angelillos-atlantes o cabecitas en su caso entre tarjas, moldurajes con hojas, cuentas y husos, cornisas con hojas arpadas sobre nuevas cuentas y husos o cartones laterales entroncando con los muros de vegetales más menos calados.

Por todo ello no podemos compartir la opinión de Ortega Sagrista, a quien por otra parte tanto debemos sobre noticias del arte de Jaén, acerca de que esta obra la realizase Cristóbal Téllez, «entallador, vecino de Jaén, al que en 1600, año en que la entregó terminada, todavía se le pagaron 302 reales que se le debían de resto por la talla [26].

Lo cierto es que, en el libro de fábrica de San Ildefonso de 1600-1620 aparece en efecto tal pago, correspondiente a «la talla del tabernáculo» más otros diversos por refrescar y pintar el altar y retablo de la capilla a Diego de Domedel, con lo que se termina «de pagar lo que ubo de aber el dicho pintor del pintar y adereçar el dicho retablo» [27]. Teniendo en cuenta que la capilla se inaugura bajo el obispo de don Sancho Dávila (1600-1615), hemos de estar de acuerdo en que se hizo un retablo, un tabernáculo por parte de Téllez, y que todo ello se pintó, pero desde luego se puede asegurar que el retablo que hoy enriquece esta capilla no puede corresponder a estas fechas. Incluso es posible que se realizara un arreglo de otro retablo, poniéndole un tabernáculo, y, cuando se dispuso de más medios, se hizo el que hoy hay.

El mismo Ortega, al estudiar el de la Santa Capilla de San Andrés llega a señalar el evidente parecido entre ambos hasta el punto de opinar que «si no es del mismo autor, quiere decir que sirvió de modelo a Andrés Bautista para el de la Inmaculada Concepción» [28].

Además de las razones estilísticas, otras nos permiten la rotunda afirmación sobre la autoría de Andrés Bautista en este retablo: era él el hombre de confianza para la iglesia de San Ildefonso. Durante el primer tercio del siglo XVIII esta iglesia está en constantes reparos sobre todo sus bóvedas y campanas. Son muy numerosos los pagos que se van rastreando en este sentido en sus cuentas, así por ejemplo, en 1704 se dan 12 reales y 24 maravedís a Blas Moreno por «Limpiar todos los retablos de los altares» [29], más 27 reales por la «Limpia del retablo» mayor; en 1710 se pagan a Luis Barrera, Maestro de pintor y dorador ciento y sesenta Reales vellon en que ajuste el renobar las ymagenes del Santo Cristo de la Torre, la de la Virgen y San Juan Evangelista» [30]. En 1712 y 13, al hacerse obras en el coro y repararse las bóvedas y campanas, hay una serie de pagos en jornales y madera (pinos de Segura) por valor esta última de 354 reales; acabadas las obras y quitados los andamios, la madera sobrante se vende en 246 reales, ya que la «aprecio en esta cantidad Andres Bapta» [31]. Supone esta noticia la existencia de relaciones y gran confianza entre San Ildefonso y nuestro artista.

26 ORTEGA SAGRISTA, *La iglesia de San Ildefonso*... p. 45.
27 A.D.J. Libro de fábrica de San Ildefonso, años 1600-1620. Año de 1600. F. 2 v. Documento n.º 14.
28 ORTEGA SAGRISTA, *Arte y artistas*... p. 35.
29 A.D.J. Libro de fábrica de San Ildefonso, años 1701-1719. F. 168.
30 Idem, F. 150
31 A.D.J. Libro de cuentas de San Ildefonso, años 1700-1723, Cuentas de 1713 al 1718, S/f.

Otra muestra de tal confianza se plantea cuando se pretende hacer un *retablo para la Virgen de la Paz* en la misma iglesia, retablo que venía a sustituir a otro preexistente, pero que creemos no se llevó a efecto pues el actualmente dedicado a esta advocación mariana debe corresponder a la segunda mitad del siglo como veremos en su momento [32]. La escritura de obligación se concierta entre la hermandad de la Virgen de la Paz, sita en San Ildefonso, y don José Montana (o Montaña). Este debía «dirigir y gobernar» la obra como maestro («no a de aber mas maestro que el susodicho»); de ejecutarla se encargan Pedro Cano y Manuel de Arjona, pero Montana debía trabajar «por sus manos (...) onze chicotes que tiene dicha planta y traza (hecha por él mismo) y el adorno de talla que tienen en las manos dichos chicotes (...) desbastar una columna y desbastar un golpe de la cornisa y otro golpe del pedestal». De abril de 1716 en ocho meses habían de darlo puesto en su lugar «a bista y satisfazion del dicho Andres Bauptista» «bezino desta ziudad, como perito en dicho arte y juez que le nombrar para ello de forma que si este declarare faltarle algo o tener algun defecto de lo que contiene dicha planta lo an de enmendar y hazer a su costa los otorgantes». El precio en que se ajustaba era de tres mil reales [33].

Carrillo en esta fecha era pues maestro indiscutible, hasta el punto de que es curioso se especifique que no hay más maestro del retablo que José Montana. ¿Temía éste la intromisión de nuestro artista durante la ejecución de su obra? Por otra parte es lógico suponer que el modo de entrar en contacto Andrés con San Ildefonso hubiera sido precisamente mediante su trabajo en el retablo de la Capilla —a la que hace mandas en sus codicilos de 1716 y 1719, como devoto de ella que debió ser—, y que el éxito de tal empresa le deparase precisamente la confianza que en él pone la iglesia.

Retomando aquel retablo, y respecto a su iconografía, toda ella gira en torno al famoso y legendario suceso del descenso de la Virgen en la noche del 10 al 11 de junio de 1430 a este lugar, en cuyo recuerdo se levantó la capilla siendo prior de San Ildefonso don Melchor de Vera (durante 1594-1600), al que veíamos como posterior mecenas de las Bernardas (orden religiosa de la Pura y Limpia Concepción de María), bajo el obispado de don Bernardo de Rojas Sandoval (empeñado también en el culto mariano), siendo inaugurada por el obispo don Sancho Dávila (1600-1615) autor de una serie de sermones panegíricos a la Virgen.

La procesión organizada con motivo del descenso es la representada en la predela, inaugurando el cortejo la propia Virgen con el Niño, seguida de una corte de mujeres y soldados, a dos en fondo, imágenes todas realizadas en un canon algo achaparrado. Es curioso que Andrés Bautista introduzca un cierto convencionalismo en la escena en momentos en que prima la «naturalidad»: nos referimos al mayor tamaño del canon de María, denotador de su mayor rango.

De nuevo, Madre e Hijo ocupan el camarín central, mientras la representación de la Visitación del ático tiene su explicación en que el día de tal fiesta (2 de julio) es cuando la cofradía de la Virgen de la Capilla celebra la efemérides en recuerdo de esta su otra visita a Jaén.

En 1697 se concertó el dorado del retablo con Juan López Sapredo, por lo que esta obra ha de considerarse anterior a la de San Andrés, y por lo tanto su antecedente.

Hemos de suponer que la obra de Andrés Bautista Carrillo no se concrete tan sólo en estos dos retablos; sin embargo documentalmente poco más es lo que de ella conocemos.

En 1703 por ejemplo se encarga de reparar el retablo del altar mayor de San Andrés de Jaén; poco debió ser el tal reparo ya que cobró tan sólo 45 reales, y algo más tarde (1744) hubo de hacerse un nuevo retablo del que hablaremos en su momento.

32 El hecho de que en los libros de fábrica no aparezca ningún pago no sería desde luego óbice para que este retablo se hiciera, ya que la propiedad hubiera sido de la hermandad de la Virgen de la Paz, pero el que los libros de dicha hermandad no se conserven, no nos permite afirmar rotundamente que no se hiciera. De cualquier modo, el existente no corresponde a la escritura.

33 A.H.P.J. Leg. 1863, años 1716-1718. Es. Juan Antonio Fernández. 1 de marzo de 1716. Documento n.º 50.

Poco antes, en 1701, le encontramos trabajando en el *camarín de Jesús* de la iglesia del casi totalmente desaparecido convento de Carmelitas Descalzos, y que fue encargado en cuanto a su arquitectura al arquitecto Blas Delgado en 1687.

La cofradía de Nuestro Padre Jesús pretendió que aquí se realizara una obra riquísima, y en ella trabajaron los mejores artistas del Jaén de la época. El adorno de esta capilla se encargó a Andrés Bautista Carrillo que ajustó hacer la obra de talla de los tableros del camarín hasta dejarlos en estado de ser dorados por Ambrosio de Valois en 3600 reales [34], lo que debió terminar después de 1701.

El retablo se ajustó con el maestro de escultor de Jaén Francisco Sanz el 22 de abril de 1704, en siete mil quinientos reales, habiendo de acabarlo en seis meses [35], condición no cumplida por cuanto en 1707 se obliga al gobernador de la cofradía a abonarle 1700 reales más de ayuda de costo [36]. Según esta escritura, Francisco Sanz no había respetado en sus adornos la planta del citado retablo, planta que bien podía haber sido trazada con anterioridad por Andrés, sino que la había enriquecido con «mucha talla y mas primor del que en ella se contiene», gastándose por ello el dinero ajustado. Tal enriquecimiento debió ser pues del agrado de los cofrades si le conceden la antedicha ayuda, y además dicen que lo que restaba se hiciese «con el mismo primor y ornamento» de allí a nueve meses. De nuevo esta condición sobre el tiempo debió de incumplirse por cuanto al parecer no fue Sanz quien acabara la obra sino Domingo Fernández de Burgos [37].

A pesar de toda esta serie de noticias no hay descripción alguna de este retablo ni decoración del camarín. Si tenemos en cuenta que éste es abovedado y que su testero es plano con un nicho adintelado en el centro del muro, hay que pensar que fuese un retablo posiblemente de medio punto, ajustado al prebisterio, y que el mencionado nicho fuese el destinado a acoger la imagen de Nuestro Padre Jesús.

Por cuanto Francisco Sanz se permite modificar la planta del retablo, aunque sea en cuanto a lo decorativo, y teniendo en cuenta que era maestro escultor, es posible que tal traza fuera suya, pero más bien creemos fuese de Carrillo ya que de ser obra de Sanz, podría haberla diseñado desde un principio con todo ese primor y ornamento.

De Sanz no conocemos otras obras, pero es posible que trabajase en la órbita de Carrillo. Lógicamente a éste debería habérsele encargado el retablo, pues había trabajado en el camarín, casi podíamos decir se había especializado en retablos con camarines. Pero en estas fechas precisamente Andrés debió padecer alguna grave enfermedad, ya que hace su testamento, y en él deja especificado lo que falta por hacer en el camarín, ordenando se realice y se den 300 reales de sus bienes como limosna. Hemos de creer por tanto que Francisco Sanz fuese una momentánea solución de recambio, un hombre que se moviese en la órbita de Carrillo.

Terminó por pasar esta obra al convento de San José, y cuando en 1836 este convento se convirtió en cuartel de la Milicia Provincial, se perdió todo rastro de ella.

Poco más es lo que sabemos del trabajo de Andrés Bautista Carrillo, pero sí algo de su vida. Era originario de Villardompardo, donde nacieron sus padres Francisco Bautista Carrillo y María Jiménez. Casó antes de 1692 con María Gómez Cabeza, hija de Juan

34 A.H.P.J. Lego. 1708. Años 1698-1701. Es Miguel Anrique. 13 de noviembre de 1701. Ff. 423-424 v. Documento n.º 46. Testamento de Andrés Bautista Carrillo. Dice cómo ajustó hacer «la talla para el Camarín de Jesús Nazareno del Convento de Descalços hasta acabarlo perfectamente y que se pudiese dorar, y por dicho trabajo se me abian de pagar tres mil y seisçientos Rs. de vellon (...) y por quenta de dicha obra e perçibido y cobrado dos mil y diez reales (...) y se me restan un mil y quinientos y nobenta Rs. es mi voluntad se cobren de los dichos ss (...) y respecto de que la dicha obra no se a acabado es mi voluntad se acabe a costa de mis herederos perfectamente segun y en la forma que estaba tratado a cada uno de los tres tableros de madera tres varas de hierro y se an de fijar con unas alcayatas en la pared para asegurarlos y la cornisa de piedra que esta desportillada en el Camarín se a de acabar y desaçer y se a de correr de yeso a mi costa».

35 ORTEGA SAGRISTA, *Historia*... p. 46.

36 A.H.P.J. Leg. 1814. Años 1692- 1709. Es. Blas Felix de Torres. 14 de enero de 1700. F. 2r y v. Documento n.º

37 ORTEGA SAGRISTA, *Historia*... p. 46.

Gómez Cabeza, natural de Lucena, y de Catalina López. En la carta de dote otorgada a su mujer [38] aporta ésta al matrimonio 8007 reales entre dinero y bienes muebles, de los que destacan joyas por valor de 1590 reales y cuatro lienzos de 140 reales. Si tenemos en cuenta que, como declara Andrés en su testamento, él había aportado 800 reales en madera, «herramientas de mi oficio de entallador» y ropa, la boda para nuestro artista supuso una buena inversión.

Nada sabemos de su mujer sino sus orígenes en la villa de Lucena, que nos plantean la sugestiva hipótesis de una estancia de nuestro artista en aquella villa, que, junto con Priego, va a ser cuna de los artistas que dirijían la producción del retablo pocos años después.

Las relaciones familiares de Andrés debieron ser muy satisfactorias, entre otras cosas porque rápidamente se instituye en el cabeza de su nueva familia: el día 17 de mayo de 1692 (un día después de otorgada la carta de dote), arrienda una de las dos casas que su suegro tiene en la calle de las Pastelerías, collación de San Ildefonso, junto al convento de San Francisco, durante cuatro años [39]. Debía vivir toda la familia ya en aquel entonces en la otra casa del suegro, con los hijos de éste, Juan Gómez y el que fue Carmelita descalzo Francisco de Jesús María.

Por su testamento sabemos que Andrés tenía tres hermanos: Antonia, Félix y Lorenzo, y tres hijos en aquel momento (1701) de corta edad: Josefa, Catalina y Bartolomé Carrillo. Más tarde tuvo una hija, María, según se desprende de las mandas del testamento de su cuñada (1720), pero no sabemos que ninguno de ellos siguieran el oficio paterno.

Muerto su suegro antes de 1701, vende una tienda que aquel poseía en 800 reales, de los que María Gómez hereda la mitad, y otros tantos su hermana Juana, repartiéndose también las casas: la más pequeña corresponderá a la cuñada, además de 700 reales como compensación.

En 1701 Andrés Bautista está enfermo y hace testamento [40] en el que da gran parte de los detalles económicos y familiares a que nos venimos refiriendo. Lega diversas cantidades a iglesias como la catedral para su obra nueva, el «Santuario de Nuestra Señora de la Capilla», San Bartolomé «para ayuda a un cajon que se a de haçer del Sagrario de dicha iglesia» (con lo que queda confirmada la reforma que tal sagrario sufrió, como adelantábamos al hablar de este retablo), a sus hermanos, a su cuñada, etc., dejando a los tres hijos que por entonces tenía como herederos, instituyendo como albaceas a su mujer (o en su defecto a la cuñada) junto a J. de Aguilar y Alonso Rodríguez.

Por el monto de los legados, dinero que tiene en préstamo, pagos que se han de hacer etc., hemos de ver ya en este año un Andrés Bautista bien situado económicamente, enterado de las obras religiosas que se están haciendo en la diócesis, piadoso, y con unas relaciones familiares muy cordiales.

Este último aserto es comprobable también en testamento de su cuñada Juana [41]. Declara ser doncella y vivir en la calle de las Pastelerías, «en casa de Andrés Bautista Carrillo, mi cuñado», al que deja 1.000 reales para que haga «lo que le dejo comunicado sobre que le encargo la conciencia». Hace diversas mandas a sus sobrinas, una de las cuales, Josefa, está ya casada con Francisco Antonio Serena, e instituye como heredera universal a su hermana María. Se desprende pues que Andrés, remontando su enfermedad de 1701, aún vivía en 1720, y era hombre que a todos inspiraba confianza. En torno a estas fechas sin embargo no conocemos nuevas obras que salieran de su mano. Sin embargo los retablos de estas capillas de Jaén que hemos visto le hacen merecedor de un buen puesto en el arte barroco.

Colaborador asiduo en las obras de Andrés Bautista Carrillo era Ambrosio de Valois,

38 A.H.P.J. Leg. 1773. Años 1691-1695. Es. Francisco Medina. 16 de marzo de 1692. Ff. 78r-82v.

39 A.H.P.J. Leg. 1773. Años 1691-1695. Ff. 84 r y v.

40 A.H.P.J. Leg. 1708. Años 1698-1701. Es. Miguel Anrique. 13 de noviembre de 1701. Ff. 423-424 v. Documento n.º 46.

41 A.H.P.J. Leg. 1864. Años 1719-1721. Es. Juan Antonio Fernández. 19 de enero de 1720. Ff. 18r-19r.

nacido en Madrid en 1651 de padres franceses, residente en Granada desde 1655 donde aprendió el oficio de pintor, y trasladado a Jaén en 1671, donde se instaló definitivamente [42]. Entre sus obras seguras, aparte de las ya vistas, pueden contarse una Santa Bárbara en San Andrés de Jaén y una Inmaculada en San Ildefonso; Ponz y Cean hablan de algunos cuadros sobre la vida de Santo Domingo en la iglesia de su nombre y diversos lienzos en Ubeda y Baeza, aún por identificar.

También trabajó en otros cuadros, junto con Arjona [43] para las *Carmelitas Descalzas de Jaén*. El *retablo mayor* de su iglesia tiene diez lienzos distribuidos en su banco, piso y ático (Lám. VI).

Excepción a la regla del retablo diocesano, en esta obra lo arquitectónico es mero marco para las pinturas que se ordenan en un cuerpo de tres calles y ático de medio punto. El piso se construye mediante cuatro peinazos a modo de pilastras planas cajeadas con decoración de cueros en el centro de sus fustes que se repiten en el centro de la parte superior de las tres calles de un modo menos rígido. En el ático, dos pilastritas sobre peanas en forma de bola compartimentan su triple calle, las extremas en forma de triángulo curvo. Enmarcadas en molduras foliadas aparecen las pinturas: en lo que sería la predela San Juanito (izquierda) y la Magdalena (derecha), algo veneciana; dos en cada calle lateral (Martirio de San Sebastián y Resurrección a la izquierda, y Cristo atado a la columna y la Inmaculada a la Derecha) y una en la parte superior de la calle central (La Anunciación). En el ático, de izquierda a derecha, San Pablo, el Triunfo de la Eucaristía y San Jerónimo.

La calle central, exceptuando el lienzo superior, está ocupada por un templete en tres niveles. El primero, correspondiente al sagrario, se prolonga lateralmente; en el centro, una peana volada sirve de apeo al manifestador, templete semicircular con columnillas compuestas cubierto por media esfera; a sus lados están las pequeñas tallas de San Pedro y San Pablo y jarrones en relieve. Un nicho enmarcado por pilastrillas acoge en el tercer nivel la pequeña y bella talla de la Inmaculada, de raigambre granadina.

Este conjunto del templete, algo parco en lo decorativo, hace pensar en una posterior reforma del siglo XVIII muy avanzado, ya que el aspecto aludido no se conjunta con la decoración del resto del retablo, aunque sea escasa, pero muy entroncada con el hacer castellano del XVII.

De su pintura, las obras más notables oscilan entre su autoría y la de Sebastián Martínez, el gran pintor Real muerto en 1667 que Valois conociera a través de su obra giennense y en el círculo granadino de Cano, perfectamente informado de la «moda» cortesana. La paradoja, tan querida por Martínez, de que las figuras «marginales» del asunto pasen al primer plano —real y en importancia— en los lienzos de la Resurrección y el Martirio de Sa Sebastián, hace que pensemos en una autoría de este pintor. En el segundo, San Sebastián, figura de mórbido dibujo, se presenta retorcido para ocupar la mínima parte posible del lienzo, mientras el pintor se recrea en los soldados, magníficos en sus ricos ropajes y cálido color.

Los restantes lienzos del piso, de color más apagado aunque rico, entroncan más con lo conocido de Valois. Así por ejemplo la Inmaculada, rodeada de ángeles, ante los abismos y con sus símbolos a los pies, se acerca a los círculos madrileños como su homónima de San Ildefonso, obra firmada suya. O la Anunciación basada en la de Angelo Nardi de las Bernardas de Jaén; por cierto que recoge un motivo iconográfico interesante y erudito: la figura del rey David, de cuya estirpe será el Hijo de María, que aparece en «relieve» en el reclinatorio sobre el que la Virgen se apoya.

El resto de los lienzos son más duros en dibujo y en luz, más contrastada. Interesante es el Triunfo de la Eucaristía en su aspecto iconográfico: el motivo central es una carroza de triunfo ocupada por un jovencísimo Jesús vestido con pomposo manto azul y sosteniendo una custodia, al que acompaña un ángel mientras otros, efebos, tiran de ella; la

42 ORTEGA SAGRISTA, *La Inmaculada de San Ildefonso.* Diario Jaén, 13 de enero de 1980.

43 Según noticias de ORTEGA SAGRISTA, *Arte y artistas*... p. 35, y CEAN BERMUDEZ, Tomo V, p. 121.

siguen desnudas figuras de hombres y mujeres mientras nuevos espíritus celestes revolotean entre nubes y dos de ellos sujetan en el aire una artificiosa tela.

Los dos pequeñísimos *retablitos laterales* de esta misma iglesia se pueden fechar también en el último cuarto del siglo XVII, pues los creemos de la misma mano que trazara la escasa arquitectura del mayor ya que repite un mismo tipo decorativo (las tarjas de cueros blandos), realizado de igual manera y con la misma policromía en tonos rojizos, además de las cabezas de angelillos.

Casi idénticos en su estructura (la única variación es en el vano central, más ancho y bajando hasta el banco en uno) son retablos arquitectónicos con columnas salomónicas compuestas, que se reducen como gran parte de los que venimos viendo a un piso de calle única con ático. Sin embargo, la manera de ordenar este esquema y parte de sus elementos soportantes y decorativos resultan tan originales dentro de Jaén que hay que pensar en una mano foránea aún cuando se repitan una serie de constantes que aquí se dan, y que utiliza un Carrillo por ejemplo.

Escalonándose respecto al plano general del tablero, una pilastra y una columna salomónica a cada lado enmarcan el medio punto central —con las imágenes de San José en el izquierdo y Virgen con Niño en el derecho— sobre cuya clave se colocan cueros maleables y vegetales en las enjuntas. El entablamento se escalona y mueve siguiendo el plano del retablo, y desaparece excepto en su cornisa, retranqueada, en el centro, dando paso a un pequeño pedestal sobre el que se levanta el ático; su anchura ocupa hasta las pilastras inferiores por medio de aletones con vegetales, mientras las planas pilastras ornadas con hojas y frutos colgantes que lo enmarcan coinciden con las columnas del cuerpo en su vertical. Interno a ellas, un relieve —el Extasis de Santa Teresa en uno y el tema de la Inmaculada en otro— se enriquece con molduras en L ornadas con vegetales y nuevos roleos formados por hojas más estrechas. Una nueva cartela de cueros en el centro del teórico espacio del arquitrabe y friso completa la decoración, y los escudos carmelitanos con roleos sobre los aletones extremos. El remate es un frontón semicircular interrumpido en su centro por motivos vegetales y geométricos con dos pináculos y bolas extremos.

A fuerza de ingenuidad los relieves del ático resultan atrayentes. Quizás el más interesante sea el del retablo de San José (izquierdo) (Lám. 12), donde el tema de la Inmaculada se desarrolla desde su «base». A ambos lados están de pie las figuras nimbadas de Joaquín y Ana; entre ellas, un gran jarro de azucenas, que en estos momentos se venía ya entendiendo como símbolo de la pureza y virginidad. De los padres sale un tallo que en el centro se abre en flor, de la que nace una figura rodeada de rayos: la Inmaculada.

Aparte de en este relieve, el interés fundamental de estos retablos radica en la morfología empleada y algunos aspectos decorativos. Las columnas salomónicas, pequeñas, compuestas, presentan un fuste muy estrecho y de espiras variables (seis, seis y media y siete) revestido de pámpanos y uvas simétricos. Pero en cuanto a los soportes, los más interesantes son los inferiores a que hemos llamado pilastras, y que en realidad son un anuncio del estípite pues, si bien una planísima pilastra (algo más que una moldura) forma el continuo del soporte, éste se ve enriquecido por una cabeza en relieve con almohadilla a guisa de capitel, una alargada ménsula en dos tercios del fuste y dos delgadas pirámides truncadas enfrentadas.

Los cartones extremos conforman también una extraña decoración: cabezas de perfil, duros cueros, frutos colgantes en una gran macolla y águilas se suceden de arriba a abajo en una caprichosa y ordenada unión vegetal-humana-animal que nos viene a recordar «caprichos» manieristas. Aquella morfología se repite en las ménsulas del pedestal, geométricas en su perfil, a las que se «pegan» cueros recortados.

Ninguno de estos elementos —si exceptuamos los frutos— son utilizados en estos momentos en la diócesis, pues incluso las tarjas de cueros son mucho más blandas, como tampoco el ajedrezado del tablero, que se usará en momentos posteriores. Así pues, hay

que convenir en una traza e incluso ejecución —dado el escaso «primor» con que se asiste a la talla— por parte de un erudito artista foráneo, del que nada sabemos, que realizara estas obras en el límite entre los siglos XVII y XVIII. Esta proyección del arte erudito renacentista y manierista, mezclado con la vanguardia, utilizado formalmente por artistas barrocos es por lo demás algo, si no muy frecuente, sí existente en Andalucía [44]. Por otra parte tengamos en cuenta que se trata de la iglesia de una orden religiosa, que solían a menudo tener sus propios maestros; ocurría esto en épocas anteriores —casos famosos podrían ser los de Alonso Matías y Villalpando, jesuítas— y sigue ocurriendo ahora, tanto en la arquitectura como en otras artes. Prueba de ello creemos estos retablos.

Los *retablos mayor y colaterales de la iglesia del convento de San José* (Carmelitas Descalzas) *de Beas de Segura,* que fuera fundado por Santa Teresa contra los deseos de la Orden de Santiago, entran a formar parte también de este conjunto de retablos de pleno barroco con columnas salomónicas ornadas con pámpanos y vides.

Debido a su traslado y reformas, que en el asepcto decorativo hace que se deban considerar de nueva ejecución, tan sólo nos interesa su estructura y algún detalle como los niños atlantes que sostienen esforzadamente las columnas internas del mayor.

La articulación espacial en éste es derivada de la del también mayor de la Asunción de Villacarrillo, utilizando también el orden colosal, mientras los colaterales adoptan calle única y ático de anchura sólo algo menor. Fechables todos en el último cuarto del siglo XVII, siguen el lenguaje común a la época sin nuevas aportaciones.

b) La variante de Baeza

La otra opción que se presenta en la morfología del retablo barroco giennense es la encabezada por el *retablo mayor de la Catedral de Baeza* (Lám. VII). Tan monumental como la variante anterior, de la utilización de una columna salomónica de canon más esbelto, gargantas muy estranguladas y cubrición vegetal a base de hojas de acanto en toda su longitud, acusa sin embargo mayor fragilidad visual. Por otra parte, la abundante decoración vegetal que recubre su superficie, la entroncarían más con lo que se vino en llamar churrigueresco y que nosotros preferimos definir como barroco muy ornamentado o barroco de decoración foliácea, ya que es la hoja, de cualquier tipo, lo que en ornamento viene a primar.

La sintaxis de este retablo sigue fielmente el ordenamiento que había iniciado el mayor de la parroquial de Villacarrillo (forma de medio punto, peraltado aquí para acogerse a la cabecera, con un piso de orden colosal de tres calles y ático de una más triángulos curvos) con la salvedad de que el medio punto de la calle central invade el banco. Pero donde allí había columnas corintias, en Baeza se usan cuatro potentes salomónicas, del tipo ya descrito, muy esbeltas, recubiertas por decoración de acantos que envuelven cogollos en el centro de la espira. La diferencia pues entre una y otra «variante» no reside, como venimos diciendo, en la forma de someter el conjunto al testero (hemos visto por ejemplo como Andrés Bautista Carrillo utilizaba tanto el retablo arqueado como el piramidal) sino en la columna con canon y decoración diferentes, y en el empleo de lo vegetal.

El orden sigue siendo colosal en Baeza, y los restos del doble piso en las calles laterales se muestran en profundos nichos avenerados —con las imágenes de San Pedro y San Pablo— y lienzos —Santiago y San Eufrasio— sobre ellos, pero sin más separación que el rico molduraje y los golpes foliaceos decorativos que los ornan. Del magnífico templete que cobija el sagrario hablaremos más adelante.

El entablamento sigue sin gran entidad: resaltado sobre las columnas y decorado allí por riquísimos mutilos en S con hojitas arpadas, sobre las calles apenas es más que un

44 HERNANDEZ DIAZ, *Andalucía,* p. 188.

Lám. 12. Retablo de San José. Iglesia del convento de Carmelitas Descalzas. Jaén.

gran golpe vegetal; sin embargo la cornisa, aunque sufre estos retranqueos, no llega a romperse.

En el ático distribuyen el espacio un par de columnas similares a las inferiores, pero a menor tamaño, que dan paso hacia el interior a placas a modo de pilastras y un nicho semicircular enmarcado en rico molduraje cobijando a San Andrés, todo ello con gran riqueza de decoración vegetal. Los triángulos curvos del exterior se centran con los anagramas de Jesús y María sobre escudos coronados envueltos en viticios y espinosos acantos, completándose con florones extremos. Corona el ático la misma polsera, que en el centro se agranda a modo de cornisa.

La decoración en este retablo es más viva, caprichosa y maleable que en los encabezados por el de Linares-Alcalá. En este retablo se suprimen por completo los cueros recortados, sustituyéndose por una concentración de hojas enrolladas centradas por veneras, de gran impacto sobre todo en el medio de la calle central donde las distribuye una corona, o bajo los nichos —sobre placas geométricas de perfil bastante liso— centradas aquí por cabecitas aladas.

La iconografía del retablo no sigue realmente un hilo argumental claro. Los puestos más destacados corresponden a la Eucaristía en su sagrario, la Virgen sobre él en el templete y un gran San Andrés en el ático. En las calles laterales, San Pedro y San Pablo —posibles obras del mismo escultor del San Andrés, que tiene en cuenta por cierto aquellas otras esculturas del retablo mayor de la parroquia también baezana de San Andrés, pero cargándolas con un empaque que se pretende majestuoso y resulta bastante tosco—. Sobre ellas ya decíamos que estaban los lienzos de Santiago y San Eufrasio, que por similitudes con otras pinturas de Apóstoles de una colección particular baezana, firmada, es posible que sean de Juan del Río, un pintor de muy segunda fila; o bien del que fue dorador del retablo Francisco Gómez.

De mucha mayor calidad son las ovaladas que adornan las cajas de la predela, enmarcadas en cartelas de raigambre manierista, que representan a Cristo como el Buen Pastor y San Juan Bautista con el Santo Grial, acomodados aquí de otro lugar que no conocemos en fecha muy cercana, posterior a 1959 como veremos. Esta parte de la predela, dada la diferencia en dorados y policromía debió también reformarse en el siglo XVIII, cuando realmente acabó de completarse esta rica máquina de madera dorada que Romero de Torres califica de obra churrigueresca [45].

Dejando a un lado las figuras de los apóstoles, columnas vertebrales de la Iglesia (tópicas en su colocación en gran número de retablos), y las pinturas aprovechadas, la única concatenación lógica de las restantes imágenes es la de su patronazgo: San Andrés —en el lugar que había venido ocupando el Calvario—, como patrono de la ciudad, en sitio preferente. Santiago, patrón de España, en la calle lateral izquierda, lugar más relevante que la derecha, donde aparece San Eufrasio, patrón de la diócesis de Jaén.

Sin embargo, lo más llamativo de la obra es el grandioso templete que viene cobijado por el arco de medio punto de la calle central, el más rico de toda la diócesis. Dividido en tres partes verticalmente, la inferior corresponde al sagrario y su manifestador, la central a las reliquias de San Pedro Pascual (o al menos a lo que se cree que son) y a la Virgen de la Natividad la superior. Las dos primeras son obras del siglo XVIII; aunque ligadas magistralmente al conjunto, la diferencia morfológica de sus elementos bastaría para hacérnoslo así comprender, si no fuera por las documentadas noticias de que sobre ello tenemos; además, cubren unas columnas salomónicas —al adelantarse sobre ellas— que quedan por detrás... sin ser sostenidas por nada. Aunque este colgar de las columnas no altere la visión, es significativo del discurso que venimos manteniendo en cuanto señala que estos soportes son apariencia desde este momento en algunas ocasiones. Hacemos esta salvedad porque no son comparables a sus

45 ROMERO DE TORRES, T. II, n.º 252.

hermanas mayores que ordenan las calles, y que realmente reciben un peso que implica exigencia arquitectónica; en realidad estas columnas son aquí marginales, tan sólo reciben una pequeña cornisa con baranda y son más que otra cosa un enmarque arquitectónico del templete. Ahora bien, lo interesante es señalar la posibilidad de que tal hecho pueda ocurrir.

El templete, tal y como hoy está, es de gran riqueza. Un sagrario y manifestador central, convexo, con columnas corintias y traspilastras que van adelantándose, se prolonga lateralmente con paneles incurvados en los extremos formados por sendos arquitos ciegos que descansan en columnillas. Allí estaban las destruidas imágenes de pequeño tamaño de San Rafael y San Miguel. Todas estas pequeñas columnas son corintias, con fustes adornados en su tercio inferior por lazos y candelabros colgantes, labor ésta muy propia del XVIII, igual que la decoración tan menuda de rocalla y oreja de cerdo. El entablamento se adapta a la quebrada planta (resaltando graciosos los mutilos ornamentales, decorados con hojitas y flores) dando paso a una pequeña balaustrada coronada por San Pedro, San Juan y cuatro Doctores de la Iglesia, deliciosas figurillas de movidos paños; la cubrición es una cúpula gallonada con cupulín hexagonal, al que corona la pequeña imagen de la Virgen de la Anunciación.

El cuerpo intermedio aparece tras esta cupulita: se trata de un arco conopial flanqueado por pilastras (aunque posiblemente antes ellas fueran previstas columnillas) decoradas con menuda vegetación, donde se encuentra la urna con las reliquias de San Pedro Pascual. Allí había una Virgen de los Mártires que al decir del P. Vilches era romana. Una cornisa que se adelanta en los extremos, coronada por balaustrada da paso a lo que es obra del XVII: un templete de planta trapezoidal sostenido por cuatro columnas salomónicas, abierto en sus tres frentes por arcos de medio punto que cobijan una imagen de la Virgen con el Niño, coronada y con cetro, que al decir de Escolano es «talla con atisbos renacentistas, pero también posiblemente del XVIII». Se cubre con una media cúpula gallonada, rematándose sobre las columnas con cuatro graciosos angelillos sobre bolas, y la pequeña imagen de San Miguel en el centro.

Sobre la fecha de ejecución de este retablo se ha venido diciendo que databa de 1619, siendo su autor el entallador Rosillo [46], opinión con la que no podemos estar de acuerdo.

Este templo se edificó sobre una antigua mezquita. En 1567 se derrumbó, destruyéndose casi todo. A poco, se reedificó, concluyendo sus obras por el momento en 1593-94. En esta fase es cuando el jesuita Villalpando remodela todo el espacio, y en esta modificación está prevista la posibilidad de un ulterior retablo: en 1584 se dice cómo «oidos los pareceres de algunos Maestros, que para ello fueron llamados, de conformidad se determinó que se pusiese y quedase el crucero donde está y que el choro se acerque más al testero del altar mayor (...) Ytem que el altar mayor con su retablo se arrimen a la mesma pared última de la nave mayor con la disposición de gradas, tablero y peana que abaxo se dirá y mostrará en traças» [47]. «El altar tendrá de ancho quatro pies y un quarto, la qual anchura es necesario tenga, lo uno porque, si en algun tiempo quisiere hacer la yglesia retablo con mas ornato y sagrario donde tener en él el Sanctisimo conforme al decreto del Concilio Toledano y costumbre de las yglesias Cathedrales, aya en el altar suficiente altura para ello, hacerse a el dicho altar de largo y alto del que agora es, para que sirvan los mesmos ornamentos. Luego la peana del altar tendrá de lado lo mismo que el altar y de ancho cinco pies y andará alrededor de toda ella otra grada que tenga de huella un pie y tres quartos de pie, la qual sirve para comodidad de la vista de la gente que esta muy lejos en el crucero, y para más autoridad, y también para que los ministros, cuando estén uno delante del otro, esté tembién más alto quel otro (...) La cual dicha trabaça, en relacion dada por el

46 CHAMORRO, p. 33, que recoge a COZAR, sin citar ninguno de su procedencia.
47 ESCOLANO GOMEZ, *Aportación*... p. 17.

dicho .Villalpando, su S.ª Yllma. mandó se guarde y cumpla en todo como en ella se contiene, sin ynnovar cosa alguna sin su particular mandato y licenz.ª, y lo firmó de su nombre en Baeça el último día del mes de Agosto, año de mill y quis.° y cohenta y quatro años» [48].

Si no nos hemos resistido a trasladar tan larga cita es por lo sabrosa que resulta en cuanto a una serie de planteamientos que en el capítulo anterior veníamos haciendo. Se viene así a corroborar el que, si bien en Trento poco se había dicho sobre el ornato de las iglesias, los posteriores concilios nacionales y provinciales vinieron a desarrollar aquella esencia. De este modo, en el tan repetido toledano se dieron unas disposiciones sobre la dignidad de que el Sacramento había de rodearse, dignidad traducida en una riqueza artística que llega en momentos posteriores, como el que nos ocupa, a ser espectacular. Por otro lado nos reafirma la postura de centralización administrativa y artística que se reservaba el obispo, uno de cuyos frutos fue el nombramiento de Veedor y Visitador que aunaba de algún modo la dirección estilística.

Prevista por Villalpando pues la realización de un nuevo retablo, existe una posibilidad de que se llegara a realizar uno en 1619 por el Rosillo que nos hablan Cozar y Chamorro, aunque realmente es contradictorio que el P. Viches en su célebre obra *Santos y Santuarios del Obispado de Jaén* (1653) diga que el retablo, «aunque antiguo, muestra su grandeza llenando el testero, y por remate la imagen de S. Andrés», levantándose sobre nueve gradas, las mismas que se construian en 1584. El calificativo antiguo aplicado sólo 35 años después de 1619 nos hace pensar más bien en que hubiera existido el empeño de hacer un retablo, que se encargase a Rosillo, pero que no se llevara a la práctica la intención hasta 1674.

En tal fecha se acuerda hacer un retablo para el altar mayor por estar «mi antiguo, desluçido e indeçente el que tiene la Catedral». Quien presenta las trazas es Manuel del Alamo, maestro de escultor y ensamblador residente «de presente en la ciudad de Ubeda», y arquitecto a quien Campos Ruiz atribuye la rítmica galería superior de la fachada del Ayuntamiento de aquella ciudad. Muy en la línea del pensamiento del XVII español sobre la liberalidad de las artes, en 1673 presenta una petición al Cabildo de esa misma ciudad para que le declare libre de repartimientos y cargas personales, al considerar que ejerce una profesión liberal [49].

De las trazas presentadas, el obispo —don Antonio Fernández del Campo a la sazón— elije «la de las columnas salomónicas con sobrepuesto de hojas y racimos de parras y otros caprichos», ajustándose en 28.000 reales su realización. Como previera Villalpando, debía «cerrar el dicho retablo el ancho del testero de la Capilla Mayor de pilar a pilar, y de alto a de cerrar con las bobedas sobre dicho altar mayor», y terminarse al año siguiente de 1675, fechas éstas en las que sí es lógico encajar este retablo [50].

Inmediatamente comienza el trabajo, pues en septiembre del mismo 1674 hay pagos al maestro del Alamo a cuenta «del retablo que esta haziendo», pero hasta 1677 no se asientan las bases de esta máquina. El mismo año aparecen pagos a Manuel del Alamo (1750 reales) «por quenta de la obra del retablo», que aún sigue por tanto; a M. Antonio Sánchez, escultor, que está haciendo el «segundo cuerpo del retablo, ymagen de Nuestra Señora y angeles y San Miguel»; otro pago de 1500 reales «en que se concerto la efigie de Santo Andres que se puso en el retablo»; 186 reales a Antonio de Bago «por la planta que hiço para el cuerpo segundo del retablo y sagrario»; y por último se consigna otro gasto para costas de los autos «contra Manuel del Alamo, maestro del retablo sobre que lo acabase», además de 150 reales anteriores que se dieron a «Eufra-

48 Idem, pp. 20-21.
49 CAMPOS RUIZ, *Ubeda*... p. 52.
50 A. C. Baeza, Actas Capitulares. Pieza 26. Leg. 1.°. Año 1674. S/f. Documento n.° 92.

sio Lopez, Maestro mayor de la obra de Jaen, por el viaje que hizo a ber la forma en que habia de quedar la capilla mayor con el nuevo retablo» [51].

Durante 1729 el Cabildo catedralicio de Jaén decide en varias sesiones el traslado de los posibles restos del que en 1296 fuera obispo de Baeza-Jaén San Pedro Pascual desde la puerta de la Luna de la Catedral baezana al altar mayor [52]. La urna en que se colocaron fue costeada en 1743 por el entonces obispo D. Andrés Cabrejas (1738-1747), y en torno a esta fecha precisamente se termina de dorar el retablo, al que previamente, 10 años antes, se le habían realizado una serie de modificaciones que ya señalábamos estilísticamente [53].

En 1732 el obispo había dejado 2.000 ducados a la Catedral de Baeza para sacar el retablo a mitad de la iglesia y dorarlo, sin aumentar la talla; sin embargo, la decisión del Cabildo al año siguiente (7 de agosto de 1733) fue encargar a Juan José Barrera —que más tarde volverá a trabajar para este Cabildo— que hiciese «un estracto de la talla que a el Altar Mayor se le ha de augmentar». Para llevar a cabo tal estracto se hizo un llamamiento a los tallistas de Baeza y al Maestro Arjona de Jaén, y puesto que el que menos pedía era Barrera (600 ducados, incluido en ello el aumento del sagrario) con él y Miguel Francisco Lorite, tallista baezano, se escritura el 5 de septiembre tal modificación. Se obliga «a hacer el adorno y aumento del retablo del altar mayor... segun el diseño en perspectiva que tiene presentado el dicho D. Juan de la Barrera a el dicho cavildo... con mas los aumentos que no se manifiestan en dicho diseño, como son un adorno competente en el blanco que esta en el resalto del zerramiento, como tambien a adornar el balnco que esta sobre los escudos y an de realzar la peana de San Andres echandole algun adorno en las molduras del pedestal, y tambien se obligan de hacer con nueva planta un tabernaculo que coja toda la altura y anchura de el nicho que esta debaxo de la estatua de Nuestra Señora la titular en el qual esta el sagrario de plata y la imagen de nuestra Sra. de los Martires».

La reestructuración fundamental era la del tabernáculo, pues aparte de ello se trataba de hacer los grandes tarjetones foliados que se describen, y posiblemente el menudo ornato de los triángulos laterales y parte de los tableros. Prevista esta talla para terminar en mayo de 1734, no se pudo llevar a cabo hasta el 16 de julio, al no cumplir Lorite con su trabajo y tener que seguir Barrera solo. Tal día se da cuenta de «haber finalizado la talla del altar mayor y manifestador», por lo que se pretende dorar.

Con tal cantidad de reformas, el retablo de Baeza —como en general toda la obra de Manuel García del Alamo— es muy difícil de precisar en cuanto a su autoría real. Alamo hace la traza en 1674, esto es indudable, y concibe el retablo como una gran máquina deudora de la mayor de Villacarrillo en cuanto a su estructura y de sus colaterales, y de la fechada de la Catedral de Jaén en la ruptura de su entablamento. La arquitectura pues a él se debe. El esbelto canon de las columnas —que por otra parte era obligado dada la altura de la bóveda, si sólo quería realizar un piso, aunque de orden colosal como es común en su obra— también. Ahora bien ¿su ornato? En el

51 A. C. Baeza. Libro de cuentas de fábrica. Pieza 14. Leg. 1.°. Años 1672-1684. Documento n.° 43.

52 A.C.J. Actas Capitulares años 1729-1730. 3 de noviembre y 9 de diciembre de 1729.

53 Los datos que a continuación damos están tomados de un manuscrito del que fuera gran investigador don Francisco ESCOLANO GOMEZ, cedido gentilmente por su hija. Es lástima que dicho manuscrito no haya visto aún la luz, pues en él se dan noticias no sólo de este retablo sino también de la capilla del Sagrario y el coro de esta Catedral. Los libros de cuentas y actas que cita se han perdido, pero él los consultó antes de 1935. Sin embargo, curiosamente no llegó a manejar los que nosotros hemos consultado, por lo que de este retablo opina que su aspecto se debe «a la profunda reforma que hubo de sufrir durante el siglo XVIII», cuando se modificó con una serie de añadidos; por ello, «su característica estriba en la adaptación o superposición de elementos barrocos a un fondo proporcionado de líneas esbeltas, de perfiles sencillos, renacentistas, que aún se descubren en las superficies planas y en el corte de las hornacinas y arcos, por entre las profusas tallas y retorcidas columnas que vinieron a ocultar su primitivo estado».

Indudablemente no podemos estar de acuerdo con él en cuanto a que sea un retablo renacentista, pero la disensión no contradice el que Escolano viera estas estructuras arquitectónicas claras, que son precisamente las que sigue el retablo barroco.

contrato bien que se especifica que el obispo elige la traza que tiene «sobrepuesto de hojas y racimos de parras» aunque también «otros caprichos»; obviamente Alamo había realizado otra traza cuyas columnas eran diferentes (¿tal vez como las de los colaterales de Villacarrillo?) que se desecha. Los floridos adornos que hoy tienen estos soportes no deben llegar a ser los «otros caprichos», sobre todo si tenemos en cuenta que no hay hojas ni racimos de parras. Así pues, la decoración de las columnas debe ser sobrepuesta con posterioridad. ¿Cuándo?.

Ya que es más usual en el XVIII podría pensarse que la hubiera realizado Barrera en 1733, cuando recubre los tableros de pequeños follajes. Pero si tenemos en cuenta que en 1713 se hará el retablo mayor de la parroquial de Vilches, que este retablo imita en gran medida al de Baeza, incluso en sus columnas, y que en él participa M. Antonio Sánchez, hemos de convenir en que o bien este escultor o el más oscuro aún Antonio Bago, realizan estos ornamentos en 1677. Uno de ellos es pues el creador de esta variante baezana, definida tanto por el tipo de columna salomónica usada —que en su canon se debe a del Alamo sin embargo— y por una decoración de tupidos, gruesos y enrrollados vegetales.

Conviene meditar por otro lado en el hecho mismo de que se reforme en tan gran medida un retablo. ¿No significa que el comitente se comporta como si de arquitectura se tratara? Esta era pues su consideración en la época, cuando se hablaba de «la arquitectura» del retablo refiriéndose a sus elementos ordenadores del espacio, y esta es la consideración que la historia del arte debe tener para con ellos.

Para ultimar una tan larga construcción, se llama a los doradores de Baeza y se mandan edictos a Jaén, Granada y Ubeda. La endémica falta de dinero de la Catedral baezana hace que se retiren tales edictos y no se acometa la empresa hasta 1740 en que, habiéndose vendido un horno y recibido un legado del Sr. Martín, se complete la cantidad necesaria hasta 20.000 reales por parte del Cabildo, solicitándose además la ayuda del Marqués de Jabalquinto «como patrono del Altar mayor».

Debió escriturarse el dorado en 1741 con Francisco Gómez Espinosa, que en 1742 se encuentra trabajando en ello. Por cierto que el 19 de febrero se decide «Que en los lisos del retablo se pinten a S^{or}. Sn. Eufrasio y Santiago en los de en medio». En octubre concluye Gómez su obra, pero aún faltan dos cuadros previstos de la Virgen en el pedestal, de los que Gómez dice «como teniendo encargadas a Sevilla las pinturas para los tableros bajos se retardaban, que si el cab.° gustaba las pintaria». Pero el cabildo no gusta, y le manda encargarlas a «pintor de fama». De cualquier modo, y visto que no llegaban las pinturas, en 1743 se reconoce y tasa por el pintor de Ubeda Francisco Navarro. La última noticia de esta tan extensa historia del retablo es del 4 de mayo de este año en que se dice cómo «el Pa. don Juan de Gámez ha traido de Sevilla los lienzos del altar mayor, recibiendo cinquenta pesos por su coste». Sin embargo esos lienzos, se supone que del XVIII, no se corresponden con los hoy colocados, pues tanto en la época en que Escolano nos proporciona estas últimas noticias como en una fotografía de inicios de siglo, estaba el pedestal sin nada en esta zona y había unos lienzos apoyados en el altar, cuyo tamaño nada tenía que ver con el retablo.

La labor del retablo mayor de la Catedral de Baeza debió fructificar en una villa muy cercana, *Ibros,* cuya *iglesia parroquial de San Pedro* cuenta con un *retablo mayor* de similar estructuración a aquel. Casi por completo destruido, fue rehecho tras 1939 siguiendo las líneas generales del anterior, pero tan sólo se puede considerar de la época el ático, excepción hecha de las columnas, que preside un Crucificado. El abigarramiento decorativo de esta zona ha crecido incluso respecto a su maestro, pero nada podemos decir de sus soportes, a excepción de que eran salomónicos.

Según las noticias de Ximena Jurado debió existir otro retablo del XVI, pero el que nos ocupa se realizaría en el último cuarto del XVII, rondando ya la centuria posterior, como se desprende tanto de lo que hoy resta como de una escritura de convenio entre

Lám. 13. Edículo manifestador de la iglesia de la Encarnación. Castellar de Santisteban.

don Fernando Amador López Marín y la fábrica de la iglesia, en torno a reparos y ornamentos de su capilla mayor, fechada en 1750. En ella se dice cómo don Pablo López de los Arcos, padre de don Fernando Amador, natural de Ibros y vecino de Puebla de los Angeles (Guatemala) «habia hecho una limosna de dos mil pesos, y mas seiscientos escudos de plata con la qual se avia fecho un Retablo mui sumptuoso, de que carezia dicha iglesia, en su capilla maior», y luego envió otros 800 pesos escudos de plata más. Por ello, el 1 de junio de 1713 se le nombró Patrono de ella, siendo la fecha de título del Patronato del 13 del mismo mes [54].

De estos datos se desprende pues que el retablo de que hablara Ximena había desaparecido de la capilla mayor, y que el que nos ocupa estaba ya realizado en 1713.

Su dorado fue más tardío, lo que era usual. En 1737 se están practicando los autos de la almoneda pública precisamente para este menester, como se especifica en otra polémica documental que interesa más en cuanto al oficio de dorador se refiere [55]. En ella intervienen dos maestros de este arte, Manuel Pancorbo, de Baeza, y Antonio Clavijo y Olmedo, de Jaén. Sin señalar el cuadernillo por cual se inclina la iglesia, lo probable es que fuera por el segundo, ya que tasa el dorado en 22 ducados y 500 reales menos que Pancorbo.

En la cabecera de la *iglesia parroquial de la Encarnación de Castellar de Santiesteban* resta un magnífico *sagrario-manifestador* (Lám. 13) que debió formar parte de un retablo. Sin embargo, de llegar a hacerse la obra completa, no nos es conocida; el templete fue deshecho antes de la guerra del 36, y vuelto a ensamblar perfectamente

54 A. de la Curia, J. Leg. Ibros. Cuadernillo suelto s/f. Año 1750.

55 A. de la Curia, J. Leg. Ibros. Cuadernillo suelto de 4 folios s/f. Polémica sobre la calidad de los oros del retablo de la parroquial de Ibros. Documento n.° 51.

por un carpintero; ya entonces no era conocida la existencia del posible retablo.

Es la obra de mayor riqueza dentro de este barroco pleno y donde el juego de plantas es más complicado y tiene mayor proyección. Compuesto de tres cuerpos, pasa de una planta con cuatro columnas salomónicas retranqueadas por lado en la inferior a semicircular para la cubierta (una media esfera) mediante la reducción de los soportes, que para el segundo cuerpo son pilastras sin capitel y medias pilastras, y tan sólo pilastras en el tercero.

La mayor riqueza ornamental reside en el primer piso, cuyas columnas «vuelan» sobre ménsulas con acantos dejando en el centro un arco de medio punto para el manifestador, con puertas de doble hoja en cascarón decoradas con vides y sarmientos. La ruptura del entablamento es decidida, empleándose como impostadas con profusión de mutilos de triple hoja sobre las columnas, a guisa de un nuevo capitel. Sin embargo, en el segundo cuerpo se conserva en los laterales, aunque simplificando sus retranqueos respecto a la cornisa; allí, en el centro, un nicho de molduras geométricas bajo un considerable adorno de hojas y roleos se decora con el pequeño grupo (moderno) de la Anunciación. El tercer piso, simplificado respecto al anterior, y aún de menor canon, decora su frente con otro nicho, rectangular, sobre el que un nuevo adorno vegetal invade la cornisa, que da paso a la media esfera de la cubierta.

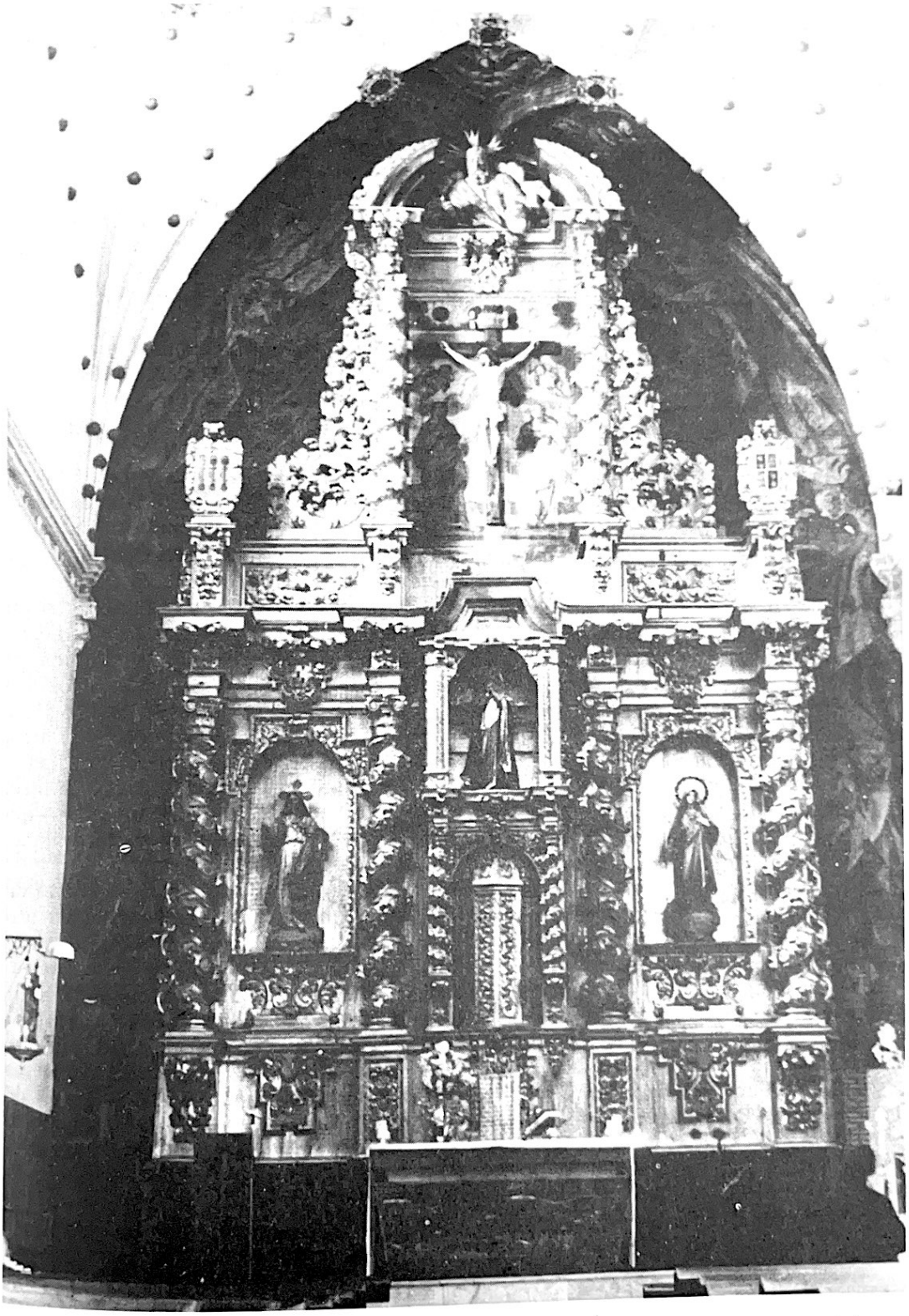
Realizado en madera dorada, se orna en cualquier superficie susceptible de ello con esta rica decoración foliácea, carnosa y maleable. Su datación debe rondar los últimos años del siglo XVII o primeros de la centuria siguiente, desde luego posterior al mayor de la catedral baezana.

Aunque relacionados en cierto modo con Andrés Bautista Carrillo, hay que considerar por el tipo de columna y estructuración espacial de sus obras con esta variante a Manuel de Arjona y sobre todo a Pedro Cano de la Vega. Maestros de escultura ambos, se comprometen a realizar en 1718 un *retablo para el Colegio de la Compañía de Jesús en Jaén,* aceptando la expresa obligación de que Carrillo, o la persona que él nombrase, interviniese en él. Obra que no ha llegado a nosotros, debía presentar por lo descrito en la escritura varias calles, y en la central un manifestador ochavado o seisavado, con la Virgen en el trono sobre él.

Pedro Cano de la Vega, vecino de Jaén, es también el autor del *retablo mayor,* y posiblemente del *lateral derecho, de la iglesia del convento de Dominicas de Torredonjimeno* (Lám. 14). Obras de concepto unitario sostenidas por columnas salomónicas compuestas, de esbelto canon, revestidas de hojas de cardo con añadido de flores naturalistas en el mayor, la incurvación que de sus entablamentos se hace en el piso hacia arriba y la clara incursión de pinjantes, inician el camino que el retablo va a seguir de ahora en adelante.

El mayor se dispone con banco, cuerpo de tres calles y ático en forma piramidal. Ya desde el banco, la parte central se adelanta, incluyéndose en ella el sagrario, plano, que forma parte del templete del piso; sobre él hay que destacar el pinjante geométrico que sirve de base al adorno de hojas con una cabecita central. El mismo pinjante se repite en las cajas del banco, mientras las ménsulas se adelantan en los extremos para apear sendas columnas salomónicas que, junto al otro par internas, ordenan el piso.

Las calles laterales de este único piso vienen ocupadas por nichos de medio punto inmersos en molduras escalonadas decoradas sobre placa a modo de peana plana, ornando el entablamento una gran tarja vegetal. La central viene ocupada totalmente por el manifestador, cuya planta cuadrada y estrecha se divide en dos partes: la inferior, el manifestador en sentido estricto, enmarca su medio punto por dos columnillas salomónicas y cierra con puertas de cascarón; retranqueado su entablamento, se orna con mutilos en triple S, y en el centro por nueva tarja con cabecita. La parte superior, recompuesta, está ocupada por una talla de la Virgen.



Lám. 14. Pedro CANO de la VEGA. Retablo mayor de la iglesia del convento de Dominicas. Torredonjimeno (1728).

El entablamento, completo, se adelanta en gran medida sobre las columnas, sustituyendo los mutilos sobre ellas por grandes tarjas con nuevos querubes. Es en su parte central, incurvada hacia arriba, donde reside la modernidad de este retablo: el carácter horizontal, clarificador, de este elemento que divide pisos, se pierde así, entroncando el inferior con el ático.

Este, por último, al descansar en un elevado pedestal y sostenerse mediante columnas de igual tamaño a las inferiores, resulta de gran altura. En cierto modo esta longitud viene exigida por el apuntado testero de la iglesia en que se integra. En él se cobija una talla del Crucificado, mientras el testero se pinta con la Virgen y San Juan. Adelantado su entablamento, ocupa el centro una nueva tarja sobre pinjante con cabecita, dando paso a un frontón curvo partido en cuyo centro está el busto de Dios Padre; resulta así la iconografía de este ático (la única original que se conserva) una remembranza de tiempos manieristas.

Cartones muy calados de hojas de acanto hacen las veces de aletones que integran este ático con los remates laterales: los escudos, entre nuevos acantos, de los Padilla. don Jerónimo de Padilla, caballero de Santiago, precisamente hizo esta fundación en 1540. Muerto tres años más tarde, y aquí enterrado, su hijo y sucesores continuaron con la dotación del convento.

Tallado en madera dorada este retablo, lleva tonos rojos y azules en la decoración de flores. El espacio que queda libre del testero está pintado al fresco con cortinajes recogidos por ángeles, y la paloma del Espíritu Santo en la parte superior, simulando así un escenario teatral cuyo telón se ha abierto para dejarnos ver esta rica máquina, idea que veremos muy desarrollada en el siglo XVIII, en cuyo primer tercio se hizo esta obra.

Pedro Cano de la Vega, se compromete a realizarla el 30 de julio de 1728, según traza propia en la que se introducen algunas modificaciones —o más bien reducciones—. Vino a sustituir a otro del XVI preexistente, y para realizarlo hubieron las monjas de hacer una pequeña modificación a la iglesia: eliminar los retablos a él colaterales y bajar dos gradas del prebisterio, de modo que quedara «la capilla Maior mas desaogada siendo zierto que por este medio deviera quedar zinco altares en dicho templo». Como imágenes irían las «de Maria Santisima de la Piedad, titular del, las de nuestro Padre Santo Domingo y San Jazinto», trasladadas las dos últimas de otros retablos de la iglesia, cuyos huecos vendrían a ocupar la Virgen del Rosario —que estaba en el altar del sagrario—, Santa Rosa y Santa Catalina de Siena —antes en los colaterales—. Estas tallas han desaparecido ya.

El pequeño retablo lateral, de orden único, repite las columnas e incurvación del entablamento del mayor, y, evidentemente en él inspirado, su autor no debe ser otro que el propio Pedro Cano. Su único espacio central está ocupado por un nicho de medio punto cuyo tablero de fondo está pintado con profusión de angelillos que juguetean con guirnaldas. Sobre él, un pinjante con vegetales y flores ocupa la curva del entablamento cuya parte superior decora un angelillo sosteniendo un cuerno con frutos y flores.

De su decoración cabe destacar la mezcla de espigados acantos con rocalla y flores, y unos cartones laterales —que de algún modo recuerdan a los de los laterales del Convento de Carmelitas Descalzas de Jaén—, y ambos a los que Duque Cornejo realizara en el coro de la Catedral cordobesa donde lo vegetal se endurece resultando un gran vástago metálico ornado de escasos acantos.

A no dudar, el desaparecido retablo mayor de la iglesia de San Pedro de esta misma villa es otra obra que debió salir también de la mano de Pedro Cano.

Acerca de los retablos que había en esta iglesia, dice Romero de Torres que «los altares y retablo mayor todos son de mal gusto»; en uno de ellos hay un lienzo que está muy repintado y en el que se lee la siguiente inscripción: dedicó esta imagen por su devoción Don Alfonso Nieto de la Paz en su capilla año de 1669. También hay en otro

altar un Jesús Nazareno en talla, obra de don Juan de Arrabal y Madrid, Académico de la de Granada y natural de esta ciudad». Otras referências hablan de «un rico altar mayor, buen ejemplo de estilo barroco»; el del Sagrario y el de la capilla de Jesús, laterales al mayor; el de la Virgen del Carmen y el referido del Nazareno, cuya capilla costeó Arrabal.

Cinco eran pues los retablos que la ornaban, cuatro de pleno barroco que podrían fecharse entre 1669 y la tercera década del setecientos, y el rococó hecho en la segunda mitad de esta centuria del Nazareno.

Tan sólo he logrado encontrar una antigua fotografía del mayor. Se trataba de una estructura piramidal en que cuatro columnas salomónicas, esbeltas, ornadas con acantos, y de orden colosal, dividían el piso, único, en tres calles, ocupadas por nichos planos con esculturas. El de la calle central, más ancha, lo ornaba la erguida figura de San Pedro revestido de pontifical sobre el templete del manifestador que invadía el banco. Un ático de extremada altura con calle única entre columnas salomónicas ocupada por el Crucificado, remataba el retablo, uniéndose a los jarrones extremos por medio de cartones muy calados de enrollados cardos. Amplia decoración vegetal en lugares concentrados completaba la obra.

Viene a coincidir pues esencialmente con el citado de las Dominicas, sobre todo en cuanto a la elevación de ático que, si bien no llega a ser tan extremada como en el antes cisto, no por ello deja de destacar su extraordinaria esbeltez. Columnas, «aletones» laterales y decoración, vienen a corroborar la mano del mismo tracista.

Con una decoración donde intervienen elementos ya del siglo XVIII cabría señalar el *retablo de la* actual *capilla de la Virgen del Rosario en la iglesia parroquial de la Asunción de Villacarrillo.* La devoción a esta advocación mariana es de reciente entronque en la villa, donde desplaza a su anterior patrona, la Inmaculada; por ello existe la posibilidad de que tal capilla, de la que por el momento no se tiene constancia documental alguna, pudiera ser para la que en junio de 1712, y bajo la advocación de la Virgen del Carmen (que hoy no existe en la iglesia) se pide licencia para bendecirla y celebrar misa en ella, lo que se concede en caso de que estuviese «perfecta y acabada con retablo, cruz y ornamentos y lo demas nezesario» [56].

De cualquier modo su retablo, en cuanto a la talla de la madera, no es de gran calidad, y posiblemente en parte sea rehecho. Diversos elementos dan pie a una ejecución del XVIII, con empleo de columnas salomónicas compuestas y pareadas que abren un nicho de medio punto al camarín. Da total ruptura del entablamento no es ya sorprendente, pero sí el empleo de rocalla y vieras en una ornamentación que viene a sustituir los mutilos decorados del XVII en su segunda mitad, y que invaden la cornisa; también el empleo de cartones calados en el ático —presidido por un lienzo del Salvador— a base de roleos y vegetales derivados de los que hiciera Carrillo por ejemplo, pero con labra muy amplia como la que existe en Beas de Segura; no es esto usual en la diócesis, ni desde luego lo grosero de su talla.

Por otra parte, la pintura del retablo imitando mármoles verdes, que reserva el oro tan sólo para la decoración —en la que se incluye la hojarasca de las columnas salomónicas— destruye la absoluta conjunción que entre ésta y la arquitectura existe en el XVII, y que es evidencia de la unidad barroca. El camarín, de extrema severidad, nos hace pensar que el retablo fuera modificado, o al menos pintado, en la segunda mitad del XVIII.

Otro es el problema que plantea el *retablo mayor de la iglesia parroquial de Santiago de la Espada* (Lám. 15), villa perteneciente en aquel momento a la Orden de Santiago, y que por su distancia respecto a la capital y pésimas comunicaciones con el

56 A.C.J. Actas Capitulares, año 1712. Acuerdo de 17 de junio de 1712. s/f. Documento n.º 48.

resto de la provincia, aún hoy día viene entroncándose más con Albacete, Murcia y el norte de Granada.

Si bien las columnas que estructuran tal retablo (cuatro en la parte inferior y dos en el ático, más pequeñas, todas compuestas) son del mismo tipo que las de Baeza, con potentes gargantas y espiras esbeltas decoradas con hojarasca, el resultado, debido a la amplitud en horizontal del ático, es único aquí, dando una impresión de roma la obra. Hemos de convenir en influencias foráneas; la misma arquitectura de esta iglesia arranca del gótico levantino de fines del XIV, y más en esa línea oriental habría que entroncar este retablo.

Las tres calles del único piso, de una amplitud similar, se corresponden con las tres del ático, de cuyas laterales se sustrae el espacio correspondiente sobre las columnas externas inferiores para decorarlo con cartones calados de vegetales enrollados. Los dados del entablamento se decoran con cardos muy abiertos saliendo de un vástago; toda la decoración es similar a ésta, más delgada que la que venimos viendo, y las guirnaldas de frutos con que se decoran las partes inferiores de los nichos laterales son también planas relativamente. En el centro del piso, un reciente sagrario ocupa banco y media calle; sobre él, un profundo nicho de cascarón actúa como manifestador. En el ático preside dentro de un nicho rectangular la figura de Santiago a caballo, lógico en una iglesia de su Orden.

El coronamiento de esta obra (que no ha llegado nunca a dorarse) es también singular; aparte de dos tableritos semicirculares a guisa de frontón en los extremos, es a base de macollas vegetales a modo de árboles, algunos con tarja ovalada central, y una nueva tarja con la cruz de Santiago sobre peana lisa rodeada de cardos en el centro.

Dentro de este capítulo, y como desarrollo del retablo de la catedral de Baeza, habría que incluir otros dos, hoy inexistentes: el del *Santuario de la Virgen de la Cabeza en Andújar* y el de Santa María de Linares.

Al hablar sobre el retablo que en 1610 Solís trazara y realizara Francisco de Bríos para el Santuario de la Virgen de la Cabeza adelantábamos cómo en fechas posteriores se realizó otro en aquel lugar, retablo que tampoco se conserva al ser destruido en la guerra de la Independencia, siendo sustituido por otro neoclásico y posteriormente por uno nuevo neogótico, tampoco existente.

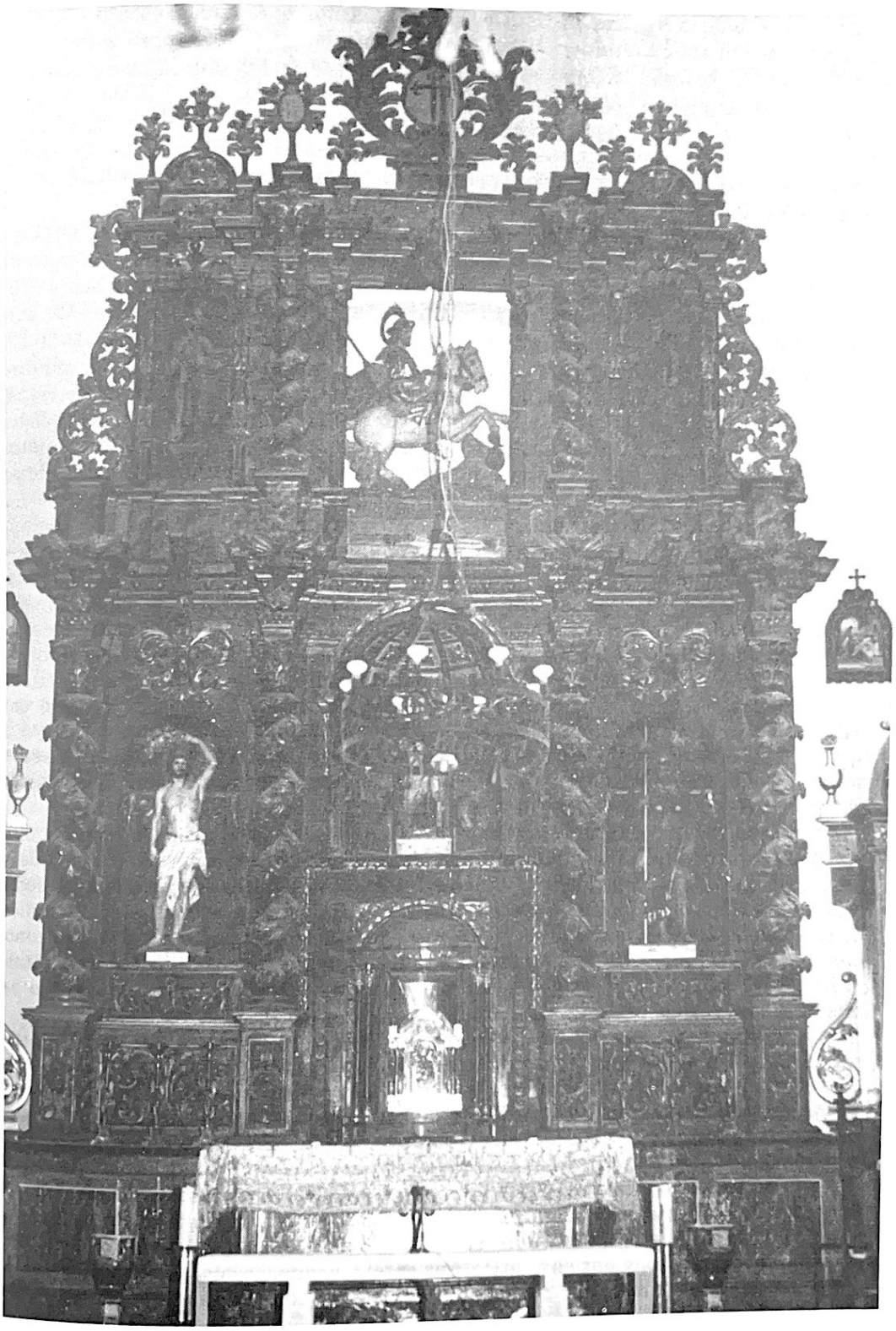
Cuando en 1870 don Antonio Morales Merlo presenta ante el notario don Manuel García Aldehuela de la Audiencia de Granada, una relación de copias de una serie de documentos de la cofradía de la Virgen de la Cabeza, se nos dan diversas cuentas tanto de los gastos referentes a las obras del Santuario como del camarín y de su retablo mayor [57]. En ellas se especifican pagos en 1689 por valor de 300.013,29 maravedís en diversos conceptos, entre los que por el momento nos interesan los hechos al maestro Lucas Cavados y oficiales de obras, al maestro de obras Martín Pardo, al cantero Diego Javalera y 40.455 en maceras. Hay pues en estas fechas una remodelación del Santuario de bastante entidad, y un buen aprovisionamiento en madera que creemos tanto para andarlos como para el futuro retablo.

En la segunda cuenta (31 de julio de 1699) aparecen otros pagos al maestro Cavados por su salario anual, 142 reales al Maestro Mayor de la Santa Iglesia de Jaén (Blas Antonio Belgado a la sazón) y 110.699 reales como gasto de madera, conduciones y a Diego Briones, maestro de talla, además de diversos desembolsos en materiales.

En 1700 se especifican pagos en dinero, trigo y cebada para Cavados por el camarín y un total de gastos en este espacio, que durante el año siguiente siguen realizándose.

Este año de 1701 se dan noticias de cómo el «Maestro Diego Briones, Maestro de talla del Camarín de la Virgen de la Cabeza se traslada con su familia». Entre los datos más interesantes que este año aparecen están los de «Escultura/Pago de las esculturas

57 A.D.J. Leg. Andújar. Cuadernillo suelto.



Lám. 15. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Santiago de la Espada.

de Ntra. Señora de la Hasunción, San Joseph y San Antonio, efixies de escultura que an de serbir para el nuebo retablo y veinte y tres niños, los diez y seis para el Camarín». «Estubo Martín Antonio Sanchez escultor de la ciudad de Baeza (al que allí veíamos trabajando años antes en su retablo mayor y como dorador en el de San Andrés) en la realización de la escultura que se refiere sesenta y seis dias de travajo y cuatro yda y buelta que son setenta», ascendiendo su paga a 840 reales; a «Diego Felipe Navarrete, ofizial questubo trabajando con el clono Martín Antonio en la escultura 35 dias a 8 reales 480 reales».

A la par que la escultura y talla del retablo y camarín se ejecutaba su dorado y pintura, ya que se pagan «dos mil ochocientos y veintiseis reales y veinte y cuatro m. que desde primero de agosto de mill y setecientos asta 31 de julio del presente 1701 Yaques Carlo, dorador» a cuenta de su trabajo. «El italiano» había trabajado durante ese tiempo a razón de 10 reales por día, por lo que su remuneración era de «30.108 reales y se le descen a deber 694 R». Junto a él, el también pintor y dorador «Andrés Garcia de la Mota, bezino de Andujar, a quien se le pagam 1350 Reales» había trabajado «en la excución de aiudarle al italiano a los dorados del Camarín y encarnar los niños y demas obras». Para tal menester, «el italiano y el M.° Motilla compran 3 libras de aguarras y otros ingredientes para imitar las alas de los serafines de esmeralda y rubí».

No hay más noticias referentes a esta obra que suponemos de gran riqueza dada la rapidez con que se hace —lo que hace pensar en buenas disponibilidades de dinero—. Así pues, en 1698 empezarían las obras del camarín, para lo que tendría que quitarse el retablo trazado por Sebastián de Solís, y se decidiría la construcción de otro nuevo, más acorde con la nueva estética barroca en que tal camarín se realizara. Diez años más tarde, casi terminada la obra de cantería, se empieza la talla que llevaba incorporada por parte de Diego Briones. Mucho debía ser el trabajo cuando este «maestro de talla del camarín» ha de trasladarse en 1701 con su familia hasta Andújar. Casi con seguridad a él se debiera la talla del retablo que se está haciendo, menester en que le ayuda M. A. Sánchez en lo tocante a la imaginería y el oficial Navarrete, mientras el dorado y encarnaciones de retablo y camarín corren a cuenta de este desconocido maestro italiano Yaques Carlo y A. García de la Mota.

Situado este Santuario en un estratégico lugar de Sierra Morena, ha corrido toda suerte de destrucciones durante la agitada vida política española, por lo que no queda absolutamente nada de tal retablo ni de la decoración del camarín. Sin embargo podemos estar seguros de que había de tratarse de un retablo que estuviese comprendido dentro de este barroco pleno, a juzgar por la época de su realización y por otro conocido del maestro Diego Briones (el mayor de Vilches, fuera sin embargo de este capítulo al introducir estípites) en el que usa en su cuerpo principal columnas salomónicas del mismo tipo que venimos aquí estudiando.

Ese mismo tipo de columnas eran las empleadas para ordenar el *retablo* antes existente en la capilla *mayor de la iglesia de Santa María de Linares*, del que Romero de Torres opina que era «churrigueresco, quizás de la misma época de otra portada de la iglesia [58]. Ponz, aún más contundente en sus juicios, dice de esta iglesia que «sus ornatos, entrando el retablo mayor con todos los demas modernos, son sumamente ridículos en razón del arte» [59].

Este «ridículo» retablo, según una fotografía que hemos podido consultar, era una gran obra compuesta de dos pisos de tres calles y un ático enmarcado por arco apuntado, sobre alto banco. Dividían las calles —más ancha la central— cuatro columnas salomónicas por piso, y dos en el ático. Sus entablamentos, rotos, de mucho desarrollo en el primer piso y menor en el segundo, se ornaban con ricos mutilos.

58 ROMERO DE TORRES, T. II, n.° 252.
59 PONZ, T. XVI, Carta II, p. 95.

Ocupaban las calles laterales esculturas de bulto redondo en nichos en el primer piso, y sobre peanas en el segundo. La central llevaba un sagrario con manifestador en forma de templete que rompía el banco. Sobre él, en un medallón ovalado, aparecía la Virgen, titular de la iglesia, y ya en el segundo piso un nicho o relieve.

Colgantes de flores y frutos, carnosas cartelas de vegetales y flores, completaban su riqueza. Se trataba pues de un buen ejemplar del barroco foliáceo, con ciertas similitudes decorativas respecto al cabeza de serie baezano.

c) Otros retablos

Parecerá extraño que, en un siglo de centralismo como es el XVII español, y con todas las prescripciones de los obispos acerca de la «maestría» que la *Catedral de Jaén* debe de ejercer sobre el resto de los templos de la diócesis, tal maestría no se ejerza sobre los retablos. La explicación sin embargo es bastante simple: en obras la catedral, no se hacen apenas retablos en ella, o al menos no de gran entidad.

Mediado el siglo XVII se trata de reemprender las obras de la catedral. Aparte de la lonja norte (1659) realizada por López en que este mismo arquitecto es contratado por el cabildo como maestro mayor, después de haber sido nombrado como tal en la de Granada. La razón era muy concreta: la escasez de recursos económicos [60]. Los pocos que había se tratan de destinar al embellecimiento relativo de algunas de las capillas ya hechas, y en este sentido se dan noticias sobre la hechura por ejemplo de marcos para sus retablos [61].

Volvamos a recordar por otra parte las obras del retablo mayor y su modificación de 1661 en la que interviene el pintor Sebastián de Solís.

A principios del siglo XVI había 13 capillas laterales en la catedral. En la nave sur estaban las de los Prebendados: la primera era la de San Antón seguida de las de Santa Catalina, la Quinta Angustia, San Nicolás, San Ildefonso, Jesús Nazareno y San Juan Bautista. Las seis del lado norte, de los Capellanes, eran San Bartolomé, la librería, la de Juan Núñez de Vargas, Santísimo Sacramento, Camarero Gonzalo de Castroverde y San Benito. Aparte estaba la mayor y una serie de altares. No eran todas del mismo tamaño, sino que las últimas laterales eran más estrechas. Las naves en estos momentos además tan sólo llegaban a la traviesa del crucero, igual que las capillas del sur [62].

Cuando se remodela el espacio en este mismo siglo empieza a hacerse lo propio con las capillas, iniciándose las obras por la parte que arrima al testero principal. Llegado el XVII, con el impulso que se da a las obras en la época de maestría de López de Rojas, se van construyendo nuevas capillas, con lo que los retablos existentes (entre ellos el de la capilla de Núñez de Vargar que veíamos en su momento) van desapareciendo, igual que sus antiguas denominaciones y patronazgos.

En esta situación de falta de patronazgo se encontraban las tres capillas entre la antesacristía y la sala capitular cuando el obispo Fray Jerónimo Rodríguez de Valderas, Mercedario (1668-1671) expresa en 1670 su deseo de «fundar en esta santa Iglesia una memoria a onor y devocion del bienabenturado Martir San Pedro Pasqual de Valencia obispo que fue de Jaen» y también mercedario, para lo que trata de comprar una capilla [63]. Aceptada la propuesta con agrado por el cabildo, el obispo elige para ello «la ultima capilla de las tres que arriman a la sacristia mayor, la mas cercana a la puerta della» (20 de junio de 1670) —hoy de las Angustias— estableciéndose las condiciones para tal patronato, entre las que se destaca la donación de 6.000 ducados por parte del obispo y el

60 GALERA ANDREU, *Arquitectura*... pp. 151-171.

61 A.C.J. Actas Capitulares. Años 1661-1665. Acuerdo de 1 de febrero de 1661. Fv/ Comisión para los retablos/ Que los señores Chantre y dicho Mayordomo ajusten lo que les pareziere con el ensamblador que esta aqui sobre los marcos que se an de hazer para los retablos de los altares desta Sta. Ygla.

62 MARTINEZ DE MAZAS, pp. 177-190.

63 A.C.J. Actas Capitulares, años 1670-1672. Diversos acuerdos desde el 17 de junio de 1670. Documento n.° 39.

ejecutar un *retablo a San Pedro Pascual* en tal capilla (5 de septiembre de 1670). Entregados en principio 2.000, a su muerte, ocurrida al año siguiente, se cobran los 4.000 restantes menos 2.000 reales.

El retablo fue encargado a algunos de los más destacados maestros granadinos: José de Mora, Pedro Atanasio Bocanegra y el ensamblador Miguel Romero, que el 4 de abril de 1671 declaran tener recibida la primera paga o parte de ella y necesitar de la segunda para proseguir la obra [64]. Pero el cabildo no parece estar dispuesto a seguir con tal empresa, ya que en este año aparecen diversas deliberaciones para cobrar la herencia del obispo, pero ninguna para pagar el retablo.

Según las condiciones de venta de la capilla, no estaba desde luego obligado a ello, pues la cantidad ofrecida era aparte del retablo. Por ello aunque en febrero del 72 se hable de diligencias para «La cobranza de lo que se debe del retablo» [65] creemos que no se llevaron a cabo, pues esta es la última referencia que a esta obra se hace alusión.

A mayor abundamiento, en 1759 se habla de un pequeño retablo nuevo para San Fernando que se hizo en esta capilla de San Pedro Pascual a costa del racionero don Fernando del Río, «por no haber sabido ser la referida Capilla de dicho Ilmo. Sr. obispo Ln. Fr. Geronimo Rodriguez de Valderas, y estar sepultado en ella su cadaber», decidiéndose que San Fernando pase a otra capilla y «se de orden se pinte un Lienzo con la efigie del Santo (Pedro Pascual) por Pintor de Sebilla o Madrid, que tenga especial habilidad, de la misma manera que tenia el de sor. Sn. Fernando, y se coloque en el lugar que este ocupa el referido de sn. Pedro Pascual, que se ha de hacer, para que su Capilla siga con el mismo titulo, e invocación que ha tenido el glorioso Santo desde que compró lo material de ella dicho Illmo. sr. obispo Valderas» [66].

En 1760 se acordó tratar con Francisco Calvo y José de Medina la posibilidad de realizar en el retablo hecho por don Fernando del Río una escultura de San Pedro Pascual en lugar del lienzo antes dicho, pero a la vista del costo pedido, se rebajó la pretensión de nuevo a una pintura hecha «por pintor desta ciudad que al dicho señor (chantre) pareciere conveniente» [67]. Este debe ser el lienzo que hoy ocupa el ático del retablo neoclásico de la Capilla de las Angustias, como hoy se denomina. La Virgen que le da nombre a esta capilla, siendo de José de Mora, no era precisamente talla prevista en el retablo que éste hacía en 1671, ya que procede del Convento de Carmelitas, de donde pasó a la Catedral a raíz de la exclaustración.

De cualquier modo, como vemos, la capilla perdió su primitiva titularidad y en 1791 no había tal dedicada a San Pedro Pascual, por cuanto Ponz dice «Quan justo seria hacerle un buen retablo al Santo Prelado, y Mártir San Pedro Pasqual» [68], obra que se hará precisamente en la *3.ª* capilla de la nave norte, que hoy ostenta esta denominación, y que estudiaremos en su momento.

Siguiendo a este autor, tendría que haber otros retablos barrocos en la catedral, ya que alude a los «feisimos y enbrollados retablos colaterales al mayor, y algunos eiusdem furforis, objetos monstruosos que solo sirven de desacreditar un recinto tan magnifico» [69]. De tan apasionada noticia sin embargo no podemos deducir si tales obras eran barrocas o rococó, sino tan sólo señalar su existencia. Habida cuenta de que uno de tales retablos colaterales, el de la izquierda, estaba dedicado al Niño Jesús, devoción más propia del XVIII, y que las obras de cantería de la iglesia siguen realizándose durante todo el XVII, es posible que estos retablos fuesen posteriores al momento que ahora estudiamos.

64 A.C.J. Gaveta 26, n.º 15. Año 1671. Documento n.º 40.

65 Acuerdo Capitular de 5 de febrero de 1672. Documento n.º 39.

66 A.C.J. Leg. 21. Año 1789. 8 de octubre de 1789. Testimonio del notario público apostólico sobre las capillas en Acuerdo Capitular del 2 de octubre de 1759. Documento n.º 57.

67 A.C.J. Actas Capitulares. Años 1760-1761. Acuerdo de los días 5 de septiembre y 26 de septiembre y 1760. Doc. n.º 57.

68 PONZ, T. XVI, p. 246.

69 Idem, p. 182.

70 ORTEGA SAGRISTA, *Historia*... pp. 66-68.

Lám. 16. Retablo de la cripta del Santuario de los Mártires Bonoso y Maximiano. Arjona.

Aún hay noticias sobre otro *retablo* de la ciudad *de Jaén* que hoy no existe: el del desaparecido *convento de San Francisco* [70]. Terminado el 30 de junio de 1712 por Luis de la Barrera, natural y vecino de Jaén, era de madera tallada y dorada. Por cierto que es posible la existencia de alguna relación entre Luis y el entallador baezano Juan de la Barrera (o Juan José Barrera como aparece en otros documentos) que trabajara en el sagrario del retablo mayor de la catedral de Baeza introduciendo ya pequeños motivos de rocalla. Luis era expósito y vivía en la parroquia de San Pedro; en 1691 se había casado en San Lorenzo con Juana Cano. Aparte de este retablo ajustado en 1711 con el presbítero Luis de Orbaneja ante el escribano Juan Antonio de Escobedo [71], pero perdida tal escritura, y puesto que no conocemos otras obras suyas como tallista, es posible que su labor se limitase al dorado y pintura; como pintor ya le hemos visto en 1712 en Villacarrillo, y posteriormente en el retablo mayor de San Andrés de Jaén. Por cierto que Ortega Sagrista nos proporciona una curiosa noticia en la que interviene: alquilaba decoraciones para el Jueves Santo a la Santa Capilla de San Andrés.

La iconografía de este retablo era bastante rica, centrándola el Cristo de la Expiración [72] como titular; en las calles laterales iban la Virgen y San Juan, y las pinturas de

71 ORTEGA SAGRISTA, *Arte y artistas*... p. 38.

72 «...su estatura de a dos varas y dos dedos, su simetria y serena muestra, el rostro aguileño, su elebacion al cielo, los lavios cardenos y despegados, el color claro, y rojo, matizado el cuerpo con gotas de sangre, los ojos aviertos la Cruz de quatro vrazos de color esmeralda redonda con nudos desgarrados, ymitando al Sol en el color, para que en todo tiempo conste que dicha Sagrada Imagen con su corona de juncos de plata, y potenzias, y la cruz berde es propia de dicha hermandad y se a colocado en la yglesia del mencionado Convento en su capilla...». A.H.P.J. Leg. 1995, año 1762. Es. J. G. de Bonilla. Ff. 236r-237v. Escritura de concordia entre el convento de San Francisco y la hermandad del Santo Cristo de la Expiración.

Actualmente esta imagen se encuentra en la parroquia de San Bartolomé, donde se trasladó a la desaparición de San Francisco.

San Francisco y del fundador de la capilla don Luis de Orbaneja, posiblemente en el banco. Por coronación llevaba el Padre Eterno en medio relieve y el Niño Jesús y la Inmaculada a ambos lados de la cornisa [73].

Debía pues ser un retablo de un piso con tres calles y ático, bastante usual en estos momentos junto al de calle única; dada la fecha de concierto con Barrera, había de tratarse de una obra de barroco pleno con decoración de foliácea.

Alguna noticia suelta más, demuestra que este tipo de retablos sostenidos por columnas salomónicas debieron ser muy frecuentes. Así, por ejemplo, al describir la *iglesia del hospital de Santiago de Ubeda,* el arquitecto Campos Ruiz habla de cómo «En el crucero, al lado del Evangelio, están los altares de San Rafael y *San Vicente de Paul,* cuyo *retablo* es de estilo salomónico; y tres cuadros, uno con un asceta en oración; otro de Jesús Nazareno y otro de gran mérito, pintado sobre corcho por Juan Esteban, pintor de Ubeda, representando a San Clemente, Papa» [74]. Desaparecido hoy, no podemos añadir más a lo expuesto, sino la constancia de su existencia hasta no ha mucho.

Sí se conserva en cambio un *retablo* completamente atípico: el *de la cripta del Santuario de los Mártires Bonoso y Maximiano en Arjona* (Lám. 16). Hecho en yeso policromado, se trata de un cuerpo rectangular coronado por hojarasca que se adapta a un rebajadísimo semicírculo.

Su único piso está dividido en tres calles por cuatro columnas de esquemático capitel y fustes espigados en zig zag. En ellas abren vanos rectangulares —dedicados a guardar los relicarios de los mártires— más bajos en las laterales para dejar espacio a tondos superiores. En la central remata el vano una moldura arqueada de la que pende corona entre ondulante decoración; un filete superior, muy fino, enmarca todo el vano y se modula por encima de los capiteles. Tan sólo la cornisa separa el cuerpo del aludido remate.

Si extraña resulta la ruptura del hipotético entablamento más aún lo es la decoración: foliada amplia, biselada y muy profunda, convierte ésta en una obra exótica de indudables resabios coloniales.

En el banco puede leerse la fecha de su ejecución: «A ONRA Y GLORIA DE DIOS NR. SEÑOR Y DE LOS SANTOS MARTIRES SE ACABO ESTA OBRA SIENDO OBISPO DE JAEN EL ILMO. SR. D. ANTONIO FERNANDEZ DEL CAPO ANGULO Y BELASCO Y BICARIO EL MAESTRO D. SEBASTIAN SALIDO HERBAS» (izquierda) «Y PRIOR DE SANTA MARIA EL LD. JUAN FRANCISCO DE UTRERA I CESPEDES Y MAYORDOMO D. LUIS MONTESINOS PEREZ. 18 de AGOSTO AÑO DE 1672» (derecha).

Otro *retablo* atípico, aunque carente del exotismo del aterior, es el modesto *del Señor de la Expiración en la iglesia de Consolación de Alcalá la Real.* Pequeña obra de pocas pretensiones, es simplemente un cuerpo cuadrado enmarcado por pilastras con remate de frontón curvo cuyas roturas intermedias están anunciando nuevas perspectivas en el arte del retablo. Su decoración a base de vegetales (cogollos, hojas, acantos, palmetas, rosas) mezcla algunas pequeñas conchas, todo en pequeño tamaño. Los cartones externos que lo unen al testero son un abigarrado ornamento calado vegetal con cabecitas que se mezclan con iguales motivos pintados en aquel.

73 ORTEGA SAGRISTA, *Historia*... p. 68.
74 CAMPOS RUIZ, D.L.S., n.º 42, 1916, p. 168.

IV. PROTORROCOCO Y ROCOCO

Una vez asentados los Borbones en el trono español, superados los críticos años del XVII, recuperada la economía y lograda la estabilidad salarial, la eclosión que se produce en las artes, sobre todo a partir de mediados de siglo, es general. Particular importancia alcanza en Andalucía con su renovación urbana y rural, y dentro de ella en Jaén, cuyo desarrollo agrario y artístico en estos momentos está plenamente demostrado.

Pero si tal recuperación se debe a la nueva política de la Corona, también es cierto que sus directrices artísticas no se siguen exactamente; se puede hablar de dos caminos; el cortesano y el popular. El primero, introduciendo gustos franceses e italianos, no se dejará sentir en «provincias» hasta muy mediada la centuria. El segundo llevará hasta sus últimas consecuencias el repertorio formal del XVII, innovando a la par una serie de elementos y adaptando gradualmente lo que en España casi ha venido a significar rococó: su ornamento. Estas dos direcciones se mantendrán aún incluso después de la creación de la Academia de San Fernando [1], y sólo al pasar los años y afianzarse la Ilustración se creará una corriente unitaria.

El retablo se mantiene desde luego dentro de la corriente popular, pues el pueblo está orientado por la Iglesia, por otra parte reacía sobre todo en sus Cabildos a innovaciones sustanciales. Pero es que además ésta que llamamos corriente popular no es ni mucho menos única. Si hay un momento en la historia del arte andaluz en que la variedad sea ley, es precisamente éste. Cada artista recoge el pasado, copia, crea variantes, innova. Resulta imposible en la práctica establecer una serie de características que recojan esta multiplicidad; incluso cuando se quieren mantener las ya «clásicas» escuelas andaluzas de Granada y Sevilla nos encontramos con Córdoba, o con sus villas de Priego, Lucena, etc., que rompen estos esquemas. Qué decir por tanto de lugares «marginales» o marginados en la historia del arte como Jaén, que participa de características de todos estos lugares.

Ya el mismo término con que designar este siglo XVIII es vario: churrigueresco, barroco prismático, rococó, son palabras que se emplean para diferentes momentos y con contradictorios significados. Incluso se obvia su definición y se habla de «etapa de excepcional dinamismo» o «etapa epilogal del barroco andaluz» [2]. No se define nunca lo que es exactamente churrigueresco sino como algo «contemporáneo del rococó» pero que es «sin embargo otra cosa»; y no es sólo Víctor L. Tapie quien así opina. Se está de acuerdo en general, por ejemplo, en que Pedro Luque Cornejo —un hombre cuyas

[1] BONET CORREA, *Los retablos...* p. 22.
[2] HERNANDEZ DIAZ, *Andalucía*, p. 181.

composiciones siguen un ritmo lineal bastante libre, además de ser muy minucioso en los detalles— es churrigueresco; y sin embargo, como es sabido, el rococó organiza precisamente ritmos lineales en contra de las superficies foliadas del barroco anterior [3].

De cualquier modo, y tratando de obviar esta polémica, ya decíamos que nuestra pretensión era eliminar el término churrigueresco, primero por lo que de absoluta indefinición tenía, y en segundo lugar por el sentido peyorativo con que nació marcado. Preferimos pues considerar para este momento, al menos en Andalucía, el término rococó ya que de su sentido de atectonicidad y/o del empleo de un tipo menudo y específico de decoración participan las diversas corrientes, contemporáneas en la mayoría de los casos, en que se pueden catalogar los retablos construidos aproximadamente de 1715 a 1790. Sin embargo querríamos significar que no entendemos estas obras rococó como algo por completo diferente a las barrocas anteriores, sino como epígono y desarrollo de lo en las anteriores contenido, un desarrollo marcado desde luego por «aires» nuevos. Si de tonos se puede hablar, el barroco tendría un tono triunfal, heróico, mientras los retablos rococós mantendrían un tono menor. Es posible que para Castilla pueda referirse aún el término churrigueresco en este sentido, pues durante esta época no llega allí a perderse totalmente el tono heróico del retablo. Aunque no llegue también a evidentes disoluciones arquitectónicas en pura y delirante decoración, el carácter grácil, evanescente, del retablo andaluz es distinto, a la magnificencia, si bien audaz, del castellano.

El elemento de que se vale el tracista en el camino hacia la disolución de las formas en la arquitectura del retablo rococó es el estípite; nacido en Andalucía bajo su forma barroca como reacción quebrada al impulso ondulatorio italiano de la columna salomónica, con ella convive en un primer momento, ya sea en el ático del retablo y alternándose en el cuerpo principal. Estas obras, algo indefinidas aún, conservan el empaque y ordenación arquitectónica de las anteriores e incluso una misma planta y alzado con predominio neto del retablo de medio punto; su decoración sigue los mismos derroteros, inclinándose perceptiblemente hacia la vegetación más o menos copiada de la naturaleza. Pero a la par, va tomando cuerpo de naturaleza la elevación en rectángulo de la cornisa que, al invadir el espacio del ático, mezcla éste con la calle central produciendo un continuo en el que la separación horizontal es ya privativa de los lugares menos importantes: las calles laterales.

A la par que ello sucede, los marcos geométricos en que la decoración foliada va inmersa, cobran acentos más vigorosos y a veces cuelgan como pinjantes de elementos superiores, adoptando formas en que las líneas rectas y curvas se mezclan con potentes roleos.

Todos estos caracteres, apenas esbozados por el momento, llegan a su pleno desarrollo en torno a la mitad del siglo XVIII. El estípite toma carta de naturaleza como único soporte vertical del retablo. De su uso intensivo deriva el descoyuntamiento de las formas; ya él, per se, es un soporte roto, interrumpido en varios lugares de su fuste, estrangulado y, por ello, impropio para soportar grandes pesos. Soporte dinámico, variable, opulento en su ornamentación, anárquico a veces y falto de la necesaria funcionalidad, es el responsable de un tipo de retablo al que se le pueden aplicar todos estos calificativos, un retablo en que la «composición fusiona de tal modo la morfología, que a veces hay verdadera confusión» [4]. Son obras éstas cuyo paralelo arquitectónico hay que buscarlo en los estucos granadinos y cordobeses que se extienden por toda la Andalucía oriental y que en Jaén crean sus mejores ejemplos en una serie de capillas y camarines localizados en la zona norte y occidental (Andújar, Bailén, Baños de la Encina, Alcalá Priego —dependiente en estos momentos de la Abadía—). Son

3 KUBLER, *Arquitectura*... p. 151.
4 HERNANDEZ DIAZ, *Andalucía*, p. 204.

unas obras creadas o derivadas de arquitectos y carpinteros como Hurtado Izquierdo, Teodosio Sánchez de Rueda y los Pedrajas. Precisamente a Sánchez de Rueda Llaguno lo localiza trabajando en Jaén [5], aunque no hemos encontrado constancia exacta de su obra; de la labor desarrollada en torno a los Pedrajas en Alcalá la Real, por el contrario, ya tendremos ocasión de ocuparnos, como de la importantísima llevada a cabo por Pedro Duque Cornejo, centrada en la capital de la diócesis.

Unido al estípite, en íntima fusión con él, se desarrolla el tipo de ornamento que Taylor y Bonet han venido a calificar como prismático [6], cuyo principal representante sería para ambos precisamente Francisco Hurtado Izquierdo, este arquitecto de Priego influido por el clasicismo de Siloe, el manierismo de A. Matías, el barroco de Cano y lo Musulmán [7]. Las obras de este entorno recogen lo que de invariante y tradicional hay en la historia del arte andaluz, desde lo hispano-musulmán y mudéjar al barroco triunfal; y es que este «sentido inquieto, ondulado, vibrátil» de los retablos a que aludimos «hunde sus raíces en estéticas orientalizantes» [8]. En esta dirección tanta importancia como la decoración placada, tratada como marco dominante a la que adherir pequeña rocalla y vegetación menuda, tiene el juego con la luz. La amplia proyección concedida a estas formas geométricas no sólo despierta la ilusión de que van a variar ante nuestros ojos las obras, como Wölfflin apuntara, sino que en efecto varían; según la incidencia del sol, según los momentos del día, la luz y las sombras mutan estos retablos cuyas formas así se superponen, se combinan, montan unas en otras y cobran pues una vida de la que carecía el retablo renacentista. Hasta tal punto es esto así que se incorporan los vanos al retablo a modo de transparentes en ocasiones. Se trata pues de lograr un arte anticlásico: no eterno sino vivo, cambiante, movido, mutable; en suma, rococó.

Ya decíamos que la morfología empleada para lograr estos efectos eran el estípite y la decoración prismática, todo ello con restos de una organización a base de cubrir por completo el medio punto de los testeros generalmente. Las plantas siguen siendo bastante simples, de batea, a veces con resaltos, excepción hecha de algunos retablos con planta poligonal tripartita, de raigambre española, o alguna incurvada.

De la generalidad de las plantas hay que separar los manifestadores, prácticamente exentos, cuya ordenación mucho más compleja no sigue la línea general del retablo por lo común. Presentados a menudo como baldaquinos, sobre ellos se disponen telas encoladas a maderas formando cortinones que pueden apartar ángeles, como si se tratase del escenario de un teatro al que por un momento se levantara el telón para dejar ver la riqueza de la Eucaristía.

No puede separarse en estas obras la decoración del propio elemento morfológico, como decíamos, ya que tal morfología se emplea con un sentido decorativo. El mismo estípite está formado por trozos de diversos soportes tratados con sentido ornamental que, unidos y cada vez más complejos y enriquecidos, componen su estructura. Los mutilos ya no son tales, sino macollas de hojitas y flores. Los pináculos se han convertido en jarrones flameantes. Pero son sobre todo los entablamentos —o lo que queda de ellos, las cornisas—, aquellos elementos que tan seriamente dividieran cuerpos y pisos en otras épocas, con los que ahora se juega. Antes de finalizar el siglo XVII, Ximenez Donoso había iniciado este movimiento en Castilla, pero es ahora cuando estos elementos rotos, incurvados, comprimidos, quebrados, atormentados, pierden aquella su severidad y función, transformándose en vectores quebrados de carácter decorativo y mezclándose con las placas de ritmos libres intermitentes y sincopados

5 LLAGUNO, *Noticias*... T. IV, p. 116.
6 TAYLOR, *Francisco Hurtado*... pp. 46-47; y BONET CORREA, *Andalucía*... p. 101.
7 BONET CORREA, *Andalucía*... p. 102.
8 HERNANDEZ DIAZ, *Andalucía*, p. 198.

que coronan o cuelgan de otros elementos. Derivados de la marquetería y ya empleados en su esencia por Alonso Cano, cobran ahora protagonismo para convertirse en lo definidor de la decoración, y casi estructura, de estos retablos laminados, similares a los salmantinos de Alberto de Churriguera, pero con proyecciones incluso más audaces. El tratamiento ornamental que de estas superficies se hace tendiendo a superponer planos que se delimitan por marcos rectangulares como un placado, ha sido considerado por Kubler como una «invariante» española [9], pero es ahora cuando cobra protagonismo y pasa del «marco» estricto al retablo e incluso a la arquitectura. En este sentido, y dentro de la arquitectura provincial, señalemos por ejemplo las fachadas de la iglesia de la Trinidad de Ubeda o la Merced de Jaén, ambas terminadas en 1727, que P. Galera considera antecedentes del estilo laminar de Bada en San Juan de Dios de Granada (1739), y que remiten a la escuela salmantina de A. Churriguera uno de cuyos discípulos, José Gallego y Oviedo del Portal, se hace cargo en 1726 de la maestría de la catedral giennense; y, sobre todo, en un segundo momento, las de San Juan de Dios en Jaén y Linares, obra ésta aproximada de 1761, similar a las del sevillano Diego Antonio Díaz, donde se utilizan ya robustos estípites a la par que un follaje de estirpe granadina [10].

Junto a este predominio de lo geométrico, adherido y confundido con él, el ornamento vegetal muy menudo se mezcla con carteles de rocalla cuyo origen hay que buscarlo en los «Bandwerk» italianos de una o cuatro volutas enrolladas en C, que dan lugar a este estilo auricular u Ohrmuschestil, con campos llenos por lo común de ajedrezado o limpiamente brillantes [11].

Estos ritmos lineales, curvas y placadas, tarjas ovales y minuciosos detalles decorativos bajo una luz cambiante componen la visualidad esencial de estos retablos ordenados por estípites, donde tanto el rococó francés como lo italiano están presentes en sus ornamentos. La exacerbación de estas características en lo que tienen de posibilidades de libertad formal dará paso a un tercer momento en que se olvida lo que había venido a ser naturaleza común en el retablo: la arquitectura. Pero a la par que esto ocurre se produce lo que sería una reacción encaminada a reforzar esa arquitectura, basándose en el nuevo empleo de la columna, alzados más serenos y equilibrados y la introducción como contrapunto de plantas más dinámicas de tipo borrominesco. Ambas direcciones opuestas se producirán aproximadamente de 1750 a 1790.

De la primera de ellas la arquitectura está ausente en cuanto a ordenamiento espacial. Si se utilizan pilastras, pongamos por caso, para separar calles, se ven interrumpidas completamente por lunetos ovales o lobulados, angelillos o cualquier otro motivo, con lo que más bien están tratados estos elementos distribuidores de espacios como caprichosas placas decorativas, y desde luego sin función realmente sustentante. Pero a veces, ni tan siquiera se usan estos engaños: fragmentos colgantes de entablamentos quebrados se utilizan como juego de líneas para delimitar un contorno que se pierde sin más sostén que querubes y niños ingrávidos jugueteando entre olas de rocalla.

Conviviendo con esta dirección sigue utilizándose el estípite en otras ocasiones, pero en la rapidez de los cambios de este siglo es ya un elemento desfasado que viene a ser sustituido por la columna. Se produce pues la reacción contra tal movimiento aturdidor a la par que él mismo. En unos primeros años, el fuste de estas columnas se ve invadido por la menuda ornamentación de rocalla con sus pequeñas flores, orejas de cerdo, veneras, cabecitas, lazos, colgantes: en fin, toda una columna crepitante como si se tratase de un «neoplateresco de signo barroco» [12]. Pero a la par, la línea horizontal recupera su prestigio, volviendo a retomar alzados bastantes simples basados en un

9 KUBLER, *Arquitectura*... p. 360.
10 GALERA ANDREU, *Arquitectura*... p. 24.
11 RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, *Motivos*... p. 560-567.
12 HERNANDEZ DIAZ, *Andalucía*, p. 205.

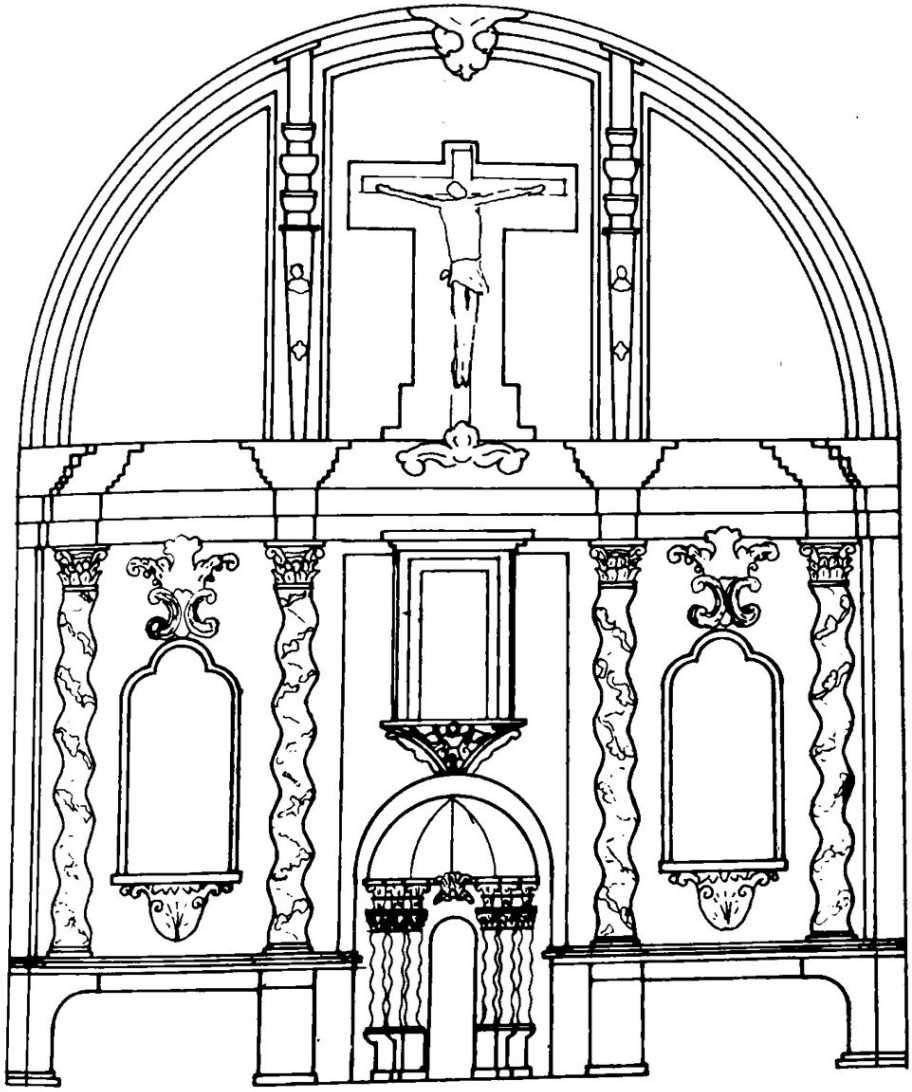


Fig. 21. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Vilches.

cuerpo de piso único con tres calles y ático, que se amparan en un semicírculo. Anejo a ello se producen incurvaciones y complicaciones en las plantas de los retablos.

Acentuando esta dirección, se va eliminando el retalle de los fustes, dejando expeditas las líneas arquitectónicas, y aún cuando sigan alternándose algunos entablamentos o utilizando remates verticales quebrados y enrollados, el serenamiento sustituye a la anarquía, la «limpieza» de las superficies al horror al vacío, preparando así el camino a la nueva estética neoclásica. Realmente es una primera manera de dejarse sentir la influencia de la Academia, y en este sentido se podría hablar de retablos pre-neoclásicos.

Todas estas obras están hechas en madera dorada, introduciendo brillante policromía y estofa tan sólo en detalles pequeños, fundamentalmente angelillos e imágenes. En muy contadas ocasiones, tres exactamente, el retablo es de obra revestida de estuco pintado. Por ello no podemos estar de acuerdo con Hernández Díaz cuando generaliza diciendo que la zona oriental de Andalucía utiliza fundamentalmente la piedra en estos retablos [13], ni tampoco respecto a su afirmación acerca de que estas

13 Idem, p. 205.

tierras que miran a Castilla «muestran el acento menos regional» [14]. Jaén en sus retablos participa tanto del elegante equilibrio del barroco andaluz como de su lujuriosa vida, entroncándose nítidamente en estos momentos tanto con el quehacer granadino como con el cordobés.

La importancia concedida a la cuestión iconográfica es muy variable en el siglo XVIII. En términos muy generales se puede decir que en un primer momento es escaso, acentuándose las representaciones piadosas con el paso del tiempo, de modo que al final de este período los relieves vuelven a hacer su aparición incluso en el banco, repartiéndose las tallas por todas las superficies en una dispersión muy propia del rococó. Hay que destacar sin embargo la escasa identidad que estas representaciones, numerosas, pueden llegar a poseer, mezcladas en el resto de la decoración. No suele ser una iconografía erudita, sino llana, directa, que cuenta claramente las escenas de la vida del santo a que se dedica el retablo generalmente. Su diversidad impide otra visión unitaria menos simple que ésta, por lo que iremos estudiándola en cada caso concreto.

A) EL RETABLO PROTO-ROCOCO

a) Hacia la disolución de las formas

La alteración que en un primer momento del siglo XVIII se produce es tímida en un sentido visual, aunque definitiva conceptualmente hablando. La introducción del estípite en el ático del retablo, supone tan sólo un ensayo de este nuevo elemento, pero es que el hecho de tal utilización hace significar la escasa importancia concedida a partir de este momento al soporte como tal.

Al acentuar la decoratividad y la cantidad del ornato, los retablos de este momento podrían ser considerados también en este sentido como obras de un barroco exultante, un estilo en crisis que se aferra y acentúa algunos de sus caracteres, y que se resuelve en un sentido rococó. Son pues obras de transición, y como tales participan del pasado al que asumen, a la par que nace en ellas el futuro. Podríamos así considerarlos como anuncios del rococó, precedentes, a la par que introductores de una incipiente despreocupación por lo arquitectónico, con lo que abren el camino al concepto definitivo de atectonia rococó.

El primero de tales *retablos* es el *mayor de la iglesia parroquial de Vilches* (fig. 21, obra que en su ordenación general corre pareja a los vistos de medio punto divididos en piso único de tres calles y ático con triángulos curvos laterales. Cuatro columnas salomónicas revestida de cardos ordenan el piso, al sesgo las dos extremas sobre ménsulas vegetales, y frontales las internas con apeos similares «sostenidos» por angelillos. Mientras en los espacios laterales el banco desaparece excepto en su cornisa, permitiendo abrir dos puertas hacia la sacristía, en el centro se ve ocupado por un sagrario en forma de templete de planta poligonal adosado al tablero y cobijado en un medio punto que se prolonga en la calle central. Sostenido por seis columnillas salomónicas y sustituido su entablamento por daditos con mutilos, se cubre con media cupulilla gallonada; acantos, roleos, pináculos, grutescos en relieve y una cabecita negra, intevienen como rica decoración.

En el piso, de anchas calles, las laterales se ocupan con marcos en forma de arcos trilobulados sobre peanas cubiertas con tres grandes acantos, semejando un nicho que se prolonga en golpes de vegetación. Mayor interés revista el templete superior (lám. 17) ocupa casi toda la calle central sobre el manifestador; aunque simple —una planta

14 Idem, p. 188.

y cubierta rectangulares sostenida por dos pilastrillas con guirnalda y cabeza de angelitos, que deja abiertos sus tres frentes—, la peana sobre la que se asienta, de perfil cóncavo, se reviste de gran originalidad al soportarla tres ángeles jóvenes vestidos con claras túnicas con flores pintadas y doradas, y calzas de orlas doradas. Un caso similar en cuanto a esta sujección podemos encontrar en el retablo de San Elías de la iglesia del Carmen de Antequera, aunque en este caso los ángeles sean cuatro.

Con un sentido continuista, el entablamento se presenta completo, si bien adelantado sobre las columnas y con riquísimos mutilos de doble S, además de adornarse en el centro de las calles con hojarasca, más destacada la central.

La importancia de este retablo radica en los dos estípites que delimitan el espacio central del ático; compuestas por cuatro cuerpos geométricos, la decoración, a base de cabecitas de querubes y doble resalto de hojarasca, se reserva tan sólo al inferior. El centro del ático se dedica a un Crucificado bastante plano rodeado de moldura cruciforme; el resto de los tableros aparecen totalmente cubiertos de vástagos vegetales enrollados. Su polsera, acentuada en el espacio cedntral a modo de cornisa, se interrumpe en la mitad por un gran golpe vegetal.

La aportación que esta obra hace al panorama del retablo giennense no es pues en el orden decorativo —pues bajo este punto de vista se puede entender incluso como retardatario— sino en cuanto a los soportes. Aunque menor, la colocación de las columnas extremas al sesgo en un lugar como el piso principal, indica el juego a que se pretende someterlos. Pero es sobre todo la utilización por primera vez en la provincia del estípite lo que nos parece fundamental. Es sintomático que estos ensayos en casi todos los lugares que conocemos se realicen en los áticos, lugares menos visibles dada la altura a que están, y que deben soportar un mínimo peso.

No volveremos a apoyar lo significativo que resulta en el camino hacia el rococó y

Lám. 17. Diego BRIONES: Detalle del retablo mayor de la iglesia parroquial de Vilches (1713).

su atectonia la utilización de este vago y frágil soporte que es el estípite, sino tan sólo a recordarlo para poder destacar la importancia que este retablo transicional tiene en la diócesis, pues además es obra bastante temprana respecto al empleo de este soporte.

En 1713 el retablo ya está trazado y se está haciendo por parte de Diego Briones, «maestro de escultor de esta villa» de Vilches, al que veíamos trabajando en Andújar años antes. Los pagos (por un importe total en lo que nosotros al menos hemos podido recoger de 3.070 reales) se continúan hasta 1716, fecha en que consta como terminado («consto haverle pagado por el retablo que hizo en dicha villa») [15].

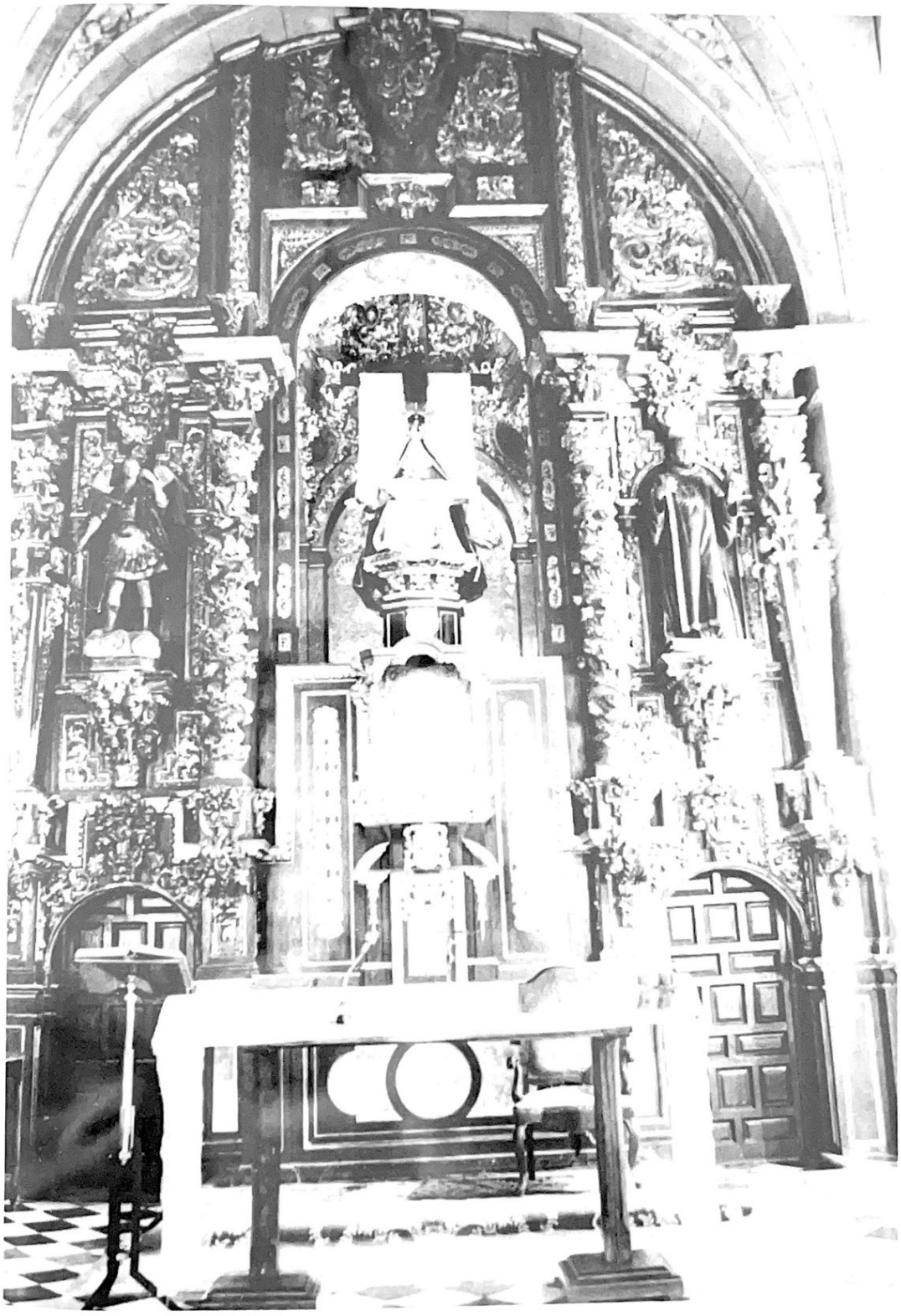
Aparte de esta obra y de la desaparecida del Santuario de la Virgen de la Cabeza de Andújar, nada más conocemos de Diego Briones, escultor que debía moverse en el círculo baezano, como de esta obra de Vilches se desprende, además de por la colaboración que en Andújar recibiera de Miguel Antonio Sánchez, escultor que documentalmente trabajó en el retablo mayor de la catedral de Baeza. Tanto el tipo de columnas salomónica empleado como la ordenación espacial que confiere a su obra relacionan pues a Diego Briones con aquel retablo catedralicio, y por ende con M. García del Alamo; sólo que este desconocido escultor que es Briones, quizás natural de Vilches como puede desprenderse de la documentación, da un paso más a la búsqueda de un movimiento sincopado en su obra con lo que está dando paso a la pérdida de tectonia en el retablo. Posiblemente hayamos de relacionarlo con el tallista Francisco Briones que trabajará en Cabra de Santo Cristo (1754-59) avanzando en este mismo sentido.

El nivel iconográfico de esta obra, a más de escaso no es muy interesante. Tan solo la calle central —incluyendo el ático— conserva un cierto sentido al dedicarse de abajo a arriba a la Eucaristía a través de su sagrario, San Miguel (patrón de la iglesia, colocado en el templete superior en una imagen que le representa luchando con el dragón) y el Crucificado del ático, de evidente sentido retardatario igual que sus mismas formas. Las calles laterales hoy están ocupadas en sus simulacros de nichos por las imágenes del Sagrado Corazón y la Virgen, evidentes muestras de escayola de nuestros días, y que por lo reiterativas que resultan ahora en nuestras iglesias no creemos que puedan guardar relación alguna con el escaso programa significativo contemplado en esta obra.

El dorado y pintura del retablo debió realizarse posteriormente a 1718, pues el único libro de fábrica conservado termina en tal año, y en él para nada se alude a estos adornos. Lo más destacable de este trabajo son los tableros de fondo de todo tipo de nichos, blancos en la calle central y ocre en las laterales, cubiertos de flores de alegres colores y otras doradas, igual que las túnicas de los ángeles, por cierto de encarnaciones extremadamente oscuras todos ellos, Tal labor en los tableros nos hacen pensar en fechas de mediados de siglo.

Experimentado el estípite en el ático, se considera el momento apropiado para trasladarlo al espacio principal, aunque con un cierto recelo al principio que le hace combinarse con la columna salomónica. Así sucede en el *retablo mayor de la iglesia de San Juan de Dios de Andújar* (lám. 18). Extendida esta orden a lo largo del siglo XVII en Andalucía, es en el XVIII, sobre todo en sus dos primeros tercios, cuando su auge es más evidente en la provincia de Jaén. Respecto a Andújar, en este siglo se reconstruyen su iglesia y convento, y en torno a 1740 podemos fechar el conjunto de los cinco retablos que adornan el pequeño espacio eclesial, obra de todos ellos de una misma mano. De tal conjunto se pueden derivar las dudas e indefiniciones en torno a la utilización de un tipo u otro de soporte —y lo que ello lleva aparejado: el concepto tectónico del retablo— que sufre el artista de retablos en esta época en que cualquiera es válido: el mayor alterna columnas salomónicas con estípites; dos laterales (Sagrado Corazón y

15 Documento n.º 49.



Lám. 18. Retablo mayor de la iglesia de San Juan de Dios. Andújar.

Virgen de los Desamparados) utilizan la primera; el de San José de la Montaña emplea el estípite, y delgadas pilastras el de San Juan de Dios. El denominador común en todos ellos es la pérdida de pesantes del elemento sostén, trastocado en un movimiento sinuoso (columna salomónica) o sincopado (estípite), o bien su escasa entidad (pilastrilla).

En cuanto a la distribución de espacio, son todos los retablos de medio punto de una o tres calles en su único piso, y áticos que en algunos pierden su entidad como tal. Otra característica en común es la ausencia de una exacta comportimentación de cuerpos derivada de los quebrantos y elevaciones a que se someten las cornisas de separación, algo que ya veíamos se realizaba en los retablos de las Dominicas de Torredenjimeno, equiparables en todo a estas obras y que introducíamos en el capítulo anterior tan sólo por la utilización privativa de la columna salomónica.

También el carácter de la decoración une a estas obras: son retablos con tableros pintados de color oscuro en los que resalta nítidamente una lujuriante y gruesa decoración foliácea y floral en relieve dorado —realizada con algo menos de mimo del que es característico en esta provincia— que cubre el interior o se esparce en torno a placas geométricas formadas por la mayor entidad o resaltos de las molduras escalonadas a que estamos acostumbrados hasta el momento; asistimos pues también en este sentido a un momento de transición hacia la llamada decoración prismática que superará en entidad a la foliácea en años muy próximos, cuando al estípite le sea concedida plenamente carta de naturaleza.

En el retablo mayor, dos gruesos estípites extremos enmarcan el espacio de su único piso, mientras dos ricas columnas salomónicas de tipo «baezano» hacen lo propio con la calle central, muy reformada por cierto. Ya en los laterales del banco, ocupados por puertas hacia la sacristía, su cornisa —apenas una moldura— forma un rectángulo hacia arriba en el que emerge una gruesa tarja vegetal; para salvar esta elevación unos dados apoyan en las ménsulas inferiores sirviendo de apeo directo a los soportes aludidos. Por cierto que, comparándolos con las columnas, los estípites en este caso, compuestos tan sólo tres cuerpos geométricos además del capitel, resultan de una reciedumbre y pesantez acusada, quizás muestra de la poca confianza tenida en su solidez [16].

En las calles laterales molduras escalonadas geométricas, tanto en la parte superior como inferior, deja pinjantes resaltados que abajo vienen ocupados por peanas soportadas con angelillos sumergidos en abundantísima hojarasca, y en la superior por nuevos vegetales enrollados que ocupan un teórico entablamento. Sobre esas peanas están colocados San Rafael y San Juan de Dios, imágenes talladas que por sus proporciones no corresponden al retablo, aunque sean de una misma época.

En la reformada calle central merece destacarse el medio punto que abre al camarín cuya línea de impostas se continúa en la cornisa lateral. Como su prolongación imaginaria actúa la moldura superior, elevada aún más en su centro, con la que teóricamente terminaría este piso. La discontinuidad del entablamento es en este retablo pues total, ya que ni tan siquiera la cornisa se puede decir que esté completa; tan sólo sobre los soportes, las impostas, decoradas con macollas vegetales recordando los mutilos, conservan aquel elemento.

El remate, ya que no se puede hablar estrictamente de ático, se delimita al modo usual de estos retablos de medio punto, aunque habida cuenta que su espacio central viene ocupado en un tercio por la «moldura-cornisa» del piso. Sobre ella un gran pinjante ampliamente decorado destaca con nitidez.

Escaso debió ser el desarrollo iconográfico del retablo, ya que se previeron tan sólo

16 La conjunción estípite-columna salomónica es bastante normal en una primera época de introducción de estípite en toda Andalucía. Para citar un caso concreto, serviría de ejemplo el retablo de la iglesia de Nuestra Señora de Setefilla en Lora del Río (Sevilla), fechado hacia 1730, que tiene además el mismo tipo de decoración que estos que estudiamos.

tres espacios: una talla en cada una de las calles laterales y el camarín central, destacado en el medio. Es éste el punto de mira más claro del abigarramiento decorativo, ocupado por un bello grupo de la Piedad o, como es más usual su denominación, la Virgen de las Angustias, de raigambre granadina entroncada con J. de Mora.

El mismo concepto espacial interviene en la ordenación del resto de los retablos, aunque en desarrollo más reducido (2,60 m. de ancho como media frente a los 5,70 del mayor). El más simple es de la *Virgen de los Desamparados* cuyo tema único, embutido en nicho avenerado de medio punto rebajado, se flanquea con delgadas columnitas salomónicas ricamente decoradas. La cornisa del teórico entablamento sigue la curvatura del arco inferior, cuya clave se decora con una curiosa venera terminada en doble roleo, dando paso al remate de medio punto cuya parte central es un pinjante decorado como tema de más entidad.

El otro *retablo* donde intervienen el mismo soporte es el *del Sagrado Corazón.* A pesar de sus escasas dimensiones, en esta ocasión el piso se ha dividido en tres calles gracias a medias pilastras extremas y dos columnas salomónicas internas. Un nicho en forma de venera acarpanelada ocupa por completo el espacio central, donde hay una imagen moderna del Sagrado Corazón de Jesús; en las laterales, molduras en medio punto sobre peanillas con hojarasca enmarcan los óleos sobre tabla de San José con el Niño (izquierda) y San Agustín dando limosna a los pobres (derecha), pinturas de notable calidad aunque de dibujo algo duro.

El elemento más movido del retablo, y que por su significado de ruptura sería el equivalente en cierto modo al estípite, viene a ser el entablamento, o más bien su cornisa (ya que como tal sólo aparece sobre los soportes, con macollitas a modo de mutilos); placada, rota, esquinada y comprimida hacia arriba como impulsada por el arco central, sigue un ritmo sincopado en que curvas y rectas se entremezclan. En el remate destacan también pinjantes cubiertos de decoración vegetal.

El *retablo de San José de la Montaña* sigue una misma disposición, sustituyendo las columnas por estípites muy simples compuestos por dos piezas alargadas, e introduciendo un sagrario que ocupa parte de la calle central. Parece como si su tracista, alarmado por su propia osadía, se contuviera en lo decorativo, más espaciado aquí. También su cornisa se desenvuelve más tradicionalmente, pues aunque resalta sobre los soportes y elevada hacia el remate formando rectángulo con la calle central, no llega a romperse. A pesar de ello, también un gran pinjante ocupa el centro del remate.

En las calles laterales se repiten las tablas al óleo, ahora en molduras lineales: un deficiente santo revestido de alba ante una aparición (izquierda) y la bella figura de un Abad barbado (derecha).

Por último, el *retablo de San Juan de Dios,* adopta una misma disposición, pero en este caso ordenada por planas pilastritas decoradas con motivos florales en sus cajas. Interesante es señalar el cuidado reservado a su banco, cuyas cajas se decoran con cuatro tablitas al óleo referidas a los ángeles, devoción, si bien antigua, reforzada a partir de Trento y sobre todo en este siglo XVIII.

Mientras el nicho de medio punto avenerado central acoge una bella talla dieciochesca de San Juan de Dios, en las laterales nuevas tablas representan un Obispo y un Santo con dalmática de buena factura y minucioso acabado. Realmente tanto las tablas de este retablo como las de los demás vistos han recibido diversos barnices que las hacen poco apreciables, pero la mayor parte de ellas son dignas imágenes.

El ático en ese caso tiene mayor importancia, sustituyéndose el consabido pinjante por una nueva tabla en que se representa la Virgen con el Niño.

Aparte de los mencionados pinjantes, grandes hojas, acantos y enrollamientos, el

aspecto decorativo de estos retablos se completa con flores en guirnaldas, cogollos, hojitas, campanas, búcaros con flores, rosetas, orejas dobles, alguna venera... Un mundo pues vegetal donde empieza a hacer aparición la rocalla menuda a la par que, a través de esos pinjantes y los quebrados vectores de la cornisa —sobre todo el retablo del Sagrado Corazón— la decoración prismática.

Un *retablo* muy similar al que acabamos de ver es el *lateral de la iglesia parroquial de Lopera,* dedicado hoy a *San Antonio,* ordenado también en tres calles por medio de planísimas pilastras (apenas algo más que una alargada placa o baquetón) donde la decoración menuda se hace más evidente aún, coronado en su ático por un apreciable lienzo de la Virgen del Carmen.

La misma concatenación de espacios presenta el *retablo colateral derecho de la Ermita de Jesús,* también en *Lopera,* retablo muy reformado y de cierta severidad decorativa —resuelta en menudas formas— que se espesa más en el ático donde los triángulos curvos del anterior se convierten en aletones cóncavos calados por las flores, enmarcando un notable lienzo de la Escala de Jacob.

Aún hay en Lopera un tercer *retablo* a destacar de estas fechas: *el mayor de la ermita del Cristo del Humilladero* (lám. 19) obra que resuelve su estructura como el de San Antonio, pero sustituyendo las pilastras internas por estípites corintias de cierta consistencia divididas en cinco cuerpos. Como en aquél, la cornisa del entablamento forma un rectángulo en su centro al quebrarse hacia arriba, iniciando así la ruptura de este elemento horizontal.

Una combinación diferente a ésta —y ya utilizada en Andújar— de los elementos de sostén presenta el *retablo mayor de la iglesia de San Clemente de Jaén* (lám. 20). Acoplándose también al medio punto del testero, se organiza sobre alto banco en un piso de calle central y dos entrecalles laterales, y ático al modo usual de los retablos arqueados.

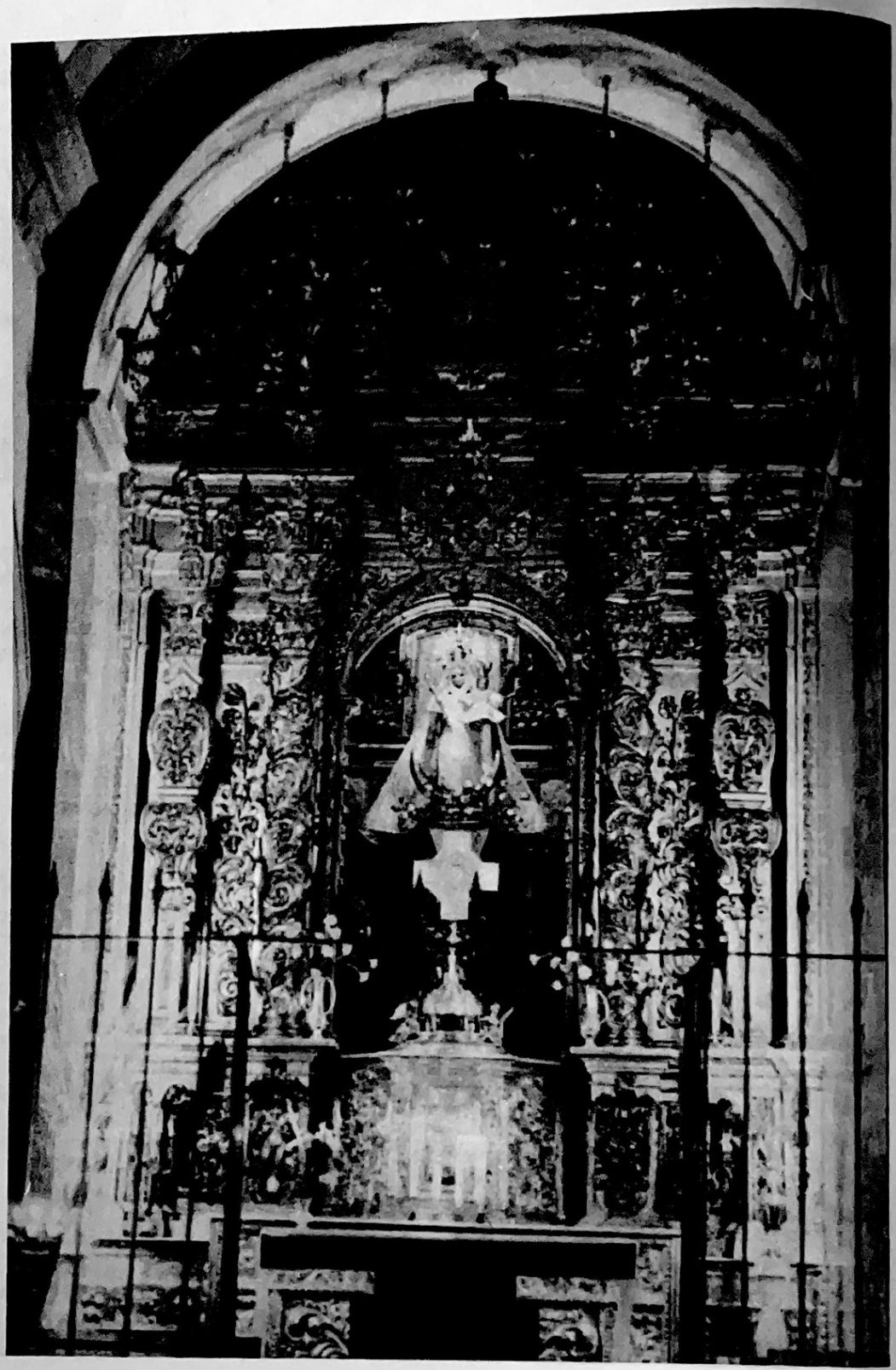
El banco apenas es más que cuatro grandes ménsulas —al sesgo las externas— con hojarasca envolvente de angelillos atlantes con guirnaldas de frutos, y un sagrario nuevo. Sobre estos soportes se asientan otros cuatro corintios: dos estípites externas y dos recias columnas salomónicas con acantos y cogollos. Lateralmente, medias pilastras al sesgo sirven de transición al muro como polsera.

La calle central abre ancho arco de medio punto a un camarín donde luce la imagen vestida de la Virgen de los Reyes, mientras el espacio lateral entre soportes es una entrecalle sin imaginería, estrecha, cuyo tablero se decora con un largo vástago de rocalla con cierta amplitud, volutas y rosas más un rectángulo de gruesos frutos para completar la altura [17]. Adelantado el entablamento sobre los soportes, existente sólo aquí y decorado con triples mutilos en S decorados, la cornisa se levanta en su centro en forma de rectángulo, dejando entre ella y el arco una gran tarja central en que va pintado el anagrama de María rodeado de hojarasca lateral.

Una peana corrida de asiento al ático, reforzada por cuatro plúteos, los extremos de los cuales no coinciden exactamente con los estípites —falta compositiva muy escasa en la provincia afortunadamente—. Sobre los internos se levantan dos columnillas salomónicas que, después de una banda de hojarasca, dan paso al nicho de San Clemente, representado en una pequeña esculturita revestido de pontifical: sobre él la cornisa que sirve de polsera se acentúa, decorada con rocalla y conchas. A pesar de ello, es evidente el dominio por el momento del ornato vegetal amplio, utilizado en el barroco triunfal o foliáceo, en todo el retablo.

17 Recordándonos en su disposición el retablo que Solís hiciera para la capilla Dorada de Baeza.

Lám. 19. ***Retablo mayor de la ermita del Cristo del Humilladero.*** *Lopera.*



Lám. 20. Retablo mayor de la iglesia de San Clemente, Jaén.

El hecho de que pensemos en una realización que ronda la década de los 50 para este retablo se debe a la complicación del estípite que se observa. Es un soporte formado aquí por cuatro cuerpos geométricos; mientras los dos extremos mantienen un predominio de líneas rectas y quebradas, los centrales son redondeados, incluso bulbosos, y rellenos en su totalidad de hojarasca que, si bien no oculta sus líneas compositivas, sí hace olvidarlas.

Dorada la madera completamente, sólo los angelillos-atlante inferiores y San Clemente están pintados, por cierto que dos de los primeros están exóticamente encarnados de negro.

A la vista de lo descrito, el nivel iconográfico del retablo es bien simple, acorde con la despreocupación que señalábamos se produce, que hace a estos retablos anticlásicos al imponerse el marco sobre lo que enmarcan. Sólo la calle central se ocupa de este aspecto en tres niveles: el sagrario (que aunque sustituido debió existir en su momento, por la forma que adopta el banco), más cercano al espectador; el camarín de la virgen centrando con su transparencia lumínica la visión del fiel; y San Clemente, el titular, figura marginal por completo y que pasa desapercibida al hacer una profunda sombra el arco toral contra el escaso presbiterio.

En 1749 «el maestro Pino, considerado en la época gran escultor, inició la construcción del *retablo del Señor de la Humildad» en la iglesia de Nuestra Señora de Consolación de Alcalá la Real* (lám. 21). «Murió en 1747 y prosiguió la obra su oficial mayor» [18]. Poco conocemos del maestro Pino [19], pero el juicio de su época no desmerece al enfrentarlo con este retablo, o mejor dicho, lo que del siglo XVIII queda en este retablo, ya que toda la parte superior es completamente recompuesta, igual que la mayor parte de su calle central, aunque en líneas generales pudiera seguir las primitivas. Interesan pues las calles laterales, enmarcadas con estípites y pilastras planísimas, y las columnas salomónicas que acompañan a la central —ya adelantada sobre el banco— además de éste y el sotabanco, cada uno de un metro de altura.

Plúteos que sobresalen, adelantos y retrocesos, conforman desde su arranque el alzado de esta obra, decorado en sus soportes con una finísima decoración menuda en la predela, de acantos romanos y flores, que en las cajas cubren grandes placas pinjantes de perfiles curvos y rectos decrecientes, además de lunetos cuadrilobulados en la zona central con diversos símbolos alusivos a la Pasión.

Ya en la predela destaca el tratamiento relevante que pretende Pino dar al estípite, pues su apeo, muy sobresaliente, lo compone mediante una gran consola en tornapunta seguida de gran ménsula de cartucho o rollo [20], y un remate geométrico formado por dos pirámides truncadas unidas; todo ello ante el telón de fondo de las molduras de la cornisa del banco, que se pliegan y comprimen hacia arriba, pues desde el cartucho, este soporte realmente no es tal, sino que se superpone al estípite. Este es de una complejidad enorme, compuesto por cinco cuerpos geométricos que se estrangulan,

18 MURCIA, *Algunos datos sobre Consolacion*. Alcalá la Real, 1975. Los datos que D. Murcia aporta están tomados de un inventario anterior a 1936, de diversos textos inéditos de don Antonio de la Guardia, y de un diario de don José Benarides Vélez de Mendoza, regidor de la ciudad en el siglo XVIII, también inédito.

19 Debe tratarse de uno de los Pino que trabajan en Lucena por estas fechas. Andrés Antonio lo hará con el también lucentino Leonardo Andrés de Castro, el introductor del estípite en Córdoba y uno de los iniciadores, junto con Hurtado, de la iluminación mediante transparentes que encontramos tanto en este retablo como el de la Purísima de esta iglesia.

De sus posibles hijos Juan Antonio y Lorenzo Vicente nos interesa más el primero, menos «clásico». Fue el autor entre otras obras de la portada del Sagrario de Lucena. En 1733 aparece relacionado con Tomás Jerónimo de Pedrajas y Teodosio Sánchez Cañadas, al firmar, con el primero, de testigo, en la contratación del retablo de San Antonio de la catedral cordobesa, obra de Cañadas.

20 Elemento que, utilizado ya por Figueroa algo antes de 1690, usa mucho Teodosio Sánchez de Rueda, con quien el maestro Pino está indudablemente relacionado.

ensanchan, incrustan unos en otros, adobado además con una minuciosísima decoración de pequeñas hojas, cogollos, roleos y motivos auriculares.

En las calles laterales planísimos nichos arqueados enmarcados por placas en forma de pilastra, simulan apear en peanas semicurculares de las que cuelgan pinjantes, iguales a los del banco, pero de mayor despegue. Sobre los nichos, un riquísimo baldaquino del que cuelgan cortinones de madera recogidos —similares a los que Francisco J. Guerrero, discípulo de Leonardo A. de Castro y colaborador de Bada, utiliza precisamente por las mismas fechas en Lucena— trocea su entablamento y se adorna con nuevos enrollamientos.

Un nuevo elemento viene a añadir el entablamento: cartela de rocalla en los frentes del dado adelantado sobre los estípites, que vienen a sustituir a los mutilos laterales.

La riqueza que tuvo que tener el retablo y la finura de la talla de la madera que se conserva, hacen lamentar más que gran parte de él se haya perdido. Son varios los elementos que hacen valorar esta obra como un mito del que otros partirán: en primer lugar desde luego el ya osado desarrollo del estípite. Pero en lo decorativo caben señalar la claridad de sus pinjantes, la introducción clara de la rocalla, los motivos de oreja, los pequeños baldaquinos, la utilización de las ménsulas-cartucho y marcos cuadrilobulados y, en fin, un tratamiento menudo de los detalles ornamentales que engalanan y se aúnan con la superficie.

A partir de este momento podemos pues decir que la decoración prismática dominará, engarzándose con ella las menudencias vegetales. Y desde luego, utilizado ya aquí el estípite como el soporte más rico que cabe imaginar, se adoptará como elemento principal de sostén sin más escrúpulos.

Queda aún por citar un *retablo* en que se utilizan estípites y columnas salomónicas: el *mayor del Santuario de la Fuensanta en Villanueva del Arzobispo.* Si bien muy retocado, el interés que nos puede despertar es el adaptarse su único piso a la cabecera poligonal del testero de la iglesia. Levantado sobre un bello zócalo de azulejos, de las cinco calles de que se compone tan sólo la central se sostiene con columnas salomónicas, mientras las laterales lo hacen con estípites de cuatro cuerpos que apean en ménsulas voladas. Un entablamento bastante convencional se corona con cresterías caladas, descansando cuatro angelillos entre ella. El remate central es obra nueva.

Acompañan a este retablo en el presbiterio dos laterales de calle única enmarcada por los mismos estípites, muy esbeltos aquí, que repiten las cresterías caladas, descansando cuatro angelillos entre ella. El remate central es obra nueva.

En los tres retablos las calles vienen ocupadas por nichos de medio punto que se molduran desde las impostas en ángulo y nuevo arco. En el mayor, se abre en el centro el camarín de la Virgen, buena imagen dieciochesca de vestir.

b) El uso intensivo del estípite

Los años centrales del siglo XVIII son los más complejos en el estudio del retablo por cuanto en ellos convergen las cuatro direcciones de que hablamos al comienzo de este capítulo hasta llegar al mundo neoclásico. De 1745 a 1760 aproximadamente se produce un uso intensivo del estípite como soporte pero en los primeros de estos años, como acabamos de ver, el estípite convive con la columna salomónica, mientras a partir de 1754-55 lo hará con columnas de fuste recto, hasta el punto de que un mismo autor realiza soportes de uno u otro tipo (Duque Cornejo será el más representativo), no interrumpiéndose el uso columnario hasta el neoclasicismo, en que será privativo. Además, en torno a esas mismas fechas se realizan los retablos más claramente atectónicos de la provincia, centrados en la capital.

La variedad es pues quien solamente puede definir el ambiente estético. Hasta tal

Lám. 21. *Maestro PINO. Retablo del Señor de la Humildad. Iglesia de Nuestra Señora de Consolación. Alcalá la Real (1746).*

punto es esto así que en los retablos en que se usa el estípite como único soporte no hay más hilo conductor que éste realmente. Paradójicamente son iguales y diferentes, pues las características generales que de ellos se desprenden, incluso este su mismo soporte, cada uno las moldea y usa a su antojo. Aunque tratemos de establecer una cierta división geográfica, en un cierto afán de clarificación, no es ni mucho menos exacta. Podemos dividir con estas reservas la provincia en dos zonas durante estos años centrales, atendiendo al modo de hacer el estípite, soporte único empleado:

—La oriental, con centro en Jaén, aunque excluyendo las dos ciudades más importantes de la Loma (Ubeda y Baeza), usa estípites más gruesos, más «castellanos», o, como hemos dado en llamarles, geométricos, acompañándose de un movimiento de cornisa más duro con predominio de la línea recta. Son los retablos que de ella salen obras que aún no tienen por completo el aire de fragilidad, el ritmo de líneas sincopadas ni la evanescencia del rococó. Estos retablos aún no llegan a perder completamente un cierto respeto a la estabilidad. Por ello podemos considerarlos aún protorococó, ya que desde luego han introducido la morfología y decoración del tan próximo estilo, manejando incluso su falta de preocupación arquitectónica. Pero ese apego a un carácter algo potente le impiden pertenecer a la vanguardia.

—La occidental, con neto dominio de Alcalá la Real, zona que usa el estípite ondulante, sutilmente afilado de la Andalucía oriental, con abundante decoración. Muy ligada a Priego, el estilo placado es muy neto, empleándose además un osado movimiento de las cornisas como en esta zona cordobesa.
Suelen estos retablos hacerse en las ciudades medianas (Alcalá la Real, Andújar, Ubeda, Baeza) que tan amplio desarrollo experimentan en general por estas fechas. Definidos ya en su fragilidad arquitectónica tanto como en su decoración, son retablos que asumen plenamente la estética rococó con su sutileza, juegos de luces, caprichos y despreocupación por lo tectónico, por el espacio definido y sus engarces horizontales-verticales.

Además del estípite exento, en ambas zonas se emplea el adosado o apilastrado, aunque su desarrollo es escasísimo. Algo similar ocurre con el uso del estípite-balaustre, soporte atípico en esta provincia, (no en otras andaluzas como Sevilla, donde está muy desarrollado), y del que tan sólo conservamos ejemplos en Ubeda y Beas de Segura.

La mayor parte de los retablos de esta época son laterales, hecho normal si tenemos en cuenta que al ser los altares mayores los que más cuidados reciben, sus retablos están hechos en la mayoría de los casos; sin embargo hay algunos para estas capillas centrales. No puede decirse que haya un neto predominio de la forma de medio punto sobre la que dábamos en llamar piramidal; si bien es cierto que los primeros son algo más numerosos, los de orden único con remate quebrado que se estrecha en su centro son también moneda común.

Las plantas profundizan en una cierta agitación. Sin embargo, la mayor parte de ellas son de batea aunque con soportes muy sobresalientes que les imprimen un perfil quebrado donde a veces se adelanta el cuerpo central; una tan sólo curva, de cascarón (el desaparecido retablo de la capilla del Cristo de la Columna en San Miguel de Andújar), se sale de esta regla, junto a varias poligonales.

El elemento horizontal basado en el entablamento, ya sea de la predela o del piso —pues un piso sólo vienen a tener estos retablos— viene a desaparecer absorbido por lujuriantes cornisas troceadas que se pliegan con júbilo hacia arriba componiendo a menudo el mismo remate sin otro tipo de separación. Hay pues una mezcla de espacios sin solución de continuidad, un desdibujamiento de fronteras, un juego tal con la arquitectura llamémosle convencional, que presagia la auténtica ruptura, o que lo es ya, con lo que ésta tiene de composición clara, ordenada y matemática.

Lám. 22. Retablo mayor de la iglesia de San Andrés. Jaén (1744-1754). Esculturas de José de MEDINA.

Naturalmente que todas estas direcciones se dan juntas en los retablos que llamamos rococó, y que trataremos más adelante. En los que a continuación siguen, estas características se dan en parte, aunque unos y otros utilizan como único soporte del estípite, de aquí que ambos queden incluidos bajo este epígrafe de su uso intensivo. La añagaza de utilizar un soporte, aunque éste sea de escasa continuidad, los mantiene dentro de una apariencia arquitectónica. Pero si en la gran parte de los retablos que acabamos de ver, y en los primeros que a continuación estudiaremos, se mantienen un concepto aún solemne heredado del barroco, casi insensiblemente se pasa a un aire ligero y suelto, elegante, refinado y suave, claramente rococó. Gran parte de esta responsabilidad recae en la decoración, que devora la estructura, y sufre a la par este mismo proceso. Si bien en escasas obras desde luego de las incluidas en este apartado de los retablos proto-rococó, sigue habiendo un dominio de la amplia decoración foliada, lo usual es que los pinjantes, cornisas placadas, filetes rotos y enrollados, predominen, adhiriéndose a este fondo una menuda decoración rocalla compuesta por pequeñas hojas, flores, roleos, volutas encrestadas, conchas y motivos de oreja y en S, además de tarjas asimétricas en los espacios nodales con fondos ajedrezados o lisos, y espacios poligonales o lobulados en que se suele incluir decoración. Cabe hablar pues de una decoración prismática dominante a la que se mezcla la menuda y arriñonada usual del rococó; ambas direcciones serán por otra parte las que tomen los retablos que así denominamos. Por el momento, estudiamos aquellas obras en que estos elementos se presentan en parte, y que, usando el estípite, mantienen un tono solemne basado incluso en la entidad y grosor con que este soporte es utilizado.

Entre los más tempranos, dado el uso decorativo predominante de decoración foliácea, está el pequeño *retablo de la Virgen del Carmen de la iglesia de San Bartolomé de Jaén* (capilla colateral derecha), armoniosa obra de madera dorada compuesta por banco, un sólo piso sostenido por estípites compuestos y geométricos, de tres cuerpos, y ático semicircular. En el centro de su calle se abre nicho de medio punto flanqueado por dos bandas retraídas con amplia decoración foliácea.

Dividiendo aún más los dos espacios de que este retablo se compone en vertical, la cornisa se pliega elevándose y sobresaliendo hacia el centro, coronada por roleos simétricos en este lugar; sobre los soportes, un dado hace las veces de entablamento, decorado con una rosa.

En el ático se adelanta el centro donde destaca un óvalo con lienzo embutido de María, obra de calidad con dulces colores propios de este siglo. Rodeándolos en su coronamiento, la decoración foliada la eleva hacia arriba, mezclándose con la sobresaliente cornisa del remate; reducidos triángulos curvos retrasados completan la obra.

Un paso adelante supondría el *retablo* del que procede lo conservado en la *nave derecha de la misma iglesia,* con cuatro estípites donde el uso de la decoración rocalla es más abundante, y más osado el pliegue de su cornisa. Del espacio lateral entre los soportes cuelga una placa resaltada cubierta de menudos detalles que asemeja un nuevo estípite apilastrado. Otro motivo decorativo nuevo serían los remates sobre estas placas: cartelas arriñonadas con brillante centro convexo.

Dentro de un concepto que mantiene todavía una disposición arquitectónica de cierta claridad compositiva se encuentra el *retablo mayor de la iglesia de San Andrés de Jaén* (lám. 22). Del anterior, obra encargada a Pedro Machuca en 1556, con sagrario de Sebastián de Solís hecho en 1609, y aderezado por Andrés Bautista Carrillo en 1703, no se sabe su paradero.

En 1744 aparece en los libros de cuentas de la iglesia la compra de madera «para empezar a hacer el retablo de la capilla mayor», que se ajusta con el vecino de Jaén Alonso (o Lucas) Colmenero en 6.600 reales, con arreglo a una traza aprobada de

Lám. 23. Retablo del Cristo del Remedio, en la capilla de las Animas. Iglesia de San Andrés. Jaén (1731).

antemano cuya autoría no queda clara. Las esculturas fueron talladas por José de Medina, maestro de escultura bastante prolífico en el Jaén de la época [21]. Se terminó la obra en 1754 con el dorado y pintura de retablo y esculturas, hecho por el pintor Luis de la Barrera (a quien veíamos ya en otras obras de la provincial), que cobró 2.800 reales por su trabajo, oro aparte [22].

Su planta poligonal, adaptada así al testero de la iglesia, le convierte en una de las más originales obras de la provincia. Construido sobre alto basamento en cuyos laterales abren sendas puertas arqueadas, sus tres calles se sostienen con potentes, aunque esbeltos, estípites corintios compuestos por tres cuerpos geométricos, con leve decoración vegetal de roleos en relieve.

Rasgo poco común es el que el entablamento, si bien adelantado sobre los soportes, y en medio de la calle central —de donde cuelga un pinjante— está completo, dando paso con nitidez al ático, elevado sobre un pedestal considerable. Dos nuevos estípites, mucho más agudos, enmarcan su parte central, ocupada por una gran placa con el escudo de don Gutierre González Doncel, fundador de la Santa Capilla de San Adrés. En los laterales juguetea rítmicamente una cornisa en que descansan sendos angelillos con palmas, que se retoma en la calle central donde, escalonándose en planos salientes, se mezcla con el pinjante del escudo.

La imaginería se reserva tan sólo al piso: en los nichos trilobulados laterales se encuentran las esculturas de San Pedro y San Pablo, serenas imágenes que a pesar del natural movimiento de sus paños no tienen la ampulosidad o el nervio de las obras del momento. La calle central la ocupa un arco de medio punto de mayor tamaño que corresponde a la abertura del camarín, donde se encuentra la imagen de San Andrés en las aspas del martirio.

Pintado en verde oliva y almagra, la decoración en relieve, dorada, destaca de manera singular. Aunque rellenando los espacios sincopados que delimita la cornisa superior en los laterales, en derredor de las peanas con pinjantes placados de las calles extremas, en las enjuntas de las puertas del banco o sobre las placadas ménsulas, sea ostensible aún una continuada decoración foliácea donde el predominio lo ostenta el acanto enrollado, destaca mucho más la prismática que se coloca en los lugares más estratégicos: sobre las puertas, en peanas, coronamientos de nichos, bases de los tres espacios laterales del remate, etc. Son pinjantes compuestos a veces tan sólo por molduras fileteadas, y otras por placas recortadas que hacen entroncar esta obra ya claramente con la decoración prismática impuesta por Hurtado Izquierdo. Aunque de líneas recortadas, el motivo en espiral también es muy utilizado en sus perfiles, rellenándose con decoración vegetal aún «clásica», aunque menuda, en que flores, cardos y conchas se entremezclan.

Como prueba del aserto que hacíamos acerca de direcciones que toma el retablo en esta época traemos a colación una pequeña obrita de 1731 [23]: el *retablo del Santo Cristo del Remedio en la Capilla de las Animas* de esta misma *iglesia de San Andrés* (lám. 23), obra muy temprana en cuanto a la escasa importancia que al elemento soportante se le da. Tan es así que realmente deberíamos incluirla entre los retablos rococó que después estudiaremos, y si lo hacemos ahora es tanto por su fechación como porque sus elementos decorativos, de gruesos vegetales y amplias guirnaldas de frutos están más acordes con estos primeros retablos de un proto-rococó o barroco exaltado al decir de algunos: lo mismo ocurre con el incurvamiento que sufre, pero sin romperse, la cornisa del entablamento del piso único. Pero por otra parte este mismo elemento se introduce hasta tal punto en el ático que la verdad es que le hace desaparecer como espacio separado del piso.

21 Posiblemente sea el mismo que trabaja en Antequera.
22 ORTEGA SAGRISTA, *Arte y artistas*... pp. 37-39.
23 Idem, p. 41.

Sin embargo, lo más interesante a nuestro modo de ver son los soportes que dividen el piso en una calle y dos entrecalles. Los extremos son dos medias placas con capitel compuesto cubiertas en su longitud con una gran tornapunta de la que cuelgan flores y frutos. Las centrales son otras dos placas, también con capitel compuesto, y dos ménsulas sobresalientes bajo él, que se aplanan totalmente en el resto de su altura dejando espacio a dos buenas tallas de ángeles oferentes apeados en los adelantados plúteos del banco como si se tratase de los auténticos soportes. Curiosa es por otro lado la decoración, pintada, de estas placas, de vegetales simétricos a modo de candelieri.

Un momento posterior en que la decoración asimétrica de rocalla, los motivos de oreja, pequeñas volutas encrestadas y tarjas arriñonadas, sobre placas, han cobrado carta de naturaleza, lo representa el *retablo de San José en esta iglesia de San Andrés de Jaén.* Traído de otro lugar y adaptado a una capilla hornacina de la nave izquierda, no pudo colocarse entero, y lo que resta es apenas su calle central, sostenida por dos estípites engrosados en su parte inferior y no muy decorados que flanquean un nicho de medio punto algo abocinado en que está colocada una talla de San José vestido con movidos, aunque naturales, paños.

Tampoco aquí la cornisa, incurvada en su centro, llega a una total ruptura. Digamos por otra parte que desde estos momentos en que el uso del estípite es lo normal, los mutilos en lo que resta de entablamento, si algo queda —impostas sobre los soportes por lo general— son sustituidos por grupos de flores y hojitas, (como en este caso) conchas, pequeñas volutas, etc.

Concepto bastante similar al anterior sigue el *retablo de Santo Domingo de Guzmán,* en la capilla del Cristo de la Buena Muerte de la *catedral de Jaén* (primera de la nave derecha), una rica obrita adaptada al arcosolio de su testero izquierdo, cuyas pilastras aprovecha como traspilastras de los estípites externos que lo flanquean, sobresalientes. Hundidos en el arco, otros dos estípites enmarcan el cuadrilóbulo ovalado que cobija el lienzo de Santo Domingo de Guzmán. El santo viste unas ropas religiosas portando el báculo que corta su figura, y avanza hacia el espectador; le rodean multitud de angelillos y, a sus pies, el célebre perro que a su madre soñadora sostiene la antorcha encendida, junto al globo del mundo que la palabra del misionero haría arder. Una inscripción inferior deja apenas leer: DOMINUS OXONENSIS ECLESIAE CANONICUS AEGES DEINDE AUTHOR.

Una cornisa quebrada por gran venera central, a la altura de las impostas del testero, da paso al coronamiento: tímpano de medio punto adornado en su centro por un gran pinjante placado que enlaza con la decoración inferior. Se remata con cornisa apuntada, también quebrada hacia arriba, que cobija en su centro un ovalito donde se representa en suaves tonalidades la Anunciación.

Entre los retablos desaparecidos ejecutados por estas fechas en Jaén tenemos noticias bastante amplias de dos: los de la Coronada y la del Priorato de San Benito.

En 1742 estaba hecho el cuerpo principal del *retablo de la Virgen Coronada en la iglesia del desaparecido convento del mismo nombre* por cuanto este año se compromete el maestro tallista vecino de Jaén, Blas Moreno, con el prior del convento a realizar la obra de su coronación [24]. En la escritura se especifica que, ajustándose a la montea, Blas Moreno ha de realizar un cierre de medio punto que se encaje en el arco de la capilla, realizando las figuras en ella especificadas, de medio relieve, excepto San Elías, la central, «que ha de ser mas realzado y abultado», comprometiéndose a acabarlo «para el día del glorioso Señor San Elias del año de mill setezientos quarenta y

24 Documento n.º 52.

quatro». El precio quedaba ajustado en 600 ducados, cantidad nada despreciable para sólo un coronamiento, que da idea de la buena cotización del artista.

Es posible que este Blas Moreno sea el granadino al que tantas atribuciones (hoy en revisión) se han hecho en aquella capital, entre otros motivos porque fue éste un maestro «amoldable» a lo hecho por otros escultores: son bastantes los casos en que, como aquí aparece terminando obras ya mediadas, casi podríamos decir que era «especialista en remates».

Puede chocar el que se le llame «vecino de Jaén», pero vecino no es natural. De cualquier modo, y dado que el mismo nombres nos ha parecido en otros trabajos de menor entidad, también es posible que se trata de persona diferente. Sin embargo, creemos que en este caso es el mismo que trabajó en las iglesias de Santo Domingo (Capilla del Rosario). San Matías y posiblemente San Ildefonso de Granada, pues de la documentación se desprende que este Blas moreno no debía tener casa puesta en Jaén: por el asiento del retablo el prior del convento se compromete a darle «un año de razion diaria ygualmente que a un relixioso» desde el mismo día en que empiece a trabajar en ello; como lo acordado para terminar son dos años casi, se concierta darle «otro año siguiente al referido la misma razion diaria por dicho Rdo. Pe. Prior», pero «el dicho Don Elias ha de abonar y dar por rezividos quatrozientos Rs. de von. en quenta de los seiszientos ducados del dicho ajuste».

Las obras ciertas de Blas A. Moreno en Granada nos muestran a un hábil ejecutor de un tipo de barroco que está cambiando, pues en su decoración admite Moreno tanto incipientos motivos placados como follage vegetal de gran finura y detallismo, que se mezcla con querubes. En la corriente pues de Hurtado Izquierdo y Teodosio Sánchez de Rueda, es posible que esta desaparecida obra, al menos en su remate, introdujese estípites y, desde luego, un tipo de decoración que le colocaría dentro del aún no por por completo definido rococó; cabe dentro de lo posible que fuese obra aún más adelantada sin embargo.

Varias noticias nos han llegado acerca de los *retablos del priorato de San Benito,* en la plaza de las Herrerías *de Jaén,* fundación de Calatrava que desapareció totalmente a principios del pasado siglo. Cuando entonces el Sacro Convento de Calatrava se traslada a Almagro, las rentas vacantes de este priorato sirvieron para sufragar los gastos [25].

Antes de 1659 existía en su iglesia un retablo mayor de pinturas, a excepción de una talla de San Benito dorada y estofada y ocho ángeles que coronaban la obra sobre el Descendimiento que servía de remate. Los santos Escolástica y Bernardo flanqueaban al titular del retablo que, costeado por el prior Baltasar Muñoz de Salazar, en 1720 aparece modificado.

Debió ser bastante profunda esta reestructuración del retablo pues en un inventario de 1755 declara la iglesia poseer en el altar mayor «un retablo antiguo de madera sobredorada con distintas pinturas y en el nicho la efigie de Sr. Benito», «y por coronación del dicho retablo esta un Crucifijo de mediana estatura de talla con un dosel de damasco encarnado en granda, una ymagen de Ntra. Sra. otro de Sr. Sn. Juan y Sr. Sn. Geronimo y Señor San Francisco todo ello de talla dorada y estofada» [26]. Así pues la preferencia barroca por el bulto redondo en los retablos y los nuevos santos incorporados a la piedad católica, rehicieron aquel retablo de épocas anteriores.

Posiblemente el resultado no fuese muy brillante ya que en otro inventario de 1762 se especifica la existencia «en el Altar Maior de dha. ygla. un frontal de damasco blanco con sus manteles (...) un retablo nuebo con Sr. S. Benito y tres lienzos de Santa

25 En la historia de este priorato, excepto cuando se especifica otra cosa, seguimos a JAVIERRE MUR, A., *El priorato de San Benito en Jaén,* B.I.E.G., n.º 8, pp. 9-42.

26 A.H.P.J. Leg. 1988, año 1755. Es. Gabriel Bonilla.

Jertrudiz Sn. Mauro y San Placido y el retablo de pieno tallado y el Sr. Sn. Benito de talla pintado con color negro, baculo de madera sobredorada, un pectoral dorado en el pecho con diadema en la cabeza de madera sobredorada, zenefa y caidas de brocatel encarnado y paxizo y su belo de tafetan azul» [27]. Además de estos lienzos, había otro de Santa Escolástica [28], posiblemente aprovechado del retablo anterior, ya que, como se especifica en el último de los inventarios citados, las imágenes se conservaron en otros lugares de la iglesia. Por ejemplo, «el Sr. Crucificado que coronaba el retablo antiguo» pasó a la sacristía, mientras las cuatro tallas «antiguas» (la Virgen San Juan, San Jerónimo y San Francisco) se colocaron en «otro altar del Evangelio con nuestra Sra. de la Villa», retablo en relieve dorado y estofado cuyas primeras noticias son éstas, recogiéndose posteriormente su existencia en 1779 [29].

Otro retablo más había al menos en este prioraro: el de San Amador, citado en 1659 y luego en 1762 en que se habla de que «en otro altar que está en medio del testero de la dha. ygla. del lado de la Epístola un lienzo de pintura de Sr. S. Amador con su marco». La ausencia de otro tipo de descripciones o restos impiden colegir cómo serían estos laterales, pero no el mayor, puesto que, realizado entre 1755 y 1762, es casi seguro se tratase del tipo de obra más común por estas fechas: un retablo probablemente con estípites por soportes, o incluso atectónico. Y desde luego proto-rococó o rococó, según se hiciera más cerca de la primera o de la segunda de las fechas indicadas.

Naturalmente fuera de la capital de la provincia también se realizan retablos.

Uno de ellos sería el de *San Benito en su Iglesia homónima de Porcuna,* retablo «sin orden» en que los estípites, su principal sostén, se encuentran en mitad de lo que serían las calles laterales, mientras para flanquear la hornacina geométrica central —con la talla del Santo— se utilizan pilastras cajeadas de capitel compuesto, como el de los estípites. Sus correspondientes apeos en el banco son también estípites y pilastrillas en canon menor.

Sobre este cuerpo, sin solución de continuidad, está el remate en forma apuntada el que da paso sendos trozos de cornisa laterales que se interrumpen un buen trecho dejando caprichosos roleos, para continuarse en el último tramo desde donde el tablero va formando placas de vuelo decreciente hacia abajo.

El abigarramiento, de anchos vegetales, amplios en su alzado y simétricos en su disposición, es evidente en este retablo, retrotrayéndolo en cuanto a su decoración a una estética de transición, pero apegada en este sentido al mundo barroco. Al tiempo su estructura, tan evasiva, se adentraría en la atectónica rococó.

Traslado a esta iglesia de San Benito desde la derribada de San Juan de Dios, la ubicación que se le ha dado no es precisamente la ideal pues deja ver perfectamente la tramoya posterior de la obra, pecado estético terrible para cualquiera de estos decorados teatrales que son los retablos.

Como antes señalábamos son escasos los retablos mayores que ahora se hacen. Entre ellos, la estructura más común es la de medio punto. Muy similares bajo este aspecto son los *retablos mayores de Villanueva del Arzobispo y Pegalajar,* pero mientras el cuerpo del primero posee dos pisos, el de Pegalajar consta tan sólo de uno, muy elevado, con estípites de orden colosal.

En ambos se mezcla la decoración de amplios vegetales con la placada, más osadamente dispuesta en Pegalajar, retablo que ardió excepto en su ático y fue rehecho posteriormente. Lo más interesante en el de Villanueva (muy rehecho también, sobre todo en su pintura tanto de talberos como figurada, completamente actual y de pésima

27 A.H.P.J. Leg. 1995, año 1962. Es. J. Gabriel Bonilla.
28 JAVIERRE MUR, *El priorato...* p. 12.
29 Idem.

factura) es la ventana que abre al centro de su ático a modo de transparente, dejando hoy ver al contraluz un Crucificado.

También de medio punto es el *retablo mayor de la iglesia parroquial de Cabra de Santo Cristo* (lám. 24), magnífica pieza de madera dorada realizada por el maestro tallista de la ciudad de Baeza Francisco Briones [30] entre 1754 y 1759 [31], y dorada por Luis de Melgares, maestro dorador de 1759 y 1761 [32].

La rotundidad con que Briones utiliza el elemento placado unido a motivos florares y vegetales, conchas y roleos, afirman el predominio que desde la mitad de siglo obtiene la decoración rococó. Pero si bien existen alguna confusión entre las horizontales, el uso de los estípites clarifica aún medianamente la arquitectura.

Se compone este retablo —colocado sobre un rico basamento de mármol rojo— de gran banco, y cuerpo de un piso de tres calles, y ático de considerable altura.

En los tableros laterales del banco, las amplias placas laminadas de mixtilíneo perfil que se introducen en las calles llevan medallones ovales con la inscripción: «SE DORO ESTE RETABLO DESDE EL DIA VEINTE Y UNO DE SEPE. DE 1759 HASTA EL DIA 5 DE ENERO DE 1761. SIENDO PONTIFICE NMSP. CLEMENTE XIII, REY DE ESPAÑA EL SR. DN. CARLOS III. OBISPO DE JAEN EL YTTMO. SR. DN. FR. BETO «(izda.)»MARIN Y SU PROVISOR EL SR. LD. DN. ANTTO. MIRANDA CANONIGO DOCTORAL DE JANE PRIOR DESTA IG. EL BR. DN. BARTHME. CARO PERALES. MARQUES DESTA VILLA D. RODRIGO PEREZ Y OROSCO. SE COSTEO A DEBN. DESDE PUEBLO Y DE OTROS DEBOTOS Y CON DIFERENTES APLICAZIONES Q. HIZO EL YTTMO. SR. OBISPO (derecha). En esta empresa última se gastaron 1948 libros de oro y 48 de plata, por valor de 13.968 reales [33].

La necesidad de colocar en el centro el lienzo del Santo Cristo de Burgos hace que las calles laterales del cuerpo sean de anchura similar a la central y, para no hacerlas más anchas, en los extremos se forman estrechas entrecalles, con decoración placada y de rocalla que dan paso a medias pilastrillas para formar el ángulo con el muro. Las calles se separan con estípites corintios que, si a lo lejos dejan ver con cierta claridad los cinco cuerpos geométricos de que constan, en una visión cercana su fuste semeja una amalgama de cornisas rotas y comprimidas, medallones ovales, flores, hojas, placas... una intensa variación que les hace asemejarse a los cordobeses salidos de los talleres de la época.

En las calles laterales, marcos decorados por acantos y cogollos dan paso a ondoladas peanas sobre las que se coloca un plano nicho de medio punto rodeado de gruesa decoración foliada pequeña con roleos, coronados por el leit motiv ascensional del retablo: cornisas quebradas a modo de pequeños frontones, con roleos extremos aquí. Bajo la peana, el mismo motivo se repite como coronación de la cornisa del banco, con roleos en el vértice.

La separación entre las dos partes principales de que se compone el retablo no es clara en exceso, pues el entablamento del piso (que coincidiendo con el del presbiterio se adelanta sobre los estípites, donde lleva mutilos en C simples y los escudos del Marqués de la Rambla Don Rodrigo Pérez y Orozco, coronados por orejas, acantos, conchas, cabecitas y roleos y prolongados hacia abajo como placas) impulsa hacia arriba sus cornisas laterales, hundiéndola en el centro para dar paso a una gran corona de la que penden telas encoladas sobre un baldaquino, rematada con grandes

30 Posiblemente este Francisco Briones tuviese alguna relación con el Diego Briones que, a comienzos de siglo (1713-1716) veíamos trabajando en Vilches, villa perteneciente hasta no hace mucho al arciprestazgo de Baeza, en el retablo mayor de su parroquial, de estilo muy cercano al también mayor de la catedral baezana.

31 GILA MEDINA, *La iglesia*... p. 77; y A.P. Cabra de Santo Cristo, Leg. 40. Fabrica, Ff. 213-220.

32 Luis Melgares doró también el retablo de San Miguel en la Catedral de Jaén, y posiblemente sea autor de un Apostolado en el Archivo de la misma catedral.

33 GILA MEDINA, *La iglesia*... p. 78.

Lám. 24. Francisco BRIONES: Retablo mayor de la iglesia parroquial de Cabra de Santo Cristo (1754-1759).

motivos de oreja; sobre ellos, el pedestal de ático se placa, rompiéndose y enrollándose en un impulso vertical y, en ese su destacar, parece formar parte del piso principal más que del remate.

Similares a los del piso son los dos estípites de este ático, que marcan su calle central. En este caso se puede hablar de tres calles para esta parte, ya que los triángulos curvos laterales aparecen flanqueados en sus extremos por plúteos con bellos jarrones florales, dejando un espacio ocupado por peanas en que «descansan» nichos planos arqueados ornados con recortada decoración.

En la calle central de este ático, a mayor altura, un nicho da cobijo a la imagen de Nuestra Señora de la Expectación (talla de 1960); envuelto en un juego de roleos sobresalientes, se remata con el escudo de Fr. Benito Marín, el obispo que tanto habremos de nombrar al hablar del engalanamiento de las iglesias durante su pontificado. La polsera de medio punto se quiebra a guisa de cornisa, apuntándose sobre el escudo en esta calle central, la más recortada del retablo.

Si interesante es la conjunción de pisos en el efecto total del retablo, lo mismo que el dominio de la ornamentación placada, no debió ser menos el nivel iconográfico. Por desgracia, las pinturas que ornasen los cuatro planos nichos de los laterales se han sustituido (posiblemente después de una destrucción) por un San Pedro, San Pablo, San Miguel y San Sebastián, hechas hacia 1940 por un párroco con más devoción que cualidades artísticas. Es de suponer que la imagen de la Virgen de la Expectación ocupase el lugar que hoy tiene, al ser la titular de la iglesia.

El mayor interés sin embargo radica en la calle central del piso, compuesta por el manifestador y sagrario, que ocupa también el banco, y sobre todo por el lienzo del Santo Cristo de Burgos bajo el baldaquino, telas y corona a que aludíamos, el mayor tesoro de la iglesia por tanto, y del que recibe su otra acepción de Santuario del Cristo de Burgos.

En la construcción y nombre de este pueblo y su iglesia juega un papel decisivo el Caballero burgalés de la Orden de Santiago Don Jerónimo Sanvitores de la Portilla. Enfermo en 1633, mandó a Jacinto de Anguiano que hiciera una copia del Crucificado del Convento de San Agustín de Burgos, muy milagroso; puesto sobre su lecho, sanó Don Jerónimo por lo que, al ser enviado a Guadix por Felipe IV, llevó en su equipaje el milagroso lienzo. Al cruzarse el río Jandulilla cerca de Cabrilla (como antes se llamaba el pueblo), se moja todo el fardo menos el lienzo y, como el mulo que lo transportaba no quisiera seguir, se lleva al Cristo al Mesón de la villa, donde, para empezar, cura a una manca. Naturalmente, el pueblo no quiere que salga de allí la imagen por lo que, presionando incluso al propio Cardenal Moscoso, Don Jerónimo cede el cuadro a cambio de un Patronato regido por él y diversos privilegios [34].

Para la imagen se edificará esta iglesia según trazas de Juan de Aranda en 1638, en la que posteriormente intervendrá E. López de Rojas. Y naturalmente, el espacio más importante de su retablo se dedica a este lienzo, que convertirá la iglesia en Santuario donde venerarlo. Tan es así que tanto la construcción como el dorado del retablo fueron hechos con limosnas del pueblo, cofradías, peregrinos, capellanías y venta de objetos de plata donados al Santo Cristo [35].

La devoción al milagroso Cristo original, igual que la de los de Orense, Sevilla y San Salvador de Valencia, aunque las imágenes sean más antiguas se acelera desde el siglo XV cuando se fomenta la devoción a la Pasión y empiezan a aparecer las Hermandades de la Cruz, Sangre de Jesús, Nazareno, etc., a la par que el rezo del Vía Crucis. Los de Sevilla y Burgos, en los agustinos, se asociaban también con una imagen milagrosa en Igualada que en 1590 sudó sangre, y todos ellos estaban relacionados bien con el

34 En torno a este tema, ver DE JESUS MARIA, Fr. A. cap. IV, pp. 713-728; PUGNAIRE, *Historia*..., p. 23, y GALERA *Arquitectura*... pp. 122-127.

35 GILA MEDINA, *La iglesia*... p. 77; y A.P. Cabra de Santo Cristo, Leg. 40, ff. 213-220 v.

Lám. 25. *J. de ROMERA: Retablo de Nuestro Padre Jesús. Iglesia parroquial de Cabra de Santo Cristo (1755).*

Cristo de Benito (en la capilla de los Franciscanos de Beirut), como el de Valencia, o con el de Nicodemo, imágenes ambas encontradas en el mar o río arriba. Por otra parte, la historia milagrosa de imágenes que volvían a un lugar, que no podían ser movidas de allí, o bien, como en este caso, que valiéndose de otros medios evitaran ser trasladadas, es muy común desde las fechas que comentamos, dando pie a la erección de lugares de peregrinación o Santuarios como este de Cabra [36].

De cualquier modo, en la provincia de Jaén los Santuarios cristológicos vienen a ser una excepción más que una regla: los dedicados a la Virgen, de alguno de los cuales —el de la Virgen de la Cabeza de Andújar— ya hemos tenido ocasión de ocuparnos, igual que de su milagrosa imagen.

Aparte de su indudable valor como símbolo de unas arraigadas prácticas y creencias religiosas, el lienzo del Cristo de Burgos sirvió entre otras cosas para edificar en torno a él este magnífico retablo en el que están contenidos prácticamente todos los puntos de la estética rococó. Tan sólo el empaque de que se rodea, su evidente tono triunfal y, diríamos, algo pesado, como una gran máquina envolvente, le convierten en la última muestra del retablo pre-rococó.

B) EL RETABLO ROCOCO

Simultáneamente con el mayor se ejecutan en esta *iglesia de Cabra* los dos *retablitos* colaterales dedicados a *Nuestro Padre Jesús* (lám. 25) (izquierda) y a la Inmaculada (derecha), obra del maestro tallista Juan de Romera que cobró por ellos 4.952 reales en 1755 [36].

Realizados en madera y preparados para recibir el pan de oro, el peculio no llegó a cubrir su dorado, que no ha recibido aún, sino una capa de purpurina en 1965, hoy ennegrecida naturalmente.

Estos tres retablos pueden considerarse una muestra de hasta qué punto la división en estilos, subestilos, variantes, etc., puede ser artificial, aunque en un afán de claridad expositiva hayamos de caer en ella. Si el mayor lo calificamos aún como pre-rococó, aunque con ciertas reservas, estos últimos hemos de entenderlos rococó pero, siendo muy similares, los hemos de ver en dos grupos diferentes.

Se trata de dos pequeñas obras piramidales de cuerpo único y ático. Adelantadas sus calles en el centro, las flanquean lateralmente esbeltos estípites ornados con rocalla en el de Nuestro Padre Jesús, y columnas compuestas, engalanadas con guirnaldas colgantes en el tercio superior y detalles en el inferior en el de la Inmaculada. Con una indudable similitud pues, y obra de la misma mano, estas pequeñas joyas vienen a romper los esquemas mentales —o más bien expositivos— que, con todas las reservas explícitas, venimos manteniendo en cuanto a considerar el tipo de soporte (dentro de este siglo XVIII) como el elemento diferenciador en el desarrollo del tema. Realmente, el retablo de esta época, en su lujuriante vitalidad no tiene que ajustarse, y no lo hace, a rígidos esquemas. Aún a riesgo de resultar reiterativos, volvemos a plantear el hecho de que las tres variantes de que hablamos producidas a partir de 1745 aproximadamente hasta 1770 (utilización de estípites, columnas o ausencia de soporte) en el desarrollo del retablo andaluz, no hay que entenderlas como momentos sucesivos, sino simultáneos.

Pero puesto que hemos optado por seguir tal método, por el momento hemos de hablar del retablo de Nuestro Padre Jesús, nombre que recibe la bella imagen ejecutada por el escultor granadino Sánchez Mesa en nuestra época, cobijado por el arco levemente mixtilíneo del cuerpo que, en su avance, apoya en nuevos estípites de sorprendente liviandad, continuados en su vertical por un cuerpo de contorno recortado.

36 GILA MEDINA, *La iglesia*... p. 76; y A.P. Cabra de Santo Cristo, Leg. 40, f. 202.

Sobre el arco, una venera abocinada impulsa hacia arriba la cornisa, que se pliega sin romperse dejando en su centro cartela asimétrica de rocalla y leves vegetales en la caja. Retraída la cornisa hacia los soportes, repite sobre ellos la cartela a menor tamaño.

El ático es casi una copia a escala del piso, con airosos y menudos estípites, resolviendo la quebrada cornisa en sus curvas y escalones el remate, floral, en el centro.

Este retablo, como su compañero, mantiene ya un ritmo lineal y liviano por completo rococó, lejos del tono denso y heróico de los retablos barrocos. Sus graciosos escalonamientos, placas recortadas en el banco, cornisas airosas impulsadas con naturalidad a lo alto como en una fuga, el pequeño ornato distribuido por soportes y cajas con elegancia, llaman la atención en este sentido. Hemos pues de considerar a partir de este momento los retablos según esta nueva estética, aunque precisando que siguen incluso en el epígrafe que denominábamos como «El uso intensivo del estípite», pero es ahora el momento en que encontramos unidas todas aquellas características a que hacíamos mención en una serie de retablos que se dan principalmente en la zona occidental de la provincia (aunque no en exclusiva), y en las ciudades medianas, tan favorecidas en este momento.

Ciertas similitudes con estos retablos laterales de Cabra guarda el *de la Sagrada Familia en la iglesia parroquial de Villacarrillo* (cuarta capilla de la nave derecha), que adelanta su calle central en un pequeño templete cubierto por cornisa biselada en forma general de frontón, apoyado en delgadísimas pilastras. Deja dos espacios laterales flanqueados en los extremos con estípites algo aplanados pero de rica composición. Desde ellos se organiza la línea elevada de la cornisa mixtilínea que deja un espacio ocupado en el centro, sobre el templete, por el altorrelieve policromado del busto del Padre Eterno entre nubes —motivo iconográfico perdido ya en esta época, y curiosamente tan sólo aquí reencontrado—.

El remate se organiza ya desde los soportes como un gran tablero filetado que se incurva aún más creando en su centro un nicho avenerado sobre el Padre Eterno, coronado por otra cornisa quebrada y flanqueado por roleos, como aletones muy estilizados —otro curioso apego a épocas anteriores—.

Se organiza así un triple espacio tanto en altura como en profundidad, marcado por el templete como nivel inferior y más sobresaliente; la cornisa del piso con el Dios Padre en el segundo nivel; y el remate con su nicho en el superior, retranqueado por completo. De conservarse sus esculturas, posiblemente pudieran relacionarse en estos tres niveles que permite el espacio, pero las que hay son actuales a excepción del aludido Padre Eterno y una cabeza en la venera del remate. De cualquier modo, si la Sagrada Familia que ocupa el templete sustituyéndose a una anterior (lo que no hemos podido comprobar de modo alguno) estaría acorde con la protección del Padre Eterno en el tema, tan divulgado esta época, de la Trinidad en la Tierra.

El foco más importante en la introducción del rococó dentro de la provincia de Jaén es sin duda alguna Alcalá la Real, cuya Abadía llegó a englobar aparte de Alcalá y sus aldeas, Priego y las suyas, Castillo de Locubín, Carcabuey, Frailes y, en depósito, Noalejo.

Como para el resto de las ciudades medianas de su entorno (Priego, Lucena, o Estepa y Osuna más allá; Andújar y Ubeda de Jaén), el siglo XVIII supone para Alcalá una época de crecimiento que se ve propiciado tanto por la comunidad civil como por la Iglesia.

Mientras el Concejo crea una magnífica plaza mayor con su alhóndiga pescadería y casas consistariales (en torno a 1733) con un ordenamiento severo basado en la tradición que parte del siglo XVI, la Iglesia termina de construir el Palacio Abacial (1781) «a la manera ostentosa del palacio de la Baja Andalucía», introduciendo también los

primeros balbuceos de la arquitectura ilustrada en sus templos de San Antón (1753) y las Angustias, donde está presente por otra parte, en la concatenación de presbiterio y nave, la idea que Pedrajas mantuviera en el Sagrario de la Asunción de Priego [37]. Todas las direcciones encontradas se dan en la arquitectura alcalaína del XVIII pues; y todos sus dirigentes, eclesiásticos o civiles, rivalizan en enriquecer la ciudad. De este enriquecimiento, naturalmente, forman parte los numerosísimos retablos que llegaron a ornar sus iglesias, de los que nos quedan un buen conjunto de estas fechas medianas del siglo que demuestra cómo, a través de Priego, el rococó se introduce bullicioso en esta provincia.

La capital, Jaén, parece al principio marchar algo a la rémora, lo que no quiere decir que se niegue en redondo a aceptar la nueva corriente de lo «bellum»; pero sí mantiene algunas reservas momentáneas, un cierto empaque, hasta que la figura de Duque Cornejo de la mano del obispo Marín entierre tales reticencias.

En Priego florecían talleres de los más activos en la época como el de Francisco Javier Pedrajas (1736-1818), natural y residente allí. En Priego trabajan los mejores artistas cordobeses o granadinos allí asentados (Teodosio y Jerónimo Sánchez de Rueda, Francisco Javier Pedrajas, Teodosio Sánchez Cañadas, José Alvárez Cubero y un largo etcétera). Allí van a formarse alcalaínos como Remigio del Mármol, que se independizará de su maestro Francisco Javier Pedrajas y montará su propio taller en la ciudad cordobesa.

En realidad en estas fechas entre Priego, Lucena, Córdoba, Granada e incluso Sevilla hay un tal trasvase de artistas que difícilmente se puede hablar de escuelas separadas, sino de una enorme variedad en la que la tendencia a seguir la da una personalidad que, al trasladarse de uno a otro lugar lleva consigo su propia «manera». En este trasvase participa Alcalá, de aquí la modernidad de su obra, ligada al taller de Pedrajas sin duda.

De rococó pues se puede calificar el conjunto de *retablos* que orna la *iglesia de Nuestra Señora de Consolación.*

En 1741, «el Padre Rodrigo hizo a su devoción el altar y *retablo de Santa Rosa*» [38]. La imagen que hoy ocupa su arco polilobulado se debe al lucentino maestro Pino, aunque fue retocada por el escultor Juan de Arrabal —natural de Torredonjimeno y profesor de la Academia en Granada— a fines del XVIII.

La recomposición sufrida por este retablo no permite hablar de su estructura, pero queremos hacer notar la fusión que en él se realiza con la pintura del testero: toda la parte superior de los laterales está ocupada por un enorme cortinón pintado en el muro y ricamente decorado con flores, al que separan en la parte superior dos angelillos dejando un espacio que debió venir ocupado por entero con el retablo.

El año de 1745 don Baltasar de Castro y Miranda hace la capilla y *retablo de Santa Ana (hoy Animas)* (lám. 26) cuyo maestro escultor fue José de Priego [39], autor también del desaparecido retablo mayor de la iglesia de San Antón de la misma ciudad [40].

Es el de Santa Ana la más lujuriante de las obras realizadas en esta iglesia; aunque en ella se pueda hablar de los restos de una división horizontal basada en banco, piso de tres calles y ático, lo cierto es que la unidad entre todos ellos, apenas debilitada por la existencia de cortinas placadas sutilmente estiradas hacia arriba, es más real que

37 GALERA ANDREU, *Arquitectura...* pp. 12 y ss.

38 MURCIA ROSALES, *Algunos datos...* Vid. nota 18.

39 Idem.

40 MURCIA ROSALES, *San Antón...* Este retablo hubo de ser posterior a 1753, fecha en que termina la construcción de esta iglesia. Allí mismo estaba, en la capilla de la derecha, el retablo de San Juan Nepomuceno, mandado dorar por el Abad Mendoza y Gatica (1778-1790).

Lám. 26. *José de PRIEGO (PEDRAJAS?). Retablo de Santa Ana (Animas). Iglesia de Nuestra Señora de Consolación. Alcalá la Real (1745).*

esa apariencia de ordenamiento. Es un puro juego de superficies decoradas con placas pinjantes, roleos, rocalla, motivos de oreja, turgentes cartelas... organizadas en su piso por medio de dos riquísimos estípites laterales —que repiten las ménsulas cartucho utilizadas en esta misma iglesia por Pino— y algo que se podría llamar pilastrillas al sesgo en el centro decoradas con todo tipo de vectores quebrados. Así se vienen medio a delimitar estas tres calles que en los laterales se ocupan con planos nichitos sobre peanas escofiadas y en el centro por otro, más profundo, de medio punto; todo ello naturalmente rodeado por una lujuriosa ornamentación que realmente no es tal, sino que por ella misma va conformando los espacios.

Como entablamento sólo hay una laminada prolongación de los capiteles sobre los estípites pues en las calles laterales se aplana de tal modo la cornisa que pasa desapercibida en su parte recta, mientras la fascia superior se encrespa sirviendo de base a las ricas peanillas con pinjantes de la parte superior, sobre las que descansan pilastrillas que sostienen arcos a manera de un nicho.

La calle central señala desde la cornisa —decorada con un gran pinjante sobre el que destaca una oronda tarja con motivos de oreja y rocalla— una irresistible ascensión que se quiebra en roleos ante la ventana central del ático. Como una gran placa escalonada funciona semiocultando esta fuente de luz, dorándola, tamizándola, convirtiéndola en algo vivo, en un juego cambiante según las horas del día. Sobre este transparente se cierra otra gran placa mixtilínea de gran proyección —parte de la polsera en realidad— repitiendo la tarja, orejas y nudos vegetales encrestados de la inferior, decoración que en su aspecto vegetal se desparrama por todo el guardapolvo y fondos de la arquitectura.

La indefinición espacial, la concatenación de calles, los juegos lineales, su decoración de menuda rocalla dispersa por la superficie, convierten esta obra en un claro ejemplo del rococó andaluz salido de Priego.

El único problema consiste en aclarar quién fuese el que en su época era aquí conocido como José de Priego.

La presencia de Francisco Hurtado Izquierdo en aquella ciudad fue capital para el desarrollo artístico de Priego, dependiente a la sazón de Alcalá la Real. Allí trabaja esporádicamente durante la última década del XVII, pero no es hasta 1713 cuando se asienta definitivamente.

También en 1691 llegan a Prieto dos granadinos, Teolosio y Jerónimo Sánchez de Rueda, los más íntimos colaboradores de Francisco Hurtado, que con él introducen el estilo decorativo de Cano, de incipientes pinjantes y amplios vegetales, llevándolo a convertirse en el priesmático al primar en gran medida el primer componente.

Teodosio marchará pronto a Córdoba con Hurtado, formando allí un interesante taller en el que se formará por ejemplo su yerno Tomás Jerónimo de Pedrajas [41]. Jerónimo restará en Priego, donde a la muerte de Hurtado (1725) debió continuar con su taller. El es quien definitivamente fija las características específicas del tipo de arquitectura y ornamento prieguenses que, en lo que a nosotros interesa en este momento, podría caracterizarse por un estilo placado con auténtico aluvión de cornisas y moldurajes ascendentes rematados en vegetales; pero su arquitectura aún es tal, solemne y estructurada.

Como talleres más importantes tras él, en torno a mediados de siglo, estarían los de Juan de Dios Santaella (1718-1802) y el de los Alvarez. El primero, considerado el puente entre Jerónimo Sánchez y Francisco Javier Pedrajas, no introduce la decoración rocalla hasta 1760, aunque sí los estípites sistemáticamente. Mas podría estar quizás este retablo en la órbita del taller de los Alvarez, con quienes sí está relacionado F. J. Pedrajas.

41 Por cierto que para esta provincia hizo una custodia, concretamente para Santa Ana de Martos, que costó 6.515 reales, trabajando también en Andújar, según VALVERDE MADRID, *Ensayo*... pp. 210 y ss.

Lám. 27. *Retablo de la Purísima. Iglesia de Nuestra Señora de Consolación. Alcalá la Real.*

De este interesante arquitecto y retablista rococó que fue Pedrajas (1736-1818) no se conoce nada de su formación. Rivas Carmona le supone colaborando desde los años 50 con Santaella, y le sospecha trabajando en la Sacristía de la Asunción de Priego, por ser obra de Santaella, en los años 60. La única noticial real de que se dispone por estas fechas precisamente viene referida a Alcalá la Real, cuando en 1769 contrata un retablo para las Dominicas hoy inexistente, pues el mayor es una recomposición realizada con las columnas del de Jesús Nazareno de Manuel García del Alamo, de finales del XVII, y el lateral un pastiche hecho a su imagen. Interesa sin embargo subrayar el hecho de su muy temprana relación con Alcalá, que bien podría ser a través de su familia.

Si no encontramos por el momento noticia alguna que le ligue a Santaella, el hecho de que con posterioridad alguien del taller de los Alvarez, como Alvarez Cubero, sea su socio en muchas ocasiones, le une de algún modo a este centro. Y el hecho de que Domingo Alvarez firme como testigo en la escritura de dote otorgada a su casamiento con la lucentina Ana de la Cruz (1762) abunda más en esta opinión. Sin embargo, empieza a contratar independientemente en Alcalá, Priego y Estepa.

Hijo de José Pedraja y Manuela Peralta, naturales y vecinos de Priego [42], su temprana iniciación en el arte de la madera es muy posible que proceda de la convivencia con ella como hijo de un retablista —algo por lo demás que era lo más común en la época—. Por ello puede que el José de Priego citado no sea otro que José de Pedrajas, padre del tan afamado Francisco Javier, y de aquí aquel encargo de las Dominicas a su hijo. Corroborando la presencia de los Pedrajas en Jaén hay documentación marginal; por ejemplo, en 1759 Luis Pedrajas, de Priego, hace un préstamo a José M. Pérez, vecino de Jaén. Algunos Pedrajas habitaban o desarrollaban su actividad pues por aquí.

Otro *retablo* que gira en la misma órbita es el *de la Purísima* (lám. 27) en la misma iglesia. Aunque sostenido hoy por columnas al sesgo, en su día debió llevar estípites, soporte que cuadra más con el estilo placado, sincopado, de la obra. A excepción de una rica ménsula, adelantada al sesgo, el banco es rehecho, como el lateral izquierdo del tablero y la hornacina central, aunque siguiendo muy bien las líneas directrices del XVIII. Cabe pues fijarse fundamentalmente en la cornisa central del piso que, estrangulándose en su base, asciende ampliada hasta el remate del retablo con dos grandes roleos cortados laterales, componiendo el coronamiento y cobijando bajo él una gran placa recortada con decoración rocalla y un nichito central, hoy vacío, sobre peana. No cabe pues más unidad entre lo que teóricamente deberían ser dos espacios claramente delimitados si nos atenemos a la «lógica» arquitectónica; pero es que en este juego de superficies tal concepto de arquitectura se ha olvidado.

Lateralmente, sobre los soportes, dos vanos adintelados en la madera se funden con el abocinamiento del muro en sendos óculos por donde penetra la luz jugando en su cambio poéticamente en sus variaciones temporales, diluyendo las formas que cogran así vida y autonomía propias. Es pues una obra de estética anticlásica: mudable, frágil, dispersa, «bonita».

Concepto similar posee el *retablo mayor de la iglesia de la Pedriza* (lám. 28), aldea perteneciente a Alcalá la Real. Realmente se trata de una pequeña obra (3,5 m. de ancho) perteneciente a una capilla lateral de la Abadía de la Mota, y aquí trasladada.

Retablo de cuerpo único sobre estípites, con remate de gran verticalidad, es del tipo vitrina que en esta época tuvo su mayor (aunque escaso en Jaén, relativamente hablando) desarrollo. Pero en su pequeñez es una obra magnífica, con planta en que las

42 Según documentos publicados por VALVERDE MADRID, *Ensayo...* pp. 194 y ss. Sobre la hipotética relación con Santaella, RIVAS CARMONA, *El rococó en Priego*, p. 345.

Lám. 28. ***Retablo mayor. Iglesia de La Pedriza.***

líneas quebradas se mezclan con las incurvaciones que realiza a partir del interior de los estípites.

En el banco, prolongado lateralmente para «apear» los riquísimos cartones laterales de perfil quebrado con rotundos roleos, sobresale el apoyo de los soportes compuesto por un pedestal con frontis placado y decorado con menuda rocalla que se acompaña en retracción de jarrones a ambos lados. Falta el sagrario, que ocuparía el centro.

Su único piso posee triples soportes a cada lado: dos levísimos estípites adosados (casi relieves geométricos sobresalientes) que se adelantan un poco, al sesgo, del tablero, dando paso a un nuevo estípite compuesto central al frente, mucho más adelantado y cubierto de menuda decoración. En el centro se abre un nicho acristalado con la imagen de Cristo en la cruz, rodeado de cartelas con hojitas en que se representan los símbolos de la Pasión.

Como prolongación a los estípites centrales o nuevo capitel, el entablamento se constituye en remate lateral, cuajado de menuda vegetación, mientras la cornisa se prolonga en el centro hacia arriba, troceada y plegada, rellena con un gran pinjante placado y envuelta en dobles roleos. Aún más arriba una nueva tarja, ahora vegetal, envuelve el anagrama de Jesús.

No cabe duda desde luego de que es ésta una obra salida del mismo taller que las anteriores, aún con una audacia mayor en su planta.

Aunque en otras ciudades algo alejadas de estos contornos, tenemos que incluir aquí los *retablos colaterales de la iglesia de la Encarnación de Bailén* y otros de Baeza. Desaparecidos los primeros, nos son conocidos por una fotografía anterior a la guerra civil del 36. Se trabaja de pequeñas obras en madera dorada sostenidas por débiles estípites, con un perfil general muy placado.

Otro tanto cabe decir del pequeño *retablo-vitrina de la Virgen de los Dolores en la iglesia del hospital de la Concepción de Baeza,* en su lateral derecho (lám. 29).

Obra de extraordinaria riqueza, consta de un solo cuerpo levantado sobre banco, y remate placado. Las ménsulas sobresalientes que apean los soportes se recubren con pinjantes a los que adhiere una menuda decoración de rocalla y cabecitas de querubes (placas, decoración y cabezas que cubren a su vez el resto del banco). Ocupando todo el centro, una gran peana de perfiles mixtilíneos se adelanta escalonadamente, elevando su cornisa, rota, por encima de la línea del banco para dar paso al cuerpo central del retablo, resuelto con un medio punto (acristalado modernamente) cuyo trasdos recubren espejos, hecho no usual en esta diócesis aunque como es sabido muy corriente en otras andaluzas (Córdoba, Sevilla o Granada); dentro de él, luce una Dolorosa de candelero. Retraídos al plano general, tableros laterales componen lo que podría denominarse calles laterales, flanqueadas externamente por estípites corintios y por medio de estos soportes al interior; se ocupan con riquísimas peanitas de pinjantes y un listel en forma de medio punto coronado por placas, todo ello recubierto por la aludida decoración.

Estos estípites son los más complicados de todos los estudiados. Se pueden señalar hasta seis cuerpos geométricos en base a sus quebradas cornisillas y roleos, pero es tan abundante la deliciosa decoración con que se cubren que apenas dejan entrever sus líneas compositivas acusando más aún su complejidad los calados cartones florales laterales que se superponen a la vista con sus perfiles.

Por contra, el entablamento no es en exceso audaz, aunque sí original, pues compone un recuerdo de frontoncillo en el cuerpo adelantado central, roto con roleos y, desde luego, mixtilíneo. Similar es el retrotraído remate: en líneas generales un frontón cuyos límites se forman con una muy quebrada cornisita que se riza en llamas hasta arriba, con un remate floral sobresaliente. Dentro, una gran placa de cascadas rotas y rizadas lleva minuciosísima decoración, que se dispersa en el resto del remate, flanqueando con dos jarroncillos de rosas sobre los estípites.

Lám. 29. ***Retablo de la Virgen de los Dolores. Iglesia del hospital de la Concepción.*** *Baeza.*

Todos los elementos de este dorado retablo, constructivos y decorativos, están inmersos en esa recreación de lo menudo, en esos ritmos lineales graciosos y como al desgaire del rococó que por estos momentos triunfa por Andalucía.

Un mayor serenamiento posee el *retablo lateral de San Andrés de Baeza,* otra pequeña obra de medio punto que casi vuelve a repetir el esquema anterior aunque adecuado su remate a un definido arco. Sus estípites, aunque ricos, permiten ver con claridad los cuatro cuerpos geométricos de que se componen; sus placas recortadas no tienen más volumen que el de una moldura, y aunque se cubran todos los espacios con rositas, palmas, hojitas, motivos de oreja, etc., no son tan minuciosos como los anteriores. Incluso la cornisa del inexistente entablamento tan sólo se adelanta sobre los soportes o el nicho central, pero sin formar ningún tipo de filigrana, aunque se interrumpa en su centro con una cartela de perfiles rotos. Del cuerpo central sale una nueva cornisa ocupando el medio punto del remate con sus curvas, para terminar en pinjante más sobresaliente.

Completa su decoración pintándose con fondos verdes claro y dorado ornamento y cornisas en relieve. Creemos que se trate de un retablo posterior al de la Concepción, y en él inspirado, pero ya avanzado en siglo, tratando de serenar su juego.

Volviendo al gran foco del arte del retablo que fue *Alcalá la Real,* es el momento de hablar del *mayor de su iglesia de Nuestra Señora de Consolación* (lám. 30) (1761-1768), obra de «Francisco de Santa Fe» dorada por su familiar Juan de Aranda y costeada con «limosnas, funciones de toros, de moros y cristianos, a solicitud del Padre Macías, el alcalaíno, religioso del convento». Retablo de madera, tan sólo este material costó 18.000 reales [44], pues se trata de una gran tramoya que cubre por completo el amplio testero del presbiterio en forma de medio punto, igual que los anteriores estudiados de esta iglesia. Con la nave mayor y la portada restauradas por la Dirección General de Regiones Desvastadas, el retablo también lo fue. Aunque siguiendo en líneas generales la obra del XVIII, no podemos pues hablar de sus detalles.

Se levanta sobre un muy alto banco y sotabanco que en los laterales ocupan puertas de medio punto, y en el centro el sagrario con su manifestador de cascarón, sobre los que se levanta ya en el piso, un templete sostenido por cuatro pequeñas estípites y cubierto por un cuarto de esfera, con tres vanos trilobulados en los frentes que rematan en cornisas mixtilíneas.

El piso, único, ordena sus tres calles con cuatro estípites de considerable consistencia y cierta planitud adheridos al tablero. En las calles laterales nichos bajo pequeños baldaquinos cobijan esculturas. La central viene ocupada por el aludido templete que, impulsando muy por encima de él la cornisa en vertiginosas líneas curvas y rectas, deja un amplio espacio ocupado por una pintura de la Asunción. Tal cornisa viene a sustituir el pedestal del ático, dando paso sin transición a su calle central, flanqueada por dos estípites más airosos que los inferiores, que viene a ocuparse con un pequeño nicho donde se desarrolla en bulto el Calvario, rodeado por placas resaltadas con decoración foliada. En los laterales triángulos curvos sobre banco se decoran con tarjas cuadrilobuladas con las insignias de la Orden Franciscana sobre decoración de placas no muy destacadas.

De su comparación con los retablos antes vistos se desprende que, si bien el sentido atectónico es similar, e incluso la disposición general, hay un tono de menor elegancia y mayor aferramiento a lo heróico y monumental en este retablo, que podría venir traducido tanto en la anchura de sus estípites como en la amplitud de curvas y contracurvas sufridas por la ampulosa cornisa y en la teatralidad tan escenográfica de esa

43 A.H.P.J. Leg. 1988, año 1759. Es. J. Gabriel Bonilla, f. 259.
44 MURCIA ROSALES, *Algunos datos...* s/f.

Lám. 30. ***F. A. VIDAURRE:*** *Retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de Consolación. Alcalá la Real (1761).*

pintura tras el gran templete: incluso la decoración de su ático (la mayor parte original) ofrece motivos amplios, eco del barroco triunfal.

Más apegado pues a fórmulas tradicionales, no es extraño que la documentación nos lo corrobore como salido de otras manos distintas a las del taller de Priego. El 4 de febrero de 1762 la hermandad de la Esclavitud de Nuestra Señora de Consolación contrata con «Francisco Antonio Vidaurre, maestro de arquitectura vezino de la ciudad de Granada, como principal, y Francisco Garzia Bailon, vezino de la de Santa Fe, su suegro» (el Francisco de Santa Fe que al principio veíamos) «el hazer y construir un Retablo, para la Capilla, y altar maior de la yglesia» de Consolación, (antes convento de Franciscanos, de ahí sus insignias). «Según la traza y planta que an formado, y an hecho presente a dha. Hermandad», pagándoles por todo 19.000 reales. Habían de concluir en dos años (lo que no se llega a cumplir) esta obra, y realizarla en madera de la Sierra de Segura. A su fin, como era habitual, debería ser reconocido por dos peritos en la materia [45].

Acerca de su iconografía poco podemos decir, pues ni tan siquiera la imagen de la Consolación que diera nombre a la iglesia posteriormente aparece en él, sino de la de las Mercedes, patrona de Alcalá, y trasladada aquí desde la Mota. De cualquier modo su imagen necesariamente ocuparía el ampuloso templete central bajo la pintura también de tema mariano. Es incluso posible que el que parece diminuto Calvario del ático sea original, aunque la considerable altura a que está nos permita afirmarlo; de serlo, es otra muestra más del apego que Francisco A. de Vidaurre siente por la tradición.

Por las mismas fechas que el mayor, «se hizo el *retablo de San José* (lám. 31) a devoción de fray Juan Guerrero, otro alcalaíno» [46], obra que no se ajusta exactamente a la capilla en que está colocado. Es una de las singulares de la provincia pues su planta adopta forma tripartita abierta en los laterales, delimitando cuatro estípites delgadas en exceso las tres calles de que banco y cuerpo se componen. Mayor singularidad es la utilización del cascarón, único de los originarios de esta provincia, que permite relacionarlo nuevamente con la obra del lucentino Francisco J. Guerrero que, como colaborador de Bada alza los retablos de la basílica granadina de San Juan de Dios donde podemos encontrar esta solución que en Andalucía —contrariamente a lo que sucede en Castilla— es escasa. Precisamente es a fines de los años 60 cuando Guerrero usa estípites más moldurados y suaves como los que soportan el pequeño edículo que aparece colocado en el centro del cascarón, otra solución original que recuerda al retablo de San José en Alcalá de Henares o al del Sagrario en El Salvador de Sevilla, obra del portugués Cayetano Acosta.

Sotabanco y banco llevan minúsculas puertas falsas; a sus lados, pedestales laminados con pinjantes apean los estípites, muy troceados, del único piso. Molduras mixtilíneas envuelven en las calles laterales los bajorrelieves de San Joaquín (izquierda) y Santa Ana enseñando a leer a la Virgen (derecha), se rehunden en su prolongación hacia abajo y resaltan en la parte superior. Los vacíos se rellenan de rocalla con abundantes volutitas encrestadas y motivos auriculares.

En la calle central, algo recompuesta, se hunde un nicho con la escultura del titular, encuadrado por pilastras cajeadas de abundante decoración, igual que las enjuntas.

Un entablamento delimita claramente cuerpo y remate, elevándose levemente la cornisa a modo de pequeños frontoncillos sobre los soportes. Sólo en el centro se interrumpe para colocar el aludido edículo del manifestador sobre una peana convexa; como un baldaquino, una nueva cornisa de movidos planos le cubre, descansando en frágiles y menudos estípites sobre el eje de los inferiores. Todo ello a su vez se enmarca en el arco abocinado con decoración radial llena de rocalla. Como polsera se sirve de

45 Documento n.º 56.
46 MURCIA ROSALES, *Algunos datos...* s/p.

Lám. 31. **Retablo de San José. Iglesia de Nuestra Señora de Consolación.** *Alcalá la Real (1761).*

festón calado de vegetales, rosas y venera, rematado por el alto relieve de San Pedro.

La iconografía de este retablo es un buen ejemplo del afianzamiento dieciochesco de determinadas devociones como San José o los apócrifos (como Trento demostrase) Santos Joaquín y Ana, y en general de todos esos temas menores, cotidianos, que tanto arraigaron en esta época, como la entrañable y extendida escena que aquí aparece de la educación de María. Los ascendientes más directos de Jesús aparecen pues en este retablo, árbol genealógico de Jesús aparecen pues en este retablo, árbol genealógico presidido por El mismo en su Eucaristía (tabernáculo del manifestador) y sobre las que descansa la iglesia, el Papado, representado en el San Pedro del coronamiento, Apostol que como símbolo de esta institución venía siendo propiciado desde el Concilio tridentino. Son él y el edículo de la Eucaristía los representantes del Nuevo Testamento triunfando sobre el Antiguo.

Otro de los focos de atracción y desarrollo en el siglo XVIII es la ciudad de *Andújar*, una de estas ciudades medianas en las que el desarrollo de la agricultura propició su paralelo en las artes. Una simple vuelta por esta rica ciudad puede dar idea de ello si nos fijamos no sólo en sus edificios públicos, sino en la cantidad de casas de familias acomodadas que allí aún se conservan. Pero Andújar ha sido una de las ciudades más ferozmente expoliadas en su patrimonio artístico; a pesar de las denuncias que se levantan, el desarrollo industrial que ha experimentado ha servido entre otras cosas para tirar o dejar caer muchos de sus monumentos, y entre ellos, iglesias con sus retablos. Lo que hoy queda es una muestra casi ridícula de lo que fue.

Como resto de esta riqueza ya hemos hablado de los retablos de su iglesia de San Juan de Dios, obra de la década de los cuarenta. Pero para ver la destrucción a que ha sido sometida bástenos dar un repaso a lo que Ponz y Romero de Torres recogieron a su paso, que tampoco fue todo, en cuanto a retablos. El primero dice cómo la iglesia de San Bartolomé «está llena de los retablos sobredichos (extravagantes los acaba de denominar). En la de Santiago es muy razonable la escultura del mayor, pero el de Jesús a la columna es un embrollo de primer orden. La iglesia de los Padres Minimos (...) tiene en el alzado muchos defectos: también los tiene el retablo principal pero no se puede decir que sea muy malo, como lo son los colaterales y los demás» [47]. De la de San Miguel Romero de Torres habla de un retablo mayor «de buen gusto» [48] aparte de comentar algunos de los anteriores. De su iglesia de Santa María, constatábamos ya la desaparición del mayor y colateral derecho. Cuántos más no se habrán perdido y no tenemos noticias de ellos.

Pertenecientes pues al siglo XVIII habría que aludir según estos testimonios a los *retablos de San Bartolomé y laterales y colaterales de los Padres Mínimos.*

Por fortuna, del «embrollo de primer orden» que para Ponz era el *retablo del Señor de la columna en su capilla de Santiago* (lám. 32), nos queda una fotogrfía aunque sea para lamentar más su desaparición [49]. Se trata esta capilla de un espacio del XVIII constituido por un camarín cuadrado cubierto con media naranja, por completo llena de estucos donde se desarrolla una decoración vegetal y geométrica, más una nave rectangular que le procede, jalonada de pinjantes con vegetales que Galera relaciona con Francisco Javier Pedrajas [50]. En el eje central del testero abre una ventana que proporciona luz al interior tanto del camarín como de la nave, a través del arco que directamente comunica ambos espacios; el acceso al espacio superior, como es usual, se realiza a través de la sacristía del templo de un modo zigzagueante.

En el muro divisorio de capilla y camarín estaba este retablo, de planta curvada y

47 PONZ, *Viage...* T. XVI, carta V, p. 233.
48 ROMERO DE TORRES, *Catálogo...* T. II, n.º 450.
49 Portfolio fotográfico de España. Cuaderno n.º 66: Andújar.
50 GALERA ANDREU, *Arquitectura...* pp. 286-287.

Lám. 32. *Retablo del Cristo de la Columna (desaparecido). Iglesia de Santiago. Andújar.*

cascarón, con una tal riqueza y desprecio por las líneas arquitectónicas que no podemos por menos que dar la razón a Ponz cuando habla de embrollo, pero, añadiríamos, que deliciosos.

Dos planos se contraponían en su banco: los cóncavos laterales con el convexo del riquísimo sagrario central, invadiendo la calle y coronado por una talla de la Virgen con su hijo.

Cuatro estípites creaban tres calles en el único piso. Soportes compuestos con abigarrada decoración menuda, distintos los internos a los externos, son el alarde de imaginativo más ostentoso que conocemos. Sentados ante ellos, en ménsulas sobresalientes, ángeles efebos sostenían al parecer colgantes (¿lámparas, telas, incensarios?). En las calles laterales sobre peanitas con pinjantes nichos avenerados debieron contener pequeñas esculturas; en uno de sus laterales un angelillo se sentaba a horcajadas sobre la decoración y sostenía uno de los roleos en que acababa la placa recortada superior.

En la central, introducida, más al fondo en nuevo plano cóncavo un arco trilobulado apoyado en nuevas estípites. Distintos éstos a los anteriores mencionados, su liviandad y calado suprimía cualquier función sustentante; a guisa de capitel funcionaban ángeles efebos señalando al interior.

La cornisa, sufriendo los vaivenes de la planta, se adelantaba sobre los soportes muy moldurada, quebrándose hacia arriba con roleos como si de frotoncillos se tratase; sobre ellos ángeles niños y efebos señalaban nuevamente el camarín. En la parte superior de este espacio un gran pinjante con escudo (¿de Fr. Benito Marín?) obliga a elevarse en un juego mixtilíneo de gran variedad a la cornisa, ocultándose con decoración final. El resto del remate se componía con triángulos lunetos ciegos cuajados de cascadas decorativas típicamente rococó.

No hay en toda la provincia un tan acusado juego de planos borrominescos, una imaginación tan desbordante plasmada en la madera. Debía resultar un espectáculo espléndido la figura del Cristo a la columna del camarín recortado en la única fuente de iluminación en contraluz matizado por el oro del retablo, cambiando éste sus formas quebradas a lo largo del día, produciendo sobras diferentes los calados estípites con ángeles y el arco lobulado contra el testero del camarín.

Este lujuriante retablo debió ser realizado en torno al período de gobierno de Fr. Benito Marín (1750-1770), en que se desarrolla la construcción o reforma y engalanamiento de estas capillas de Sagrario y camarines como los de las parroquias de Begíjar, Santa María de Torredonjimeno, la Vera Cruz de Villacarrillo, el Cristo del Llano en Baños, la Misericordia de Torreperogil, los santuarios de Zocueca, la Yedra, Arjona, etc. Todos ellos debieron tener retablos de estas fechas, pero a excepción de los vistos de la Fuensanta de Villanueva del Arzobispo y de los que en su momento se estudiarán, no queda nada. Algunos han sido sustituidos por obras neoclásicas, los más por pastiches, y otros han dejado desnudo su testero.

Tampoco cabe duda de que los retablos de estas construcciones cuajadas de estucos de influencia granadina, más o menos biselados [51] hubieron de estar en una línea acorde con su decoración: la de los retablistas cordobeses asentados en Priego, Lucena y la misma capital, y trabajando tanto allí como en Granada y Jaén.

Una serie de detalles tales como las cornisas treboladas, las pequeñas figuras de ángeles y el gran uso del plano cóncavo, ponen esta obra rococó en relación con Francisco Javier Pedrajas. De ser así debió hacerla con posterioridad a la muerte del aludido prelado. Pero no hemos de olvidar ni el trabajo de los lucentinos Primo ni el del cordobés Alonso Gómez de Sandoval en esta ciudad, para cuya iglesia de Santa María realizó el último una escultura. En sus órbitas también se puede situar esta obra desaparecida.

51 Idem, pp. 275-298.

De lo que hubo de ser el Andújar de la época apenas queda una muestra en el *retablo mayor de la iglesia de las capuchinas*. Dejando con claridad establecido lo original, se ha montado una digna recomposición con lo que pudo salvarse de la guerra civil del 36.

La mayor parte de lo que fue la calle central de esta obra de medio punto, que debió organizarse en tres, está completa. Destacan el sagrario y un templete superior. La flanquean dos estípites en los que entre su cuajada decoración hacen aparición tarjas oblongas. Un templete central sostenido a su vez por otros estípites más reducidos, cobija una Virgen coronada de factura reciente bajo arco, cubriéndose con la cornisa elevada a guisa de frontón con roleos laterales.

En el ático, organizado en su centro con ricos estípites sobre alto pedestal, un gran lienzo desarrolla el tema de la Visión de la escala de San Francisco. Aunque deterioradísimo, es uno de los más interesantes temas iconográficos que hemos visto en los retablos.

Remata este espacio un frontón triangular cuyo centro lo ocupa un pinjante biselado con el anagrama cristológico.

De ser cerca a la descrita la estructura que tuviera, hay que constatar un gran serenamiento en el alzado, con la reintrodución de elementos clásicos o la nueva claridad de distribución espacial, mezclado todo ello con elementos contradictorios como sus estípites de gran riqueza de planos, y decoración, a más de un ornato rococó con mezclas de las hojas engrosadas y algo amplias. Un retablo pues en el que la Academia, el «buen gusto», hubiera empezado a dejarse sentir.

Ciudad también destacada en este hacer artístico del retablo fue *Ubeda*. El terrible descenso económico que en el siglo XVII experimentase no se frenó con rapidez en la centuria que nos ocupa. Lenta fue pues su ecuperación, protagonizada por una pequeña nobleza terrateniente que en estos momentos dedicará sus objetivos artísticos a la arquitectura doméstica, privada, edificando palacios en que ondearan sus blasones como insignia de su nuevo desarrollo: pero es una nobleza que se expresa de manera tímida y vacilante en el conjunto urbano [52].

Sin embargo, el único edificio público que ahora se levanta, la iglesia de los Trinitarios, escenifica a través de su fachada una valentía grandilocuente. La iglesia adopta el ritmo aquí del nuevo lenguaje rococó y su elegancia. Si bien el peculio puede no dar para levantar grandes edificios, el ornato de las iglesias existentes se extrema, y así nos encontramos un buen conjunto de obras, la mayoría desaparecidas por desgracia.

Aunque fuera de dominio estrictamente diocesano, *la Sacra Capilla de El Salvador* (perteneciente a la Casa de Medinaceli y fundada en 1540 por el célebre Secretario del Emperador Carlos V, don Francisco de los Cobos) termina ahora su ornato.

De muy diferentes fechas en sus distintos adornos (siglos XVI a XVIII), la amplia cabecera absidal de esta capilla puede considerarse como un gran retablo en piedra desarrollado en tres alturas. Rítmicos vanos de medio punto jalonados por semicolumnas corintias colosales, hornacinas sobre balaustrada, calada la central, y bóveda sobre nueva balaustrada, se suceden en vertical. Los niveles inferiores delimitan sus paramentos por «panneaux» dieciochescos con delicados perfiles de refinado arabesco rococó con amorcillos, músicos, Padres de la Iglesia, rayos, el Espíritu Santo..., y añadidos vegetales en relieve, ángeles tenantes, de fuerte resalto, más propios de la centuria anterior, rematado por el Padre Eterno, y todo rehecho en este siglo.

En el nivel inferior, retablos laterales extremos y dobles hornacinas con los Evangelistas remedando los que en 1634 hiciera Pedro Evila [53] sirven de marco a la gran

52 Idem, p. 324.
53 ROMERO DE TORRES, *Catálogo*... T. II, n.º 368.

escena central: la Tansfiguracióndel Monte Tabor que fuera labrada por Alonso de Berruguete [54], de la que realmente sólo es original la cabeza del Salvador. Sobre este gran cuadro, el siglo XVIII levanta un riquísimo dosel elevado hasta la balaustrada que a la par que rompe visualmente la obra en piedra del XVI le presta el carácter escenográfico propio de esta centuria. Telas, ángeles, vegetales, cuernos de la abundancia, pinjantes... un mundo de gran riqueza concebido como marco para la Apoteosis triunfal de Cristo al parecer por Agustín Jurado, maestro tallista de Córdoba que trabajó en varios templos ubetenses [55] con este mismo sentido espectacular y grandioso, ya retardatario.

El banco bajo este espacio central, aunque también del XVIII, debió salir de manos diferentes, más delicadas que las del maestro Jurado.

Quizás sea lamentable que la abigarrada decoración disfrace la limpieza de la arquitectura con que Vandelvira concibiera esta rotonda, pero tal transformación convierte esta arquitectura en un retablo, hasta el punto de que el mismo Ponz, cuyos juicios sobre todo ello son durísimos [57] no se resiste a calificar el conjunto como «retablo del altar mayor». Por ello, al imprimirle el siglo XVIII tal carácter, creemos justificado incluir en este momento obra tan compleja.

El nivel iconográfico de la Capilla en su conjunto es de una riqueza pocas veces igualada, que le viene desde su fundación en el XVI. Estudiada en profundidad por Santiago Sebastián [58], su sentido cristológico se redondea, a la par que se diluye algo con estos añadidos del XVIII de Dios Padre y los signos del Espíritu Santo. La idea que parece ahora desarrollarse es la de Cristo Dios fundador de la iglesia, expresada en los Evangelistas, los dos Apóstoles como sus sostenes del segundo nivel, y los Padres de la Iglesia del superior, fuentes todos ellos de la sabiduría de esta institución. A la par, el Salvador del género humano, representado por Adán y Eva en el banco, y la seguridad de tal salvación en el seno de la Iglesia.

Cristo glorificado es el principal protagonista. Pero el XVIII no puede dejar de imprimir en este complejo programa su sello humanizador: así coloca en los *laterales*, y como parte de este conjunto de la cabecera, sendos *retablos* dedicados a sus padres terrenales: *José* y *María* (lám. 33).

En el trabajo de Agustín Jurado no debieron estar estas obras incluidas dado su frágil carácter, el tipo de doporte y la finura de su ornato. Son dos obras gemelas que, embutidas en arcos de medio punto, adaptan su planta al breve semicírculo mediante

54 Azcárate fecha este grupo después de 1546, comentando su inspiración en la composición del mismo tema de la sillería de Toledo, a la par que advierte que aquí «la preocupación por aumentar la expresión, con gestos demasiado violentos y actitudes-que demuestran el recuerdo del Laoconte, singularmente en el San Pedro de primer término» es lo dominante (*Escultura*... p. 150).

Por su parte, Camón Aznar lo hace anterior a 1557; así pues, entre 1546 y 1557 estaría incluido este grupo. Sobre la figura del Salvador señala la existencia de un dibujo en la Galería degli Ufizzi de Florencia (*La escultura*... p. 183.

55 CAMPOS RUIZ, *Breve*... pp. 64-66.

57 «Añadiré sin embargo y con gran sentimiento, por lo que respecta a la Capilla del Salvador, como el capricho y poco conocimiento de los que debían informarse antes de emprender obras costosas, han hecho desmerecer mucho a la tal Capilla. Yo que la vi años hace desnuda de los despropósitos que ahora he encontrado, puedo hablar con algún fundamento.

El primer disparate ha sido dorar el medallón de escultura de la Transfiguración en el retablo mayor (...). Sin embargo por muy grandes que sean los males (como es este en la realidad) suelen tener algún remedio y creo podría haberlo todavía si a una persona ingeniosa, y diestra se le encargase quitar el oro y los aparejos en que está sobrepuesta, como tambien las demas fealdades que han introducido en esta Capilla, restituyendole su primitiva seriedad y nobleza (...).

Se tiene por bien averiguado que en estas chafariadas se gastó medio millón de reales» (*Viage*... T. XVI, carta 2.°, pp. 113-136.

«Sepa V. que acabo de recibir de Ubeda un dibuxo de los abominables nuevos ornatos de aquella desgraciada Capilla del Salvador» (*Viage*... T. XVI, carta 5.°, p. 239).

58 SEBASTIAN LOPEZ, *Arte*... p.

Lám. 33. Retablo de la Virgen. Iglesia del Salvador. Ubeda (1769).

plano central flanqueado por dos laterales en abanico: esquema pues poligonal, muy dulcificado. Su remate se mezcla con la cubierta en cuarto de esfera rebajado de la capilla, dividido con gallones de abundante decoración, hasta tal punto que en esta indefinición se pierden los límites del retablo, inequívoca señal de la dispersión y fugacidad de líneas del arte rococó.

Dos complicadísimos y ornamentados estípites de buen tamaño colocados al sesgo sobre monumentales ménsulas con bellos angelillos atlantes flanquean la obra; la estructura de su apeo, coronado por nuevos ángeles y sobresalen a buena altura del banco, recuerda en gran medida las que comentábamos como realizadas por el maestro Pino de Lucena a propósito del retablo del Señor de la Humildad de Alcalá, lo que desde este detalle nos hace relacionar indudablemente estas obras con talleres cordobeses desde luego.

Tan monumentales soportes dan paso al cuerpo del retablo compuesto por las tres calles aludidas, separadas por similares soportes que se realizan en una medida considerablemente menor y colocadas sobre un alto banco. La dulcificación aludida de la planta poligonal viene propiciada aquí precisamente, ya que tanto las puertas de medio punto laterales como los plúteos tenantes de los estípites (coronados por angelillos) y el sagrario centrales, adoptan una forma convexa sobresaliente del plano recto ideal.

Tanto las calles laterales en parte ocultas por los estípites mayores como la central, se ven ornadas con nichos, de medio punto en aquellas trilobulados y con mayor tamaño en la central. En ella están la Virgen y el Niño en uno de los retablos, y San José en el otro mientras los laterales hoy están vacíos. Una cornisa de suave y mixtilínea perfil parte a la altura de los estípites elevándose sobre las tres calles, jalonada en sus descensos con ángeles, para continuar la línea vertical. Sobre ellas cabalgan sendos niños en la calle del centro «sosteniendo» un vano polilobulado que deja ver escudos pintados en el muro, mientras en los laterales este espacio viene adornado con placas interrumpidas con profundas curvas.

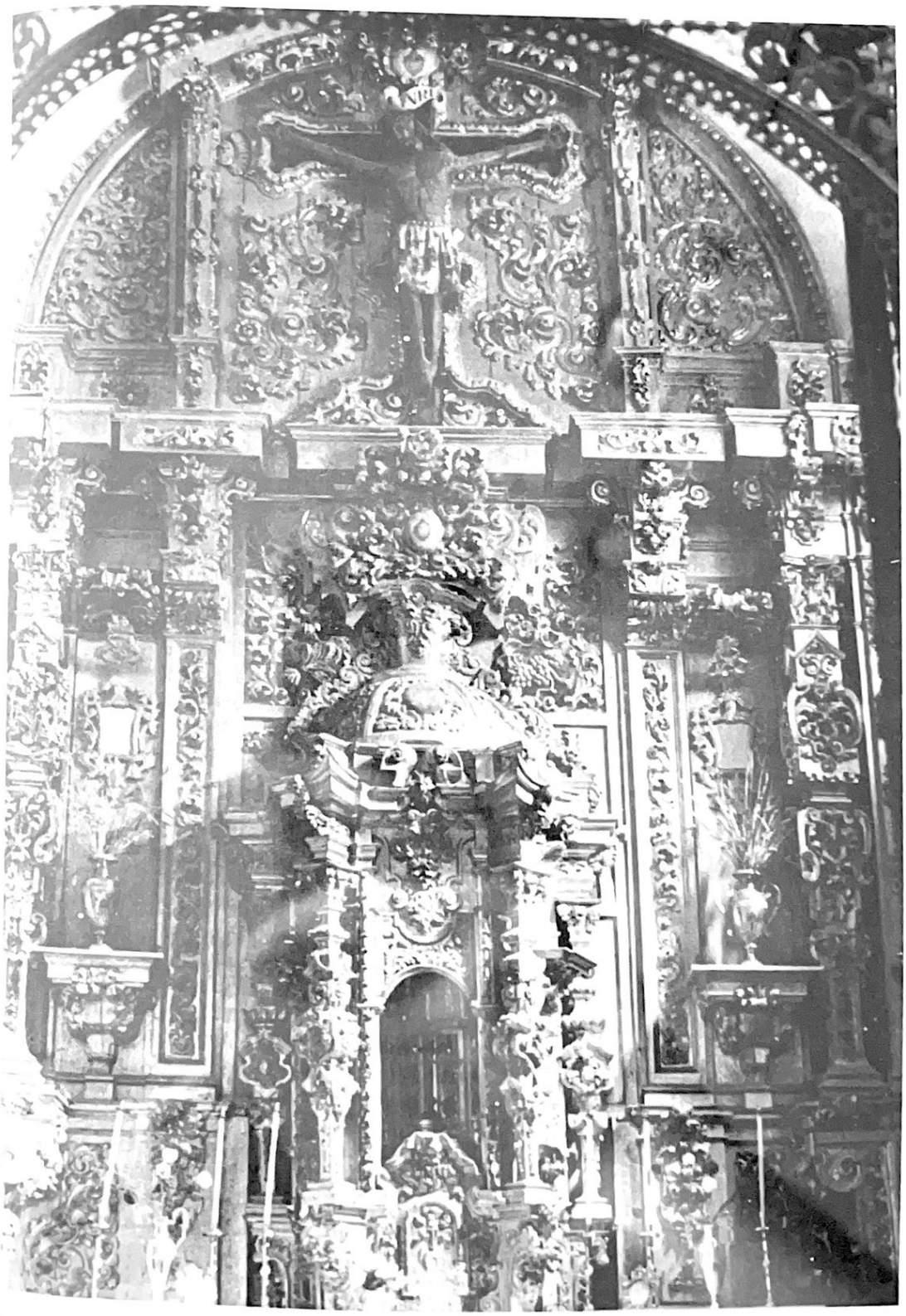
Una nueva cornisa corre por encima a la altura de los estípites externos elevándose más en la calle central donde acaba lateralmente con roleos; en su centro, un nuevo angelillo juguetea mientras otros dos resbalan sobre los roleos sosteniendo una corona.

El remate se compone en las laterales mediante suaves placas curvas que conducen visualmente al centro, más elevado, donde un nuevo transparente polilobulado deja al descubierto la rica decoración mural.

Si ya la indefinición de la arquitectura, o la imposibilidad de sostener realmente tal peso con los ingrávidos soportes empleados es signo inequívoco del concepto atectónico empleado, la decoración viene a corroborarnos este aspecto. Los mismos ángeles funcionan en ocasiones como decoración y soporte, y dentro de este concepto arquitectónico, son a la par elemento sostenido y de sostén. Los marcos de los vanos multiplican sus perfiles como caprichosos cornisamentos y, lateralmente, se rompen en quiebros rectos y curvos. Y por último, su proliferación ornamental, tratada con mimo, compuesta de rocalla y menudos vegetales que a veces se engrosan.

Todo ello es un puro juego inclusive el tratamiento escenográfico propiciado por los estípites externos que cierran un plano, luego abierto por el retablo que flanquean, y que horada su alzado para dejar ver el fondo del muro. Incluso en la planta y desde su arranque, los conceptos de recta y curva aparecen unidos en un jugueteo distante e indefinible.

Son pues estas unas obras de elegante complejidad, ricamente doradas, y estofadas en sus figuras de ángeles, que sin duda hemos de poner en contacto con los talleres del bajo Guadalquivir que hicieran el desaparecido retablo del Cristo de la Columna de Andújar, en este mismo estilo que en su día se llamara «chinesco». Tenemos noticias, no documentadas por el momento, de que estos retablos fueron traídos desde un



Lám. 34. *Retablo de la capilla del Sagrario. Catedral de Baeza. Modificación de Juan BARRERA (1748).*

pueblo sevillano; desde luego ya en 1915 llevaban un tiempo colocados en este lugar, pues de ellos habla en D. Lope de Sosa el arquitecto Campos Ruiz afirmando rotundamente que la fecha de su ejecución fue 1769. Aunque no cite su fuente documental, ciertamente hubo de consultarla, pues es una fecha totalmente adecuada al estilo de su realización.

Hay otras dos variantes tipológicas de soporte utilizadas con relativa frecuencia en la época en retablos que, por otra parte, mantienen la misma estructura (o su debilitamiento) que los que venimos viendo: nos referimos a las obras levantadas en base a los estípites apilastrados y estípites balaustre.

Aunque sería lógico pensar que el estípite apilastrado hubiera sido en todos los casos el primero en aparecer (pues de la pilastra realmente proviene este soporte) tal y como en Granada sucediera, lo cierto es que en la diócesis giennense este soporte es más tardío.

Un caso no muy claro de su uso podemos encontrarlo en el *retablo del Sagrario de la Catedral de Baeza* (lám. 34), al adaptar una estructura del XVII similar al retablo mayor —medio punto dividido en un cuerpo de tres calles y ático semicircular— a las nuevas modas, como se hiciera con el que acabamos de aludir. En este caso la modificación, si bien no estructural, removió los soportes adoptando unos estípites hundidos en la caja del retablo y bellamente calados como soportes externos. La delimitación de la calle central se hace por medio de unas pilastras cajeadas sin apenas relieve, que usan volutas retorcidas como capitel, simulando el entablamento impostado ser este elemento.

Las calles así delimitadas se adornan con peanas y espejos que refractan y difunden la luz en las laterales, mientras en la central un magnífico manifestador descansa directamente sobre el altar. Es esta la pieza más importante de nueva construcción, sostenida por cuatro estípites de complejísimo desarrollo y abundante decoración; la cornisa, con perfil muy complejo deja hacia abajo caer pinjantes placados con roleos, cubriéndose el templete con cuarto de esfera a la que corona un florón y placa de perfil quebrado, toda ella rellena igual que la mayor parte de los espacios libres por decoración foliada de gran resalto. A sus lados un racimo de espigas y uvas simbolizan la Eucaristía.

El ático no debió sufrir apenas alteración organizándose mediante pilastrillas decoradas en los tres espacios tan repetidos durante el siglo XVII. En el central, un Crucificado del siglo XIV preside el retablo.

En lo referente a la organización de espacios no hay innovaciones en este retablo, ya que su traza es anterior. Sólo nos limitamos pues a hacer hincapié en esos estípites laterales rehundidos que, aunque exentos dan una impresión de planitud, debido a su retraimiento, y que pudieran dar la pauta a futuros estípites-pilastra. Y desde luego en el soberbio manifestador central donde, igual que su coronamiento, la decoración placada está presente aunque envuelta en hojarasca. El amplio uso que de ella se hace y su profundo claroscuro no debe extrañarnos a pesar de las fechas, puesto que estamos ante la modificación, repetimos, de un retablo anterior, al que naturalmente su autor hubo de ajustarse.

Tal hombre fue el mismo que hiciese lo propio con el retablo mayor de esta catedral baezana: Juan Barrera. Naturalmente, allí, dado la definitiva entidad y carácter de los soportes salomónicos empleados, Barrera prosiguió el mismo tipo para su manifestador; pero ahora se atendrá al nuevo y frágil sostén del estípite, característico de buena parte del XVIII [59].

En febrero de 1748 el Cabildo Eclesiástico acuerda llamar a un tallista para que reconozca el retablo del Sagrario y la «talla que le falta», diga su coste y se defina

59 ESCOLANO GOMEZ, *Nueva contribución...* pp. 21-24.

sobre hacer o no un «sagrario nuevo si el que tiene no es conveniente», además del precio que podría tener «el dorar dicho retablo».

Tras una irritante serie de indecisiones del Cabildo, se llegan a presentar los diseños de tres tallistas: Francisco Briones (el baezano que trabajase en Cabra), Juan Arias y el aludido Barrera. El Cabildo sigue su política de chalaneo con los maestros eligiendo primero el diseño de Arias, que luego es desechado por pretender cobrar 48 pesos por su entrega. Finalmente se elige el de Barrera que rebaja el suyo, ajustándolo el 26 de abril en 1.300 reales, precio referido tan sólo al tabernáculo. En diciembre ya lo ha terminado añadiendo algunas cosas no pactadas.

Piensa entonces el Cabildo dorar la obra, y Francisco Gómez Espinosa (que ya dorase el mayor) presenta su postura por 200.000 reales, prometiendo hacerlo «todo oro y las imágenes estofadas con realza». Tales imágenes, que irían sobre las repisas laterales, hoy faltan por cierto. De cualquier modo se acuerda que se presenten nuevas posturas aunque teniendo en cuenta la de Gómez por los buenos resultados del retablo mayor. Pero se suspenden «hasta que se componga y añada la talla que falta», que debían ser los estípites y la vegetación añadida sobre las pilastras, laterales del manifestador y espejos. Esta obra se ajusta el 14 de julio de 1749 con Barrera nuevamente, en 600 reales, terminándola en septiembre. La última noticia viene referida al dorado al que optaban el aludido Gómez, José Barberá y José García, «maestros de esta ciudad» de Baeza. No llegan a especificar las fuentes a cuál de estos doradores se le adjudicaría la obra, aunque con Escolano, pensamos que el agraciado sería Francisco Gómez Espinosa, acostumbrado ya a la «política» de indefiniciones de este Cabildo.

Se nos muestran en Baeza Barrera tanto por este retablo como por el de la Catedral, como hombre acomodaticio a la obra de otros autores, especialista en rematar y «añadir más primor» a estructuras anteriores, aunque hábil introductor de la modernidad en ellas, ajustándola e integrándola perfectamente a la obra precedente. Por otra parte debía ser hombre tradicional y de no muchos encargos pues, contrariamente a sus compañeros, participa en los «cabildeos» catedralicios y acepta el tira y afloja de los patronos en lo referente a precio hasta conseguir hacerse con el trabajo en los dos casos en que creemos que participó.

Un caso mucho más claro de utilización de este soporte es el *retablo mayor de la ermita de Nuestro Padre Jesús de Porcuna,* donde el estípite es tan por completo aplanado que la denominación adecuada sería la de «estípite de galleta» que utiliza Ramos Fajardo para algunos granadinos [60].

Colocado el retablo en la cabecera del crucero (a la par presbiterio) abriendo arco de medio punto al riquísimo camarín en que está la imagen de Nuestro Padre Jesús, se adapta al arco toral, en cuya rosca reza la inscripción siguiente, interrumpida por el elevado remate del retablo: «SE HIZO ESTE RETABLO A .° DE 1761 SE DORO A.° DE 1762 Y (izquierda) TODO SE COSTEO A.° DE VN. DE LOS BIE (NES) DESTE PUEBLO». Estamos pues ante un caso similar a los retablos de otras ermitas o santuario con camarín, cuyo ornato, y en muchos casos construcción, fueron sufragados por la devoción popular a una imagen; el caso más señalado de ello salvando todas las distancias entre santuario más o menos regional y ermita local sería el de Cabra. Todos ellos pueden hacernos comprender la importancia de este movimiento piadoso con ribetes milagreros que acontecía a mediados del siglo XVIII.

Con forma general de medio punto, este retablo de Porcuna se asienta sobre un alto pedestal cuyos laterales debieron llevar dos puertas. Tapiada la de la derecha, por la de la izquierda se accede al camarín a través de unas estrechas escaleras. Sobre las puertas, unas placas recortadas ascienden simulando los aludidos estípites aplanados de formas geométricas que se estrangulan hacia la parte superior, con capitel corintio.

60 RAMOS FAJARDO, *Elementos...* p. 67.

Ocupan estos «soportes» la decoración principal de las «calles» laterales algo desplazados hacia los extremos, rellenando el resto de la superficie decoración foliada de palmas y motivos auriculares. Para flanquear el gran arco abocinado de medio punto que recorre banco y calle profusamente decorado en su intrados, se emplean otros estípites apilastrados de acusada delgadez, aunque con mayor relieve que los anteriores, que descansan en amplios plúteos. Mantiene el retablo hasta cierto punto la diferencia entre cuerpo y remate por medio del entablamento que, adelantado sobre los soportes y plegada su cornisa a modo de pequeño frontoncillo sobre los internos, se eleva sobre el gran arco del camarín, doblándose y desarrollando un gran pinjante decorado con una gran hoja y veneras concéntricas.

El remate, de medio punto, utiliza como separación de espacios dados con hojas y flores sobre las verticales de los estípites. En el centro una gran placa escalonada con cartela en que se inscribe JHS desarrolla cornisa troceada ocupando la clave del arco toral, y rematándose en un centro con flores que se elevan a la media naranja del crucero.

A pesar de la aparente simplicidad estructural de esta obra, es fácilmente comprensible que tal ordenación es mera apariencia, pues de su descripción se desprende como no se puede hablar con propiedad de soportes ni calles a la par que es evidente la asimetría que comporta la colocación desplazada de los estípites-galleta laterales. Así pues, aunque mantenga una decoración amplia, más desgajada que la del XVII desde luego, su búsqueda de una original atectonia, su despreocupación por lo regular y simétrico, le incluyen dentro de este concepto que venimos manteniendo del rococó.

Entre los desaparecidos contamos con dos retablos que utilizaban este tipo de soportes también: el *mayor de la iglesia de San Francisco de Linares* (sustituido por el de columnas salomónicas que hoy luce su presbiterio, y estudiado como procedente de Alcalá la Real) y el de la Virgen de las Mercedes en la iglesia Abacial de la Mota de Alcalá la Real. El de Linares [61] ocupaba todo el nicho del presbiterio, amoldando su medio punto al testero. Con decoración prismática muy acusada, constaba de un piso dividido en tres calles por cuatro estípites apilastrados, sobre predela con pinjantes y cornisas escalonadas. Las calles laterales estaban ocupadas por nichos sobre peanas cobijando a San Francisco y otro Santo (¿dominico?). La central se componía mediante un sagrario con manifestador pequeño sobre el que apoyaba un templete superior coronado por una imagen al parecer de la virgen, que obligaba al entablamento a incurvarse hacia arriba en casi un medio punto coronado por molduras con rígidos roleos gruesos y aplanados. En el ático, la parte central la ocupaba en Crucificado enmarcado por estípites, mientras los triángulos curvos laterales se decoraban con pinjantes.

El *retablo de la Virgen de las Mercedes en la Abadía de la Mota de Alcalá la Real* (conocido por una reproducción litográfica) fue realizado por «José Bolivar, llamado Moíno, y Fernando Ramos» [62].

Sobre predela placada se levantaban piso único y remate de escaso desarrollo. En el piso, cuatro estípites apilastrados, los internos con angelotes de pie arriba, dividian el espacio en tres calles. Muy estrechas las laterales, se ornaban con tres cuadrilóbulos cada una; en las inferiores había bustos representando obispos. La central se jalonaba con el sagrario (placado con gran desarrollo), un nicho de medio punto con la imagen vestida de la titular y sobre una gran placa que hacía romperse la cornisa al elevar el piso, un rico relieve de la Anunciación que dos angelillos colocados sobre la cornisa

61 En la *Enciclopedia Universal Ilustrada* de Espasa Calpe, T. XXX, p. 819, se publica una fotografía de esta obra.

62 MURCIA ROSALES, *Sobre la iglesia mayor...* s/p.

dejaban contemplar al descorrer unas cortinas: la fugacidad del tiempo presente que el barroco había venido a inaugurar.

El remate se eleva sobre pedestal corrido, continuando levemente la estructura del piso, plegándose hacia arriba y adornándose con roleos y flores en jarrones laterales. En el centro, una gran placa servía de fondo al anagrama coronado de María. Por último, tres angelillos que aquí aparecían de considerable tamaño (los laterales con cuernos llenos de flores resbalando en la cornisa, y de pie el central con una corneta) con sus paños de pureza flotando y alas desplegadas) coronaban el conjunto.

Alrededor de 1760 se hizo otro *retablo* de los tantos perdidos en *Alcalá,* el *de San Cayetano en la iglesia de la Consolación,* del que sólo nos resta la noticia de que Fray Andrés Crespo de Illora lo mandara hacer con donativos de los fieles [63]. Debió ser similar a éste y a los demás vistos en esta ciudad, construidos en torno a talleres de Priego y Lucena.

El calificativo que empleamos de estípite-balustre que definiría el soporte de otro reducido número de retablos realizados por estas fechas, responde a la forma que adopta. Se trata de un soporte vertical cuyo fuste se compone por medio de trozos de columna (salomónica o no), inclusive con su capitel, cuerpos piramidales, bulbosos, y capiteles, separando todo ello por cornisas bastante simples y mezclado con total y absoluta libertad, hasta tal punto que las mezclas pueden diferir en un mismo retablo. El resultado es un soporte-mescolanza, generalmente muy decorado además, que por su concepto de troceamiento en longitud es similar al estípite, y por las estrangulaciones curvas que sufre asemeja un balustre: de ahí el nombre con que lo denominamos. Desde luego que no es privativo de Jaén, ya que se puede encontrar en toda Andalucía, aunque siempre en número reducido [64]. Sin abusar pues de su cantidad, fue en su momento el «soporte» más libérrimo que se pudo encontrar ya que une al ritmo lineal, cortado, del estípite el helicoidal salomónico; extraño hubiera sido que no se llegara a tal mezcla, pues en lo puramente ornamental, rectas y curvas, placas y nudos vegetales levemente incurvados en C y S habían tomado ya plena carta de naturaleza. Sin embargo, el no muy feliz resultado usual de tal unión, algo «brutal» diríamos, debió impedir la extensión de este soporte que parecía cultivar la estética de lo inusual, de «lo nunca visto».

Limitados son los casos con que aquí nos encontramos, localizados en un foco muy concreto, Ubeda, a más de un ejemplar en *Beas de Segura: el templete de las Angustias en la iglesia de San José.* Se trata de una pequeña obra de madera dorada flanqueada por estípites de galleta laterales que terminan en amplios roleos, ante los que se adelantan estos soportes mezclados de que hablamos para encuadrar un cuerpo de medio punto cubierto por bovedilla y rematado con placas.

El perfil exterior de este templete aislado viene dulcificado por menudos vegetales calados y rocalla, que se repite en los pocos espacios libres que esta pequeña estructura posee (pedestales, banco, peana del cuerpo central, etc.). Por otra parte, los atípicos soportes que comentamos son los más comedidos de este tipo: además del capitel, compuesto, tan sólo llevan tres cuerpos —dos geométricos como estípites en su mitad inferior y un trozo de columna salomónica con su capitel en la inferior.

Aunque no emplea del estípite como soporte, incluimos aquí el parejo *templete de la Virgen del Carmen en la misma* iglesia, pues el concepto de pequeño tabernáculo o

63 MURCIA ROSALES, *Algunos datos...* s/p.

64 En Granada capital, RAMOS FAJARDO señala tres casos, entre ellos el retablo de San Ildefonso de 1720. En Osuna se emplea un concepto de soporte similar en el retablo de Jesús Nazareno de su iglesia de la Victoria, lo mismo que en la capilla Sacramental de San Isidoro de Sevilla, por poner algunos ejemplos.

baldaquino aislado es similar. En esta obrita, de líneas claramente geométricas y rupturas más audaces que la anterior, cabría destacar un hecho: adelantado el cuerpo central en su cubierta y planta, dejando tres vanos de medio punto como es común en los templetes, el central queda por completo colgado, sin ningún tipo de soporte. ¿Cabe dejar más clara la falta de funcionalidad que los soportes vienen teniendo?

En su decoración emplea el mundo vegetal en un doble canon: amplio en los calados cartones laterales y remate, y menudo en sus soportes.

Es en la ciudad de *Ubeda* donde este extraño sostén se desarrolla más, de la mano de Agustín Jurado, que en 1766 hace el *retablo mayor del Santuario de la Virgen de Guadalupe* [65], componiendo también en la misma ciudad los de las iglesias de *San Isidoro y Santa Clara,* además de realizar el trabajo visto en El Salvador.

El primero de los retablos citados es obra más ampulosa que los de El Salvador —que por otra entendíamos salidos de mano diferente—. Se organiza bajo el arco de medio punto del testero en un cuerpo de tres calles más remate, sobre alto pedestal. Como Santuario que es, los laterales de banco y sotabanco venían ocupados por dos puertas para dar al camarín que dejaba ver su «tesoro» por medio de un amplio arco mixtilíneo que componía la calle central descansando casi directamente sobre el altar. Flanqueándolo llevaba dos de estos atípicos soportes, mientras, a sus lados, y sobre el pedestal del banco, resaltaba como separación de calles otros dos, colocados a mayor altura, que daban paso a las calles laterales donde, sobre peanas y cubiertos por un baldaquino estaban las tallas de San Miguel y San Juan de la Cruz, muy propios de esta ciudad. Una cornisa incurvada y rota cumplía la función de remate de esta calle; para la central el fileteado mixtilíneo del arco proseguía con gran amplitud hacia arriba en amplias curvas y líneas cerradas, llegando hasta la clave del testero, donde un angelillo con trompeta descansaba. El amplio espacio que esta cornisa dejaba, venía a ocuparse con tarjas poliboluladas con el emblema mariano más angelillos y el emblema de Ubeda con sus doce leones rampantes y la corona real. Lateralmente y sobre el muro se desarrollaba la decoración vegetal, uniendo así testero y retablo, que daba la impresión de medio punto.

Las diferentes alturas sobre las que se desarrollaban las calles descomponían la armonía de esta original obra, trazada con concepto ciertamente no muy arquitectónico, y desde luego ampuloso, fuera así de la estética dominante en este sentido.

Igual concepto, más acusado, existe en el *retablo del oratorio de San Juan de la Cruz* de esta ciudad, obra en la que, si bien pudo intervenir Jurado, posee otros matices.

Levantada esta capilla funeraria para venerar el cuerpo del santo entre 1627-1631 [66], a él está dedicado el retablo, y a su camarín abre el arco trilobulado de su calle central. Para adaptarse a la planta central —poligonal— del presbiterio, el retablo se desarrolla en sus tres frentes centrales organizándose sobre alto sotabanco y banco

65 *CAMPOS RUIZ, Breve...* pp. 64-66. Anteriores a 1616 en que se hizo la Sacristía, en el Santuario había cuatro altares más, quitándose entonces el retablo del Señor de la Humildad. Todos estos retablos, incluyendo el mayor, hoy no existen: del mayor conocemos una fotografía publicada por este autor en la obra que citamos (p. 65). Tampoco existen los de San Isidoro y Santa Clara; en este Real Convento había «siete altares dorados» según el mismo autor (*Fundación y cosas notables...* Ms. 1933).

En el mayor de San Isidoro había «algunas pinturas bonitas y bajo relieve» según trazas del aludido Jurado, a decir de ROMERO DE TORRES (Catálogo... T. II, n.° 564). Este mismo autor da noticias de otros retablos desaparecidos en Ubeda, por ejemplo el mayor de la iglesia de Santa María, que fue sustituido por «otro de mal gusto del siglo XVIII, que costeó el tesorero de la Colegial don Juan Andrés del Santísimo Biedma y Ahumada», siendo enriquecido en 1824 por un tabernáculo a costa de don Juan Antonio Muñoz de Lago, tesorero también de la Colegial (Idem, n.° 341); en esta misma iglesia Colegiata había otro retablo en la capilla de San Francisco Javier con varios medallones y cuadros en tabla, que en 1890 fue trasladado a la parte exterior derecha del coro (Idem, n.° 345).

66 GALERA ANDREU, *Arquitectura...* p. 55.

reconstruidos en tres calles y un remate en la central, hudiéndose así la vista en la delirante visión del fondo del camarín y dejándose apenas descansar la superficie en la única planitud de las pilastras cajeadas —que enmarcan su nicho y se elevan a través de un golpe vegetal (gruesos cardos, rosas) hacia el ático— remate que preside la contorsionada y muy anterior imagen del Crucificado bajo un baldaquino soportado por balaustres, rodeado de escalonadas molduras con vegetales, y todo flanqueado con estípites. Coronando este conjunto central aparece el escudo del Carmelo entre flores y angelitos, a la vez que se repite en los remates laterales a menor altura, desarrollando todo un juego calado de amplios vegetales entre ellos. Es este el principal motivo ornamental: todo se decora con estos elementos de muy fuerte relieve dorado que producen acusados contrastes lumínicos para mover las planas superficies que imitan mármoles rojos y verdes.

Tanto esta calle central como las dos laterales vienen enmarcadas por los estípites balaustres que comentábamos al principio, seis en total, iguales en las calles laterales y diferentes los dos de la central; sus fustes son la más compleja amalgama de trozos vista. En las calles laterales unas peanas sostienen las ampulosas tallas de San Elías y Santa Teresa bajo grandes conchas a nodo de baldaquino, flanqueadas por complejos estípites de galleta, usados con sentido puramente ornamental.

El entablamento, completo, adelantado sobre los estípites-balaustre y con hojas sobre ellos, sólo se interrumpe por golpes vegetales sobre estas imágenes, y sobre todo en la central, cuyos soportes se coronan con ricos jarrones de flores.

La densa teatralidad de este retablo no es muy propia realmente del rococó, y mucho menos del giennense que si por algo se caracteriza es por su levedad, armonía y elegancia; estamos ante un tono que podríamos considerar castellano, y al que cuadraría en cierto modo el término churrigueresco, mucho más contundente y recio que el evanescente rococó que venimos considerando. No sería desde luego nada extraordinario que cualquier artista castellano que trabajara con la Orden hubiese trazado esta monumental máquina. Aunque también puede muy bien estar entroncada con la obra de Jurado en el Santuario de la Patrona de Ubeda y los añadidos de El Salvador que poseen, más o menos desarrollado, el mismo sentido. De ser así, rotundamente este maestro tallista cordobés no puede haber participado en los retablos laterales de El Salvador ni en su banco central, obras de acusada elegancia con un sentido más cercano a la fragilidad del bibelot como decíamos que esta imponente construcción. Quedaría así Jurado como una figura algo extraña a la manera sofisticada y galante del retablo en la Andalucía oriental, pleno de sutil sensualidad, aunque participando de una cierta visión escenográfica que se repetía desde el barroco. En este sentido su arte se encuentra más ligado a la Sevilla heredera de un Pineda, anterior a las realizaciones del portugués Acosta. Y a juzgar por la llamada a la que debió acudir a Ubeda, la de la Casa Ducal Camarasa-Medinaceli, afincada en Sevilla, es lo más natural. Una vez en Ubeda, la Iglesia y la ciudad le contratarían en diferentes retablos, aprovechando quizás también su estancia la Orden Carmelitana.

Otra particular muestra de la absoluta integración entre la arquitectura, llamémosle perenne, y la del *retablo* —como ocurriera en El Salvador— ofrece el *de San Juan Nepomuceno de la catedral de Jaén,* ubicado en el testero izquierdo de la capilla de San Sebastián.

Embutido en la hornacina de medio punto que, sobre pilastras jónicas cajeadas, se hace en el muro, dora la superficie de estos soportes y les superpone una rica decoración foliada, completando todo el perfil, rosca del arco inclusive, con grupos de acantos en racimos aislados y un tondo por corona con el óleo de la Virgen con el Niño, pintura que podría ser debida a Francisco Pancorbo.

Muestra así una articulación constructiva engañosa pues, lo que realmente se realiza como retablo, está en el interior de este arco del muro: se trata de una amplia

peana en el altar de piedra sobre la que descansa una hornacina poligonal de perfil mixtilíneo con talla biselada en que abundan roleos y aletones; en ella está la imagen del titular con su corona de estrellas, símbolo de la luz misteriosa que flotaba en el agua sobre el cadáver de este mártir medieval de la confesión, canonizado en 1729.

Sobre esta hornacina se parte en múltiples quiebros la cornisa que arranca de las pilastras de piedra, dejando un simple tablero bajo el arco decorado con vegetales a distintas escalas.

Realizado con anterioridad a 1779, año en que se traslada su reliquia desde Praga, es pues un retablo en que se simula perfectamente la cualidad arquitectónica pero en la que se ha despreciado completamente el elemento vertical de sostén. Nos introduciría así en la tercera variante de estos retablos que aquí estudiamos; la atectonicidad, por ende, más claramente rococó. Sin embargo antes tenemos que plantearnos un nuevo problema, problema que tiene dos nombres: Fray Benito Marín y Pedro Duque Cornejo. La fructífera relación que entre ambos se estableció dura pocos años: los últimos de la vida del maestro arquitecto y escultor sevillano.

Fray Benito Marín, monje benedictino natural de la Calahorra (Rioja) accede a la silla episcopal giennense desde la de Barbastre en 1750, sucediendo al Príncipe de Ventimilla don Francisco del Castillo, y desarrollando su labor pastoral hasta fines de 1769, en que muere. Precisamente los años de su obispado son los más complejos del siglo en lo que a estética se refiere. Por un lado se encuentra una corriente popular apoyada por los cabildos religiosos y civiles, y propietarios más o menos grandes, que potencian el arte cálido derivado del barroco, y el elegante modo rococó. Por otro, la corriente ilustrada, apoyada por la Corona y una élite cultural cercana a ella centrailizada en torno a sus trabajos fundamentalmente madrileños, y de la que participan algunos artistas y grandes señores de ciudades como Sevilla, Valencia, Zaragoza, etc. En esta segunda corriente, opuesta por otro lado a la práctica artesanal, habría que incluir ciertos obispos que por sus conexiones foráneas a la diócesis que regentan participan de la nueva idea del Progreso, en el que las artes plásticas vienen representadas por una voluntarista vuelta a lo que se entendía por «Clásico», abominando del más reciente pasado.

Pues bien, Fray Benito Marín es un típico ejemplo de estas dos corrientes, paciente de una personal «esquizofrenia». Como fabuloso protector e impulsor de las artes que fue, en beneficio de lo que él llamaba la Casa de Dios, adopta una doble postura. El es por ejemplo decidido partícipe de la llamada que a Ventura Rodríguez se hace para que se encargue de la dirección del Sagrario de la Catedral. Pero a la par, también es él quien encargará a Duque Cornejo las trazas del retablo de su Santo Patrón (San Benito) para la Catedral, en cuya capilla será enterrado. Este encargo al sevillano nos hace concebir un Fray Benito identificado con el gusto tradicional íntimamente, aunque para decisiones de más envergadura, más «públicas» digamos, (el Sagrario) su dictamen se incline a la Academia, declinando la barroquizante planta que hiciera el monturqués Alfonso del Castillo. Es pues el obispo que introduce el Neoclasicismo a través de la mano del Director de la Academia; a la par que su predilección interna parece ir encaminada a las más osadas manifestaciones de una estética lúdica, refinada y frívola que está a punto de desaparecer.

El hombre de que se servirá para sus realizaciones «privadas» es Pedro Duque Cornejo (1678-1757), nieto de Pedro Roldán —en cuyo taller se formara—, escultor éste que ya había trabajado en la catedral de Jaén [67].

El caso de Duque no es igual que el del obispo Marín. Formado en el barroco, su

67 GOMEZ MORENO, M. E., Escultura... «En 1675 Roldán marchó a Jaén para labrar los relieves de la fachada de la catedral», p. 305.

peculiar facundia y riqueza imaginativa va al compás de los tiempos, manejando como arquitecto de retablos los conceptos heredados de su abuelo, para ir prevaleciendo en su trabajo las esferas inferiores (decorativas) sobre las superiores (constructivas) y llegar así a posibilitar el desenfadado manejo de la estética rococó. Sin embargo, siempre al día, Duque no es insensible a la naciente dirección que socava los cimientos de este arte mórbido, ligero y airoso en que se viene manejando en sus últimas obras, y en algunas de estas de Jaén retoma olvidados principios constructivos como el de la columna —que por otra parte utiliza también en otros retablos y en la sillería del coro de la Catedral cordobesa— y la vuelta a los tradicionales enlaces entre los diferentes espacios arquitectónicos. Desde luego, hasta en este su preferir a reglas unívocas y válidas el concepto de la variedad, de la adecuación funcional a un determinado lugar de la obra en sí, de la «convenance» en suma, su producción global cabría considerarla como rococó.

Esta variedad la muestra plenamente en nuestra diócesis, hasta el punto de que los retablos por él trazados tenemos necesariamente que estudiarlos bajo diferentes epígrafes ya que utilizará elementos distintos como soporte tales como el estípite, la pilastra por completo evanescente, la columna, o nada. Y ello a pesar de que fueron concebidos en una misma fecha, 1754, en los últimos años de su vida, recogiendo las diferentes directrices que imprimió a su prodigiosa trayectoria.

Cuando en esta fecha viene a Jaén Duque Cornejo, maestro mayor de la catedral de Córdoba a la sazón, tras ganar el concurso establecido para la realización del Tabernáculo de la *iglesia de San Ildefonso de Jaén* (realizado en Córdoba de 1756 al 57), «decide los siete retablos» con que se ornará [68]. Algunos, como veremos, no deben responder exactamente a la traza de este artista, pues muestran una más sobria decoración e interpretación de la arquitectura, a la que Duque no llegó.

Otros documentos nos prueban algunas de tales trazas: cuando en 1760 se concierta con Francisco Calvo la ejecución de los retablos del Descenso y uno colateral a éste, se dice que este «maestro de escultura tiene tratados de hacer dos retablos, uno en el testero principal y otro en el colateral de S. Ildefonso, ajustados en 30.000 reales» [69], en lo que «a de observar puntualmente las dos trazas que se le han entregado» «hechas por Dn. Pedro Duque Cornexo, arquitecto en dicho Arte y vezino que fue de la Ciudad de Cordoba». Todas las trazas a él se deben; el problema es saber qué retablos fueron hechos por Francisco Calvo. Ortega Sagrista cree que sería el colateral al del Descenso (en el testero principal) dedicado a San Antonio Abad; pero no debió ser el único, junto al de San Benito, pues los pequeños relieves del de Animas, Virgen de la Paz y Cristo del Valle, parecen haber salido de las mismas manos. No así la talla exenta, que Taylor cree obra de José de Medina.

A mayor abundamiento documental, dos trazas vuelven a aparecer en su testamento, hecho en Córdoba el 5 de septiembre de 1757 [70]. Allí manda su esposa por él que se le den a su hijo José «las tres trazas o modelos que había ejecutado para la formacion de diferentes retablos que para en poder: la una, del excelentisimo señor obispo de Jaén; la otra en el de don Antonio Miranda, canonigo doctoral de aquella santa iglesia, y la otra la tiene el señor Corregidor, intendente de esta ciudad, cuyos respectivos trabajos no se les satisfizo al dicho mi marido con el fin de que luego que se determinases hacer las obras contenidas en dichos dibujos se las diesen al dicho don Jose su hijo y mio, para trabajarlas y que tuviese la utilidad que produjese el señalamiento de su construcción, con cuya condición hizo dichas tres trazas (...) y se sepa que si llega el caso de la ejecución de dichas operaciones o cualquiera de ellas y

68 ORTEGA SAGRISTA, *La iglesia de San Ildefonso*... p. 70.

69 A.H.P.J. Leg. 1993, año 1760, ff. 423-425 v. Publicado por ORTEGA SAGRISTA, *La iglesia de San Ildefonso*... pp. 82-85.

70 A.N.C. Oficio 10. Publicado por VALVERDE MADRID en *Ensayo*... p. 82.

no se le entreguen dichos dibujos por ser suyos». Sin embargo no llegó José a encargarse de tales obras pues, una vez hecha la partición de bienes en 1759 (en la que se especifican que aún quedan por cobrar 15.000 reales del tabernáculo de San Ildefonso) José, el hijo predilecto, pone una fábrica de jabón, abandonando así el oficio paterno.

No se especifican pues cuáles fueran los retablos a que hacen referencia estas trazas, pero habida cuenta de que el retablo de San Benito de la catedral de Jaén fue costeado por Fray Benito Marín —igual que parte de los de San Ildefonso— bien pudiera la traza que poseía el obispo ser ésta, pues tal retablo se corresponde por completo con la estética a que sirve la obra de Duque en estos momentos. La traza que poseía don Antonio Miranda pudiera ser, como veremos, la del retablo de Santa Teresa, también en la catedral giennense. Por otra parte, los retablos de San Antonio Abad y San Benito de la iglesia de San Ildefonso, posiblemente estuviesen realizados antes de la muerte de su tracista, pues en 1757 se celebra una función en el de San Benito [71] por lo que no serían los nominados en el testamento.

En todos ellos hay una indudable sensibilidad común expresada con elegancia, si bien emplea Duque los diferentes soportes que en su momento caracterizaban la frágil arquitectura. En el del Descenso será el estípite; columnas en los de San Antonio Abad y San Benito; un peculiar soporte columnario en el de Santa Teresa; nada en el de las Animas de San Ildefonso. Concebidos todos en torno a 1754, muestran pues las distintas direcciones que ya señalábamos como un mismo autor y en unos mismos años podía mostrar en la plasmación de una muy peculiar forma de entender la arquitectura, prueba de la absoluta libertad con que ésta era entendida según el principio de la conveniencia puesto de moda por el rococó francés.

El *retablo del Descenso de la Virgen* (lám. 8) de la Capilla es una de las más complejas obras ideadas por Duque Cornejo, hasta tal punto que su descripción resulta en extremo difícil. Por un lado se puede decir que este retablo lo forma un cuerpo central de tres calles flanqueadas por estípites y dos entrecalles extremas, con ático coronado por frontón curvo partido; y sería cierto, pero incompleto.

Por otro, sería una obra con cuerpo de tres calles apenas separadas por pilastras y baquetones, con el coronamiento del aludido ático; y también sería cierto. El problema es que este retablo es una tan complicada puesta en escena que hay que admitir la doble lectura formal.

Forrando el arco en que está embutido, una polsera de medio punto se transforma en pilastra con caja perpendicular al plano del retablo, decorada con rocalla y lunetos ovales. Ellas flanquean el retablo, elevado sobre pedestal y altar de mármol rojos, sobre el que apea el banco. En mitad de sus cajas laterales se levantan altos plúteos con ménsulas-cartucho que apean los estípites del cuerpo; estos soportes, corintios, alargan sus fustes sin gran complicación en tres cuerpos, recubriéndolos de bella decoración de rocalla y lunetos ovales inferiores suavemente curvados. Sobre ellos se adelanta el entablamento, completo en los laterales, y aquí decorado con tres grupos de ornamentación menuda en torno a tarjas; en el centro, tan sólo prosigue la cornisa, que se eleva para formar las pilastras que enmarcan el ático e incluso el mismo arco bajo el que se desarolla su relieve central. A plomo de los estípites, las típicas volutas de Duque en curva y contracurva sostienen bellos ángeles efebos con las insignias episcopales que, de nuevo, en el centro del frontón semicircular, sostienen dos angelillos: es el escudo de Fray Benito Marín, quien costeó el retablo.

Así leído, ya debería asombrar la licencia de esas estrechas calles residuos de las laterales, la amplitud de la central y sobre todo el uso tan libre de la cornisa que, de ser elemento sostenido horizontal, pasa a vertical y de sostén, e incluso a marco decorativo. Un tal tratamiento de la arquitectura, abandonando las férreas reglas de los órdenes clásicos por completo, no puede caber más que en la estética rococó.

Pero la segunda lectura —segunda porque en segundo plano está, detrás de los

estípites— es aún más enriquecedora. En ella, cálida para el único piso, se divide el cuerpo en tres calles independientes de las formadas por la arquitectura simulada por los estípites —dejando aún más al descubierto este engaño— que interrumpen las calles laterales por su mitad. Estas calles se separan de la central mediante planas molduraciones que se continúan en vertical en forma de baquetón o bocelón estriado y forma el arco trilobulado que tanto usa Duque, para acoger el relieve central. Sobre él, una rica peana cuyos vuelos combinan planos cóncavos y convexos, sirve de apeo al relieve del ático y articula una elevada calle. En los espacios laterales dejados libres por ese elemento nodal —a la par decorativo y de sostén— se recuadran angelillos entre nubes con guirnaldas. También sobre los arcos laterales, medallones con rocalla delimitan tondos con cabecitas de ángeles. Placas, más lunetos, rocalla, pequeños vegetales incurvados en S y C se desparraman por los tableros.

En el cuerpo central asistimos a la procesión que se organizó cuando la Virgen descendiera la noche del 10 al 11 de junio de 1430 a la ciudad de Jaén (lám. 35). En ella iba la propia María con su Hijo en brazos acompañada de Santa Catalina. Precedían la procesión bellas jóvenes dedicadas al culto con sus luces, y sacerdotes. Encabezaba en lugar destacado María seguida de la Santa Patrona de Jaén y un grupo relativamente nutrido de fieles mujeres, mientras una cohorte de soldados cerraban la marcha. La gente, al resplandor y ruido de tan milagroso acontecimiento, se asomaba admirada por ventanas y puertas, uniéndose algunos a la procesión.

Pues bien, exactamente esto es a lo que asistimos como espectadores: en la calle lateral derecha aparecen los jóvenes acólitos con sus portaluces; en el centro, otro más sirve de elemento de referencia a la unidad del desarrollo, seguido de un sacerdote y varios jóvenes en segundo plano, con un libro abierto en que se lee: «VISITAVIT ET FECIT REDENTIONEM PLEVIS DUE ET ERXIT CON SALVATIS NOS UT SINE TIMORE DE MANU INMISERICORDE INIMICORUM NOSTROR LIBERATI SERVIAMUS ILLI». Toma el eje central la bella figura de María con el Niño, casi en bulto seguida de Santa Catalina y las mujeres en planos diferentes, con un tratamiento tan pictoricista que el fondo es la arquitectura giennense —centrada por la torre de San Ildefonso— con gentes asombradísimas —hasta una mujer enciende una candela— asomándose ante el desfile. En el nicho izquierdo, los soldados, en el interior de la iglesia, cierran esta marcha, con todos sus personajes andando de izquierda a derecha.

Todo ello, está realizado en bellísimo relieve, quizá por J. de Medina, distrubuido sabiamente en distintos planos, con una magnífica ejecución envuelta, sobre todo en las figuras femeninas, en una peculiar suavidad y dulzura, en «aquella bibeza, limpieza y singularidad que manifiesta toda la del tabernáculo» —como dice el contrato— «hecho por el Maestro Cornexo».

El artista nos ha permitido asistir a la procesión desde el «otro lado» de la calle y, naturalmente, algunos elementos nos tapan parcialmente la visión (estípites, las planas pilastras diverserías de las «calles»), pero realmente no la interrumpen, sino que recalcan el sentido mutable, fugaz, del momento, obligándonos a trasladarnos levemente a otro lugar para contemplar el desarrollo continuo de esta escena. Ante concepto tan fugaz y escenográfico —no constructivo— de la arquitectura, comprendemos la consternación de Ponz cuando refiriéndose a los Churriguera y Tomé los igualaba a Palladio en comparación con Duque Cornejo. Semejante atrevimiento no podía ser asimilado por un espíritu académico. Porque desde luego aquí todo es sensación momentánea, juego: no hay nada racional, hasta el punto de que nos venimos viendo imposibilitados de aplicar definiciones arquitectónicas corrientes a esta obra.

En el relieve del ático se desarrolla la Imposición de la casulla a San Ildefonso. Aunque sometida en personajes y composición a la tantas veces repetida fórmula tradicional de este milagro, se desarrolla de nuevo de forma escenográfica, ambientándolo ante una amplia perspectiva arquitectónica en la que no faltan las columnas salomónicas. Sin embargo, según se desprende de las condiciones del contrato, había

previstos tres cuadros con diferentes escenas de la imposición, algo que debería pues ser similar a la concepción del piso. A pesar de que se especifique que ha de atenerse Calvo a las trazas de Duque, no se llevaron en lo que toca a esta parte con total exactitud, amoldándolas a un concepto más tradicional, o si se quiere, más «progresivo», entendiendo como tal más adecuado a las nuevas ideas neoclásicas que lentamente empiezan a irse imponiendo.

El nuevo rol que Francisco Calvo Bustamente pretende pasar a desempeñar creemos que tiene mucho que ver con esta variación. Se había formado como escultor, trabajando a las órdenes del salmantino José Gallego, discípulo de Churriguera. Como tal escultor trabaja en ese retablo de 1760 a 1763, a la par que recibe enseñanzas en la Academia, donde se forma como arquitecto y uno de los hombres de confianza de Ventura Rodríguez, quien le envía como Director encargado de las obras de construcción del Sagrario de la catedral de Jaén en 1764. Aspira entonces Calvo a ser un arquitecto moderno, académico, limitando su trabajo a las «líneas y compases», dirección de operarios, etc., como él mismo dice, y despreciando el trabajo material. Pero hay sólo un año de diferencia entre su trabajo en los retablos y la dirección de obras; Calvo ha debido ir abominando poco a poco de las «locuras» que la traza de Duque presenta, y en este contexto debió insistir para tal modificación.

De cualquier modo nunca llegó a hacerse entender por el cabildo en su nuevo papel. Hundido, frustrado, se ve obligado a dejar su trabajo en el Sagrario, ya que la aceptación por parte del cabildo de un arquitecto liberal en la persona del artesano que antes había tenido bajo sus órdenes, nunca llegó a producirse [71].

Hasta después de 1770 no se llegó a dorar y estofar este retablo del Descenso [72]; el anónimo pintor que lo hizo realizó un magnífico trabajo donde relumbra el oro de la arquitectura, empleando también su profusión en los ropajes de las figuras.

c) La ausencia de estructura

Si el conjunto de retablos de la capital de la diócesis antes visto trataban de conservar en cierto modo el majestuoso sentido y la decoración foliada de la etapa anterior, la llegada de Duque Cornejo supone para Jaén y el cabildo de su catedral una rendición absoluta, hasta el punto de que las más «alocadas» obras se centran precisamente aquí.

A este respecto acabamos de ver el retablo del Descenso de la *iglesia de San Ildefonso,* y decíamos cómo en esta misma había trazado Duque otros seis más. Entre ellos nos interesa en este momento el *retablo de las Animas.* Es esta obra sólo un marco en forma de medio punto sobre un banco para cobijar el gran cuadro en relieve y pintura con el tema de las Animas del purgatorio.

Un forro de madera, decorado con pequeños motivos de rocalla, flores asimétricas y tondos ovales, sigue la rosca del arco. Une este forro con el «cuadro» un espacio cóncavo que podríamos denominar pequeño cascarón, cerrado por la parte inferior del banco. Aquí, dentro de livianos marcos arriñonados, se desarrollan cinco relieves, en las zonas cóncavas laterales: una calavera con tiara sobre rico paño aparece a la izquierda, mientras la de la derecha lleva corona y cetro. Los tres centrales, colocados sobre una placa adelantada a lo largo del banco, desarrollan de izquierda a derecha escenas del juicio final en un continuum narrativo. El resto del arco cóncavo mantiene los motivos simbólicos de su pie (la muerte con guadaña a la izquierda y con un reloj de arena a la derecha, entre tiaras papeles, coronas y sacos de doblones de oro) ador-

71 Noticias sobre el Calvo arquitecto y sus obras en el Sagrario y fachada principal de San Ildefonso de Jaén las proporciona GALERA ANDREU, *Arquitectura...* pp. 352-358.

72 ORTEGA SAGRISTA, *La iglesia de San Ildefonso...* p. 74.

Lám. 35. *P. DUQUE CORNEJO: Procesión del Descenso de Nuestra Señora. Detalle del retablo del Descenso. Iglesia de San Ildefonso. Jaén. Traza de 1754.*

nados con motivos suavemente curvos y cabecitas hasta las impostas, mientras toda la rosca lleva estirados vegetales.

Todo el centro es la gran escena de las Animas del purgatorio realizada en dos niveles —celeste y terreno— centrados por la figura de San Miguel, arrodillado de perfil. En una muy simétrica composición se desarrolla la zona superior, centrada por las figuras sentadas de Cristo y Dios Padre, mientras el Espíritu Santo preside en su cartela desde la clave del arco cóncavo. María, a la izquierda, aparece de rodillas como mediadora, asistida por otros personajes en segundo plano; a la derecha se arrodillan personajes eclesiásticos. Toda esta zona viene envuelta en nubes arremolinadas, abullonadas, en las que juguetean querubines y cabecitas aladas.

En la zona del purgatorio, entre llamas, multitud de personajes entresalen desnudos e implorantes, destacando un rey (izquierda) y un papa (centro) en bellos y expresivos altorrelieves.

En la zona intermedia sólo destacan en relieve el aludido San Miguel y dos angelillos revoloteando; el resto está pintado en el tablero: bellos efebos y algún ánima, mezclados tan sabiamente con el relieve que uno de los brazos de los ángeles es pintado en realidad.

La mezcla de pintura y escultura (que a su vez va, naturalmente estofada) en este retablo es tal y tan bien realizada por otra parte, que sólo una atenta mirada —o los crudos contrastes de la fotografía— evidencian la diferencia.

Con machacona insistencia, propia del Barroco y de Miguel de Mañara, la iconografía se dedica a mostrar la igualdad entre los hombres, aun los más altos, a la hora de la muerte, la fugacidad del tiempo, la vanidad de las pompas, honores y dinero, además de la redención del hombre a través de la cruz (que Cristo sostiene en sus manos), la intercesión de María y las almas de Santos y fieles, cuyos dones entregan los ángeles a las del purgatorio. No hay realmente una innovación temática, pues el altar repite lo que desde Trento había sido el modo tradicional de representar esta escena resumida en los dos ámbitos. Tan sólo el banco muestra la predilección de Duque por el desarrollo narrativo continuo de las escenas, que no su síntesis —lo que podríamos señalar como una de las características que adopta en los retablos de esta iglesia.

Puede ser este uno de los que Calvo ejecutara inspirándose en las trazas de Duque, aunque se permitiera una serie de licencias. Hecho en torno a 1760 [73], a la par pues que el retablo del Descenso, podría ser el de la nave colateral que en esa fecha se le encarga a Calvo junto con aquel. Para su talla contribuyó la Cofradía de las Animas con 2.000 reales —el resto lo costeó el obispo Marín— además de pagar el arreglo del altar y la peana de jaspe sobre la que está el retablo. Más tarde, de 1769 a 1770, abona la cofradía 6.300 reales por dorar y pintar la obra, lo que hicieron «D. Joseph Carazo y D. Francisco Gavarino, maestros de pintado y dorado» [74].

En esta fructífera época del gobierno diocesano de Fray Benito Marín, se centran estas obras atectónicas, costeadas la mayor parte de ellas por el propio obispo, que así muestra como decíamos sus íntimas preferencias y su entusiasmo por Duque Cornejo. Además de costear —en todo o en parte— los retablos de San Ildefonso —excepto el de Sañ Benito, en cuyo honor se le dedica a su santo homónimo por la fábrica de la iglesia— manda levantar en la capilla de la *Catedral de Jaén* «que arrima a la sacristía» un *retablo* a su Santo patrono.

Precisamente la dedicación de esta capilla a *San Benito* (lám. IX), traerá algunos problemas de los que dábamos noticias cuando estudiábamos la obra que Mora y Bocanegra hicieran para esta catedral [75]. En el testimonio que el notario da al cabildo

73 Idem, p. 76.

74 Idem, p. 77. Según los Libros de Cuentas de la Cofradía de Animas de San Ildefonso.

75 Dedicada en principio a San Antón, se encontraba en ella San Fernando en 1673; pero cuando el obispo Marín la elige para dedicarla a San Benito, pasa el Santo Rey a la de San Pedro Pascual, costeada por el obispo

sobre los autores catedralicios [76] se recoge el acuerdo de 12 de agosto de 1759 que habla de cómo el lienzo de San Fernando ha pasado a otro lugar «con el motivo de haber adornado el Ittmo. sor. dn. Fr. Benito Marin, obispo actual de este obispado, la referida capilla, poniendo en ella un retablo mui costoso, y del mayor primor y haber colocado en él la hechura de sor. sn. Benito para que tenga la Invocacion de el Santo, por ignorarse tenía el destino expresado» (a San Fernando). Así pues, para 1759 este retablo ya estaba realizado y al cabildo —y obispo— le parecía del mayor primor.

Creemos que no cabe duda de que esta sea la traza que en el testamento de Duque se dice parar en poder del obispo de Jaén, pues él mandó construir y costeó este retablo que, desde luego, también por su estilo, se declara hijo de este maestro.

Se podría en cierto modo decir de esta obra que se compone de banco, cuerpo de piso único con tres calles, y ático adaptado al semicírculo del testero mediante un guardapolvo, si es que queremos definirlo con una lógica arquitectónica de la que carece. Si bien es cierto que existen unas placas recortadas simulando pilastras cajeadas con las que se ornan las «calles laterales», hay que decir sin embargo que tales «pilastras» se ven interrumpidas casi al completo en su fuste por un medallón cuadrilobulado, colocado sobre otra placa vertical más adelantada que en sus ensanches y estrangulamientos enlaza con nuevos medallones por arriba y abajo, rompiendo así el esquema en vertical que al principio señalábamos.

Visualmente el conjunto carece en realidad de orden arquitectónico, limitándose a establecer una línea arqueada que parte del banco, formada por placas sobresalientes, jalonada por tres medallones de escultura a cada lado y uno central (remate) y adornada con angelillos —jugueteando más que soportando— vegetación menuda, cornisas geométricas mixtilíneas, motivos en C y S... en fin, la más típica y tópica decoración rococó. El espacio central que resta se cubre mediante un arco de medio punto que forma el nicho en que sobre una monumental peana bisalada de mixtilíneo perfil —que tampoco se libra de su correspondiente tondito, con la Transfixión de la Virgen, y angelillos— está la ampulosa talla de San Benito, adornada en su base por nubes y angelillos —dos sostienen una cinta inscrita: GRATIA BENEDICTUS EST NOMINE— y flanqueada por dos serafines sedentes con la mitra y el báculo del Santo. Sobre el arco, como era de esperar, aparece el escudo del obispo bienhechor.

Ha desaparecido aquí, si exceptuamos el nicho, cualquier definición arquitectónica. Son los medallones de escultura quienes por sí mismos van trazando la organización espacial: el contenido se manifiesta también así como continente.

Aunque hayamos pasado un poco por alto el cambio respecto a este contenido, al motivo principal por el que se hace el retablo, ahora es el momento de detenernos en ello. El barroco pleno había suprimido casi por completo relieve y pintura, dando excepcional fuerza y unicidad a la arquitectura y su compañera la decoración. Apenas alguna escultura de bulto jalonaba la solemne máquina del retablo. Pero en estos momentos —y especialmente en las obras de Duque Cornejo— el relieve viene a experimentar una importancia que si acaso tuvo en el Renacimiento; es sin embargo un relieve diferente, más plano y terriblemente minucioso y anecdótico. De esta planitud se salen algunos (como los centrales del Descenso, ya vistos), pero no del pictoricismo: el mundo diario, lo menudo, el detalle que tanto gusta al rococó, se encierra en estos pequeños elementos nodales, suavemente curvos, que son los medallones, componiendo muy diversas escenas en que la imagen del titular se repite como elemento integrador, y relatando los más significativos aspectos de su vida. Es pues un relieve sencillo, narrativo, claro y sin enigmáticos simbolismos, apreciado por ello, y por su

Valderas. De aquí San Fernando saldrá más adelante a la de la Virgen del Populo, de donde pasará a la actual, colateral de la mayor, antes dedicada al Niño Jesús.

76 Documento n.º 57.

calidad, incluso por los mismos espíritus ilustrados, que aunque abominan del Duque arquitecto, aprecian al escultor [77].

Aquí desarrolla el artista, en su peculiar canon corto no exento de cierta gracia, milagros del santo, vistos en exteriores campestres —cuya perspectiva acentúa la policromía— o en interiores bajo elementos arquitectónicos. Siguiendo de izquierda a derecha la línea de arco que describen los medallones, son: nacimiento del Santo, San Benito arroja al demonio de una piedra, el Santo salva a un ahogado (izquierda); aparición a San Benito de la Santísima Trinidad (centro); conversación de San Benito con Santa Gertrudis, la departición del refectorio, el Santo es tentado por el demonio (derecha).

El orden visual que imponen los medallones, ajeno al arquitectónico (por calles de izquierda a derecha y pisos) que hasta el momento veníamos manteniendo, es pues el «lógico» y cronológico para su lectura, y así fue concebido por el propio artífice, empezando por el nacimiento del santo y terminando con su última tentación.

Si extraño a la arquitectura es este retablo, la «confusión y algazara» de que acusara Ceán a Duque es total en el *retablo* de San Miguel y su parejo de la *Virgen de los Dolores de la catedral de Jaén.* En ninguno se trata ya ni tan siquiera de mantener un intento de apariencia arquitectónica, bien que utilizada como claro engaño, como puede ser tomado el antes visto.

Concebidos ambos por el mismo artista sin duda, es el de la Virgen una obra realizada antes de 1754 —motivo por el cual no pueden ser atribuidos a Duque, aunque estén cercanos a su órbita, ya que este año precisamente es cuando el artista aparecerá en Jaén. Este año, el canónigo de la catedral don Ambrosio Francisco de Gámez, declara en su testamento que como albacea del racionero don Juan Romero de Utrera, dedicó una capilla a María Santísima de los Dolores con el caudal que para ello dejó, perfeccionándola con una porción de sus propias rentas [78].

Es este retablo un gran óvalo estrangulado en su base y remate que enriquece el gran lienzo de la Transfixión de la Virgen atribuido a Francisco Pancorbo. Sobre un desdibujado fondo arquitectónico, María, centrando la obra, atravesado su corazón por un puñal y mirando al cielo, se ve rodeada por multitud de ángeles y querubes, uno de los cuales ayuda a su Hijo, bajo ella, a sostener la cruz que le presenta. Entre nubes, el Padre Eterno en un forzado escorzo recibe su corazón.

Desde la base —a la que hoy tapa el Santo Sepulcro, que da la segunda dedicación a esta capilla de los Dolores— apoyado en un bello altar de mármol rojo de Cabra, el retablo se va abriendo hasta el centro, marcando el primer nivel bellos ángeles de amplios ademanes sobre ménsulas y, aún más extremos, querubines con cornucopias y flores sentados sobre los roleos de un trozo de cornisa; otros superiores volados, sostienen nuevos angelitos que señalan el lienzo y empiezan a cerrar el retablo. Por encima de ellos corre una cornisa quebrada e incurvada, bajo la que una plancha vegetal quiere recordar un capitel; encima, pedestales con pinjantes sostienen otros angelitos, portando el de la izquierda una lanza y palma de martirio y tiara de rayos el de la derecha. A partir de aquí, curvas y rectas van apuntándose hacia el centro del retablo hasta llegar al coronamiento donde juguetean dos ángeles que se coronan con palmas y frutos apenas apoyados en una cornisita. Un lienzo lobulado con el corazón de la Virgen sobre un cáliz centra este remate.

Guirnaldas de finísimas flores y hojas, pequeños pinjantes, volátiles cornisas, roleos, ángeles... toda una cascada decorativa parece precipitarse desde arriba en lugar

77 Ponz encontraba estimables sus esculturas. Ceán describe sus esculturas como «con morbidez y buenos paños, pero con actitudes violentas y afectadas, que en cierto modo corresponden a la confusión y algazara de aquellas obras, en las que la imaginación más descabellada usó de toda libertad que había dictado el mal gusto», aludiendo después «a los malísimos retablos que hizo» como arquitecto. CEAN, *Diccionario*... pp. 21-26.

78 Documento n.º 53.

de sostenerse desde abajo con una mentalidad «lógica» en cuanto a la arquitectura. El problema realmente en este retablo es que la sintaxis no existe: no hay trabazón espacial de elementos horizontales-verticales, no hay concepto de arquitectura en resumen.

De otro lado, no se puede considerar este retablo aislado bajo un punto de vista iconográfico, ni tan siquiera formal. Esta gran placa tallada y dorada, se funde con la pintura que cubre una delgada madera sobre el muro. En ella están representados ángeles sosteniendo el lienzo de la Verónica (ángulo superior izquierdo) y una cartela rodeada de rayos con la inscripción INRI (derecha), además de diversos símbolos marianos (fuente, torre, pozo) en la parte inferior. Por encima de la cornisa del muro, en el espacio semicircular que se forma con la bóveda, se representa en tonos muy oscuros un bello Entierro de Cristo.

Los muros laterales están por completo recubiertos de lienzos unidos unos a otros, con cintas de inscripciones siempre relativas a la Pasión y Muerte de Jesucristo narrada por los Evangelistas y diversos pasajes de Profetas sobre este tema y su relación con el dolor de María. En el testero izquierdo se representan, de abajo a arriba, a los profetas Jeremías, Daniel, Ezequiel e Isaías, centrados por David. Sobre ellos, los evangelistas Marcos y Mateo, presidiendo esta zona el Calvario. En el muro derecho son doce los profetas, centrados por Moisés: Zacarías, Amós, Oseas, Joel, Abadias, Sophonias, Nahun, Miguel, Habacuc, Agael y Malaquías. Sobre ellos se encuentran los otros dos evangelistas: Lucas y Juan, para rematar en la escena del Descendimiento.

Son tres, pues, los niveles de representación que en los muros de esta capilla se nos explicitan: en el inferior los profetas, el Antiguo Testamento, base de la verdad revelada que estos hombres no redimidos llegaron a adivinar inspirados por Dios. El segundo nivel, el terreno, el de los evangelistas, testigos de la redención del Nuevo Testamento y por ella salvados; y en el nivel superior, el celestial, la redención misma centrada en tres escenas significativas del sacrificio de la cruz: el Calvario, el Descendimiento y el Entierro de Cristo. Se echa en falta en esta capilla, en cuanto a su significado redentor, las escenas gloriosas de Resurrección y Ascensión, pero es que aquí todo gira en torno a la Pasión y el dolor acumulado por la figura central del retablo, la Madre de Cristo, que gana así su papel de intermediaria entre Dios y los hombres.

Hay que hacer notar el débil eco que durante la segunda mital del siglo XVIII obtiene la Pasión como motivo iconográfico por sí mismo; incluso el Crucificado central, presidente del retablo, ha llegado ya a desaparecer. La piedad ha cambiado. Del Cristo-Dios se pasó al Cristo-hombre presentado en tono heróico, y al igual que las formas se van diluyendo y minimizando las potentes líneas del Barroco, el tono menor en la iconografía se impone, y con él desaparece este tema.

En ese «tono menor» de narrar la Pasión hay que entender esta capilla, a pesar de su riqueza; no es que la devoción a María hay que entenderla en este sentido secundario, pero sí en este caso, pues la humanidad de la Virgen es más cercana que la de su divino Hijo. Ella, pues, su dolor, tan fácilmente comprensible como madre ante la pasión, centra el interés iconográfico ahora.

En este sentido de acercamiento «razonable» al hombre por parte del hecho religioso, cabría señalar también la dispersión piadosa —por otra parte tan rococó— que viene produciéndose en la mayor parte de las dedicaciones de retablos y capillas: se hacen a santos muy diversos, sin especial relevancia digamos histórica o de patronazgo en las iglesias. Desde luego la devoción a los santos venía auspiciada desde el Conciiio de Trento, las luchas de religión y la creación y auge de Ordenes religiosas; pero es significativo que sea precisamente ahora cuando se produce una auténtica eclosión no exenta de cierta superficialidad.

En el *retablo de San Miguel* (lám. X) (otro riquísimo marco para envolver el óvalo

con el lienzo del arcángel), el único elemento arquitectónico que aparece es la cornisa —quebrada, rota, placada, curvada— pero su utilización queda reducida a coronar el lienzo más como moldura que como elemento divisorio.

Partiendo de una estrecha base ochavada, se abre un óvalo para cerrarse en tres marcos poligonales con vegetales, más alto y elevado el central (con la pintura de la Trinidad) que los laterales (adornados con símbolos cristológicos y marianos) en los que se balancean angelillos.

En el ochavo de la base se representa sobre cristal la Virgen del Alcázar, patrona de Baeza, que lleva grabado MARIA SS DEL ALCAZAR BAEZA. 1758. Su representación responde al patrono de la capilla, como veremos.

La apertura del cuerpo central se lleva a cabo en esquema por las desiguales curvas convexas formadas por amplias molduras de oreja y «sostenidas» por deliciosas figuras de angelillos y racimos de cabecitas, elegantes efebos con cartelas inscritas (FECIT POTENTIAM IN BRACHIO SUO: DISPERSIT SUPERBOS MENTE CORDIS SUI el de la izquierda; DEPOSUIT POTENTES DE SEDE, ET EXALTAVIT HUMILES el de la derecha) ricamente vestidos, y nuevos querubines por encima con estandartes. Molduras y ángeles se convierten, pues, en el «soporte» de esta «arquitectura» ingrávida y fluida, mezclándose con la pintura del testero realizada aquí también sobre una fina placa de madera con dibujos de menudos vegetales dorados sobre fondo azul. Señalemos en este punto las brillantes carnaciones nacaradas de las figuras, que resaltan entre el dorado del retablo-marco. Por otra parte, la profusión de ángeles invadiendo el papel de la arquitectura como reiterada decoración, observable en éste y otros retablos (el anterior de los Dolores, el de Santa Teresa en esta misma catedral...), ya lo había constatado Taylor en otros lugares, Granada en concreto, como característica del llamado estilo «chinesco» que se desarrolla por estas fechas en Andalucía, especialmente en la Baja [79].

En el lienzo central, y atribuido también al pintor giennense Francisco de Pancorbo [80], aparece San Miguel armado con su blanco estandarte y un escudo con la Inmaculada, en lucha con Lucifer, rodeados de demonios hundiéndose en los abismos, y ayudado por otro ángel. Realiza el pintor buenos estudios escorzados, algunos muy forzados como los de las figuras centrales.

Tampoco en este caso puede concebirse el retablo sin tener en cuenta además el resto de los muros de esta rica y elegante joya que es la capilla de los Angeles, plena de unidad, donde arquitectura, pintura y escultura se funden con la madera aludida, ornamentada con vegetales dorados y polícromos, se conciben como retablos donde cinco ricos lienzos por muro, sobre peanas y con marcos dorados, coronados por decoración vegetal, representan a los siete arcángeles (Miguel, Gabriel, por tres veces, Rafael por dos, Barachiel, Jehudiel, Uriel y Soaltiel) de más que notable calidad, con cartelas referidas a sus misiones y nombres. En la parte superior, espejos con cornucopias doradas multiplican la riqueza y refractan la cálida y dorada luz. Toda la cubierta además está pintada con temas referidos a los mismos personajes.

79 TAYLOR recoge estas observaciones en *El retablo y camarín de la Virgen del Rosario en Granada*, «Goya», n.º 40, pp. 258-267.

80 De él dice CEAN recogiendo a Ponz, que residía «en Jaén a principios del siglo XVIII, donde aprendió su profesión con Valois, que había sido discípulo de Sebastián Martínez. Procuró Pancorbo imitar a éste, como se observa en varias obras que dexó en los templos de aquella ciudad y en los de Baeza y Ubeda» (*Diccionario*... p. 42). Las noticias no son totalmente exactas, pues ya vimos cómo Valois llegó a Jaén en 1671, ya formado, aunque en el círculo de los coloristas discípulos de Martínez se le pueda incluir. Si Pancorbo aprende de Valois el oficio, este cuadro de San Miguel no lo demuestra; denota esta obra a un buen dibujante, pintor de cierta ampulosidad que emplea los claros tonos pastel divulgados en el XVIII. A Pancorbo se le atribuyen las pinturas de la Transfixión de la Virgen en esta catedral, en la capilla de los Dolores; el pequeño óleo de la Virgen con el Niño en el retablo de San Juan Nepomuceno, y un Crucificado en la capilla de San Jerónimo. En un testamento, que creemos suyo, fechado en 1747 —pues la firma es la conocida de este pintor— no proporciona ninguna noticia interesante, salvo que es natural de Jaén y que está casado con su prima segunda Juana de la Rubia, sin tener hijos (A.H.P.J. Leg. 2021, año 1747. Es. M. Ramiro Bravo, ff. 260-261 v.). De ser suyos estos lienzos, no debió morir por estas fechas, pues el retablo es posterior, como veremos.

La devoción a los ángeles estaba muy arraigada en Jaén, donde desde el siglo XVI, que tengamos noticias, existía una activa cofradía con su patronazgo. En la Iglesia cristiana se extendía la devoción a los nueve coros angélicos en torno a la Trinidad —que aquí preside el retablo— según la obra de San Dionisio Aeropagita, para reducirse el culto a ángeles y arcángeles a partir de Trento, sobre todo desde la consagración que Pío IV hizo en 1561 de la iglesia de San Miguel Arcángel sobre las Termas de Diocleciano a la Virgen y los siete arcángeles, que pasaron a considerarse los más altos espíritus [81]. Pero es precisamente en el siglo XVIII cuando esta devoción, fomentada por los Jesuitas, alcanza su cénit, pues los arcángeles, miembros del ejército celestial, «eran además guardianes de las naciones y pueblos de la Tierra. Bajo su protección se amparaban los hombres, los cuales, sin embargo, necesitaban tropas adiestradas» en este siglo que fue el XVIII en Europa, cuando los Borbones organizan en España el ejército permanente [82].

En esta capilla, verdadero sermón teológico que identifica el gobierno divino y humano, formalmente igual a las sevillanas e hispanoamericanas dedicadas a este tema como afirma Bonet [83], se realiza así una de las más elegantes y ricas muestras de lo que las novedades estilísticas del atectónico rococó andaluz produjese, en una obra de «arquitectura» de líneas volátiles definidas simplemente por cascadas decorativas.

Fechado en su «banco» en 1758, la documentación nos corrobora esta fecha, aportando algunos datos sobre la fundación de esta capilla [84]. Según el testamento del aludido canónigo de la catedral de Jaén don Ambrosio Francisco de Gámez (julio de 1754), el que fuera presbítero don Francisco Medina Parra le dejó en su testamento (1741) como heredero de remanentes; no llegó a utilizar nada don Ambrosio de tales bienes por no necesitarlo (y en verdad que por este testamento realmente el canónigo dispuso de un más que saneado caudal), antes bien puso 8.000 reales de su bolsillo para mantenerlo incólume. Con estos bienes y otros suyos, manda «se dedique Capilla en la dicha Sta. Yglesia a onra y gloria de Dios Nro. Sor. en que coloque, y venere, la ymagen del glorioso y Vienaventurado Señor Sn. Miguel Archangel», donde ardiese una lámpara y el día de San Miguel se celebrase una misa por parte del Racionero de la catedral ante su altar. Tal capilla, pide al cabildo que sea la «Primer a mano derecha la Yga. abajo desde la Puerta colateral que mira al Norte azia una de las Puertas Principales ques en la que de presente se venera vajo dosel la ymagen de Sr. Sn. Benito» (que pasaría a su propia capilla como hemos visto) «y frontera a la que a costa del caudal que dejó el Sr. Dn. Juan Romero Utrera se dedicó a Maria Ssma. de los Dolores. Para que la ocupe y en ella se venere la ymagen del Vien Aventurado Sr. Sn. Miguel Archangel Capitan general de los Ejerzitos zelestiales con el adorno mas adequado y que posible fuere segun los fondos que quedaren de mi propiedad en mi fallezimiento».

Tal fallecimiento tardó muchos años en producirse por lo que don Ambrosio hizo un codicilo que entró en notaría en 1762. De su puño y letra, aclaraciones marginales en distintas fechas nos van dando pormenores de la realización de esta capilla. En principio establece una capellanía y nombra albaceas «no ia para eregir la capilla porque ia esta fecha la dedicazion, sino para su dorado»; «ia se esta aciendo el dorado», aclara al margen. Y en sus anotaciones de 13 de febrero de 1759 dice «Ytem declaro tener ajustada la obra de el dorado de la capilla de el Sr. Sn. Miguel en mi iglesia con Dn. Luis Melgar, en cantidad de 25 ducados, 220 reales vellon». En ellos entran los 1.200 reales que costó el adorno de Angeles en el techo de la capilla que pinto Dn. Joseph Carazo» [85].

81 MALE, *L' Art religieux*... pp. 298-302.

82 BONET, *Andalucía*... p. 150.

83 Idem.

84 Documentos n.os 53 y 54.

85 Luis Melgar era pintor giennense coetáneo de Pancorbo, Francisco de Arjona y Luis de la Barrera, que desarrolla su actividad «dentro de un concepto melifluo de la pintura, inclinado hacia lo anecdótico y con bastante peso decorativista» (GALERA ANDREU, *El arte*, p. 677).

Pero nada aparece sobre el autor de este fantástico retablo, que no dudamos por un momento fuese el mismo que el de la capilla de los Dolores ya que mantiene el mismo concepto por completo atectónico, plasmado en una elegante y lujosa realización. Incluso la completa mezcla de las tres bellas artes que en ella se realizan, tapizando por completo estos núcleos enjoyados, siguen una misma línea cercana al lujo de las capillas sacramentales y camarines del rococó. Desde luego, en la concepción de ambos programas iconográficos, es indudable que el minucioso hombre que, a juzgar por sus últimas voluntades, fue don Ambrosio, está presente; lógico por otra parte es pensar que las encargase a una misma persona, cuando comprueba por la primera que su gusto se ha visto satisfecho por el artista.

Aunque no creemos que fuera Duque Cornejo, este anónimo tracista está integrado sin embargo en la estética que por tierras andaluzas, sobre todo de la baja Andalucía, se venía desarrollando; aquí lleva sus últimas consecuencias la desintegración de las estructuras arquitectónicas que aún en muy último extremo Duque utiliza a su manera.

Tampoco se nombra para nada la autoría del lienzo central y queda así sin ratificar si la atribución a Pancorbo es o no cierta. Desde luego, y puesto que trabaja en la capilla bien podría serlo. El academicismo que de esta obra se desprende nos hace sin embargo dudar algo de ello; de ser cierto, Pancorbo es pintor adelantado al Jaén de la época, apegado aún en pintura a la tónica de la primera mitad del siglo.

Una variante con mucho menos valiente de este *retablo de San Miguel* existe en la capilla de este nombre de la *catedral de Baeza.* Repite como tema central el mismo asunto, aquí con mayor presencia angélica y en forma de arco, encuadrado por dos estípites y rodeado por un forro adecuado a la misma forma arqueada con cornisas curvadas y zigzagueantes, pinjante central con angelillo y dos guirnaldas de flores colgando de cabecitas de querubes. Aunque con un concepto más tradicional, lo creemos hecho en fecha posterior a 1758 en que se realizara el de Jaén, por la tan evidente inspiración que en él tiene.

Otra obra en que el *retablo* se emplea tan sólo como marco de un gran motivo pictórico es el de la *Virgen de los Dolores* en su capilla de la misma *catedral baezana.* También aquí el cuadro central forma un arco de medio punto donde se desarrolla este tema con la gran figura de María de pie traspasada por una espada, coronada de estrellas; su corazón traspasado, al que mira, igual que un grupo de angelillos, vuela por encima de ella, mientras a sus pies se extiende la ciudad.

El marco se limita a un rico forro del intrados del arco apuntado de la capilla, que se abocina hasta llegar al lienzo desarrollando vectores sincopados de cornisa y roleos entre los que se entremezclan cardos de cierta consistencia. En la parte superior, dos graciosas figurillas de ángeles sostienen una corona sobre un vano ovalado por donde penetre la luz, concepto éste del «transparente» que ya veíamos desarrollado en Alcalá la Real.

La dedicación de esta capilla debió ser algo tardía, pues en la verja ostenta una cartela con la fecha de 1785, año para el que ya existiría el retablo.

Hemos de volver en el tiempo y a la *catedral de Jaén* para dar cuenta del *retablo de Santa Teresa,* (lám. 36), otra de las obras que atribuimos a Duque Cornejo por las evidentes similitudes que presenta con el retablo de San Benito [86]. El incluirlo en último lugar se debe a que aquí aparece un elemento de ordenación espacial, la columna —si bien tratada de un modo muy peculiar— que dará paso a otras obras suyas en que es más evidente el serenamiento del alzado, que no de la planta.

86 ROMERO DE TORRES dice sobre esta capilla que «hay un retablo de mal gusto y varios lienzos de poco mérito con pinturas al fresco de Pancorbo». También al referirse a su pareja de San Benito señala que «el retablo es churrigueresco con relieves policromados que parecen de Roldán» (*Catálogo...* T. I, pp. 55).

Lám. 36. ***P. DUQUE CORNEJO (?). Retablo de Santa Teresa. Catedral de Jaén.***

En este retablo, dos columnas flanquean el cuerpo, coronado por un entablamento, completo, que se adelanta sobre aquellas y, en menor medida, sobre dos planísimas pilastras a cada lado que ocupan lo que serían las calles laterales. El centro de este piso se adelanta en forma de hornacina placado, resalto que continúa hasta la cornisa.

El remate tiene forma apuntada con un perfil de cornisa quebrado, estrangulándose hacia el centro donde aparece un medallón con el busto de Jesús; en sus laterales se balancean dos angelillos, y bajo él se potencia una gran placa recortada cuyo centro se abre en medio punto para albergar una pequeña y deliciosa Inmaculada. Medallones arriñonados y menuda decoración vegetal de estilo auricular se distribuyen en lugares estratégicos, lo mismo que en el piso, donde destacan a gran tamaño en los cartones externos, en uso pues micromegálico propio del rococó.

El matiz atectónico viene fundamentalmente planteado en el piso por el modo de ocupar las calles laterales y por la columna usada. Recorren estas calles tres placas, rehundidas las extremas y realzadas las dos interiores muy levemente, en forma que pueden simular pilastras dóricas y compuestas respectivamente. Las internas se interrumpen por marcos en forma de medio punto sobre peanas de las que cuelgan pinjantes, ocupadas por las tallas de San José y San Roque, esculturas de mórbido modelado y rica policromía.

Las columnas presentan dos secciones diferentes en su fuste, menor en la parte superior, donde además adquiere líneas levemente anguladas. No se trata pues ni tan siquiera de atender a un soporte continuo, sino de dar la luz fugaz impresión de sostén columnario. Todo el fuste viene a la par decorado por grupos de ángeles juguetones —uno de los cuales «sostiene» el «capitel» compuesto de la columna— y cabecillas entre nubes, además de estrías y guirnaldas colgantes con medallón en el tercio inferior. La fragilidad de este «angélico» soporte, su troceamiento, la evidente disparidad de sus partes, pone sobre el tapete el nulo seguimiento de los cánones clásicos, o al menos creíbles, de construcción.

Descansa todo ello sobre un banco que adelanta amplias ménsulas con angelitos atlantes para apear las columnas, y deja dos cajas laterales enmarcadas por delicadas molduras y un espacio central que adelanta una gran consola tratada como pinjante, base para la hornacina del piso. En las cajas laterales se desarrollan en relieve plano la visión de la Pasión de Cristo que Santa Teresa tuviera y la Transberveración de la Santa. Su figura aparece, como es natural, en la hornacina del cuerpo, en este caso de talla completa: de pie, ensimismada, revestida de sus hábitos talares y con su libro abierto; o sea, en la típica representación como Doctora de la Iglesia tan comúnmente repetida.

A pesar de la ambigüedad en el uso de la arquitectura, el nuevo empleo del entablamento manejado como división horizontal de dos espacios claramente estructurados, nos muestra a un Pedro Duque retomando la perdida arquitectura por la que casi bramaban en sus escritos los espíritus ilustrados. A pesar de ellos, no hay duda de que este retablo mantiene no sólo la decoración, sino también el ritmo liviano y lineal del rococó, aparte de su atectonia.

Es indudable por otro lado el parentesco que mantiene con el de San Benito, evidenciado en todos y cada uno de sus detalles y en particular por las «pilastras» evanescentes laterales y los relieves del banco, salidos de la misma mano y mente. Por ello creemos que la traza que a la muerte de Duque Cornejo obraba en poder del canónigo doctoral de la Catedral, don Antonio Miranda, fuese precisamente la de este retablo, que pudo ser realizado entre 1757 y 1759, en los mismos años que el dedicado a San Benito por el tan mencionado obispo Marín. Lógico es pensar que una traza que obrase en poder de esta dignidad del Cabildo fuese referida a una obra que en la Catedral se pensase hacer.

Por otro lado, si lo comparamos con los colaterales de San Ildefonso, la idea ordenadora de la calle central es idéntica, acentuándola en resalto e imponiendo dos nichos

en altura unidos por la cornisa; bien es verdad que tal cornisa es aquí aún más limpia que en los mencionados, lo que bien puede deberse a una modificación de la traza hecha por el ejecutante del retablo, menos audaz que el maestro. También el tipo de columnas es inédito en la obra de Duque en cuanto a forma, pero no en su concepto de soporte sincopado. Peca también de cierta planitud respecto a lo usual en este arquitecto, cuya razón puede ser, como en la cornisa, una simplificación de la traza hecha por un ejecutante poco valiente o ya tocado de «buen gusto». ¿Quizás también Francisco Calvo?

El modo de integrarse el retablo en el muro es similar a los antes vistos en esta misma iglesia, aunque la capilla en sí no llegue a alcanzar tan exuberante riqueza. Jugueteando entre los cartones laterales con telas, se mezclan angelillos pintados al fresco en el muro, que llegan a confundirse con los de las columnas del retablo. El coronamiento lateral de la cornisa de éste se prolonga también con pintura y se integra así el remate de madera al más amplio fondo del medio punto del muro, donde se representan tres escenas que continuan en cierto modo el retablo: la muerte de Santa Teresa y su protección a la Orden a izquierda y derecha respectivamente, coronándose en el tímpano del muro por los esponsales místicos de la Santa, pinturas todas ellas que vienen considerándose como obra de Francisco Pancorbo.

d) La nueva búsqueda de lo constructivo

Rigurosamente coetáneos con los retablos que o bien recuerdan nociones constructivas, al organizar calles e indicios de pisos mediante la utilización de estípites y cornisas placadas, o bien prescinden de cualquier estructuración arquitectónica, existe otra corriente. Nos referimos a una serie de retablos que, si bien participan de un mismo carácter elegante y ligero, y de idéntica decoración rococó, aplacan su alzado y delimitan pisos y calles mediante entablamentos y columnas.

Es desde luego la corriente más inadvertida y, junto a los por completos atectónicos, minoritaria; pero a la postre será la triunfante. De ella partirá imperceptiblemente el retablo neoclásico.

Puesto que tomamos como más característico para la ordenación constructiva el sostén vertical, esta variante sería la de los retablos organizados a partir de columnas. Sin embargo, de algunos matices de fragilidad o multiplicación en su uso hemos de inferir una cierta función aún decorativa, aunque no quepa dudar propiamente de su capacidad soportante.

Hemos de repetir que no se trata de una vuelta a la columna en sentido estricto, sino de una continuidad en su utilización, aunque escasa. Si de vuelta hubiera que hablar sería en la forma de estas columnas, pues por de pronto se pierde completamente en estos años medianeros del siglo XVIII la salomónica.

El tipo de columna comúnmente empleada es la corintia o compuesta de fuste estriado, al que se le añaden en relieve multitud de detalles: medallones, cabecitas de querubes, paños colgantes, guirnaldas, flores, lazos, etc., hasta su tercio inferior. Este se delimita por finas molduras desarrollando sobre fondo liso un ordenado detalle vegetal al modo de los candelieri.

Resulta pues así un elemento decorado «a la manera de un neoplateresco de signo barroco» como lo define Hernández Díaz [87], aunque nosotros preferiríamos precisar que más bien sería de signo rococó.

Quizás de este ámbito, tan ligero, pudiera en algunos aspectos estar exento el *retablo mayor del convento de Carmelitas Descalzas de la Encarnación de Baeza*, pues

87 HERNANDEZ DIAZ, *Andalucía*, p. 205.

de su solemnidad se infiere cierto y «arcaizante» barroco, igual que de parte de su decoración (lám. 37).

Se trata de una obra edificada sobre banco a la tradicional manera de un cuerpo de piso único con tres calles y ático en su parte central superior, acompañada por triángulos curvos, todo ello cobijado por polsera de medio punto.

Mientras en el centro el banco no existe, las cajas laterales vienen ocupadas por las pinturas rectangulares de Santa Eufrasia (izquierda) y María Magdalena de Pacis (derecha), y flanqueadas por dos ménsulas de evidente robustez que apean las cuatro columnas del cuerpo. Este mantiene los tres espacios de sus calles bien especificados; las laterales se ordenan mediante un nicho de medio punto coronado por pequeño baldaquino y lienzo superior de santos Descalzos, en un evidente recuerdo de la estructura heredada del orden colosal. La calle central se realiza mediante un riquísimo dosel del que cuelgan telas encoladas (atadas en las columnas que la flanquean y «sujetos» sus cordones por angelillos desde las cornisas) cobijando un templete exento que descansa directamente en el altar. Simulando planta octogonal, se desarrolla este edículo —sagrario y manifestador— sobre un basamento doble, sagrario el inferior. En cada ángulo del templete se disponen pilastras cajeadas como sostén; sobre ellas corre una cornisa y se dobla por cuatro veces incurvándose hacia arriba en el centro para cobijar una traja pinjante con el escudo de la Orden. Bajo ella se abre el medio punto del manifestador, con puertas de cascarón bellamente decoradas. Una cuarta esfera ricamente adornada cubre la obra.

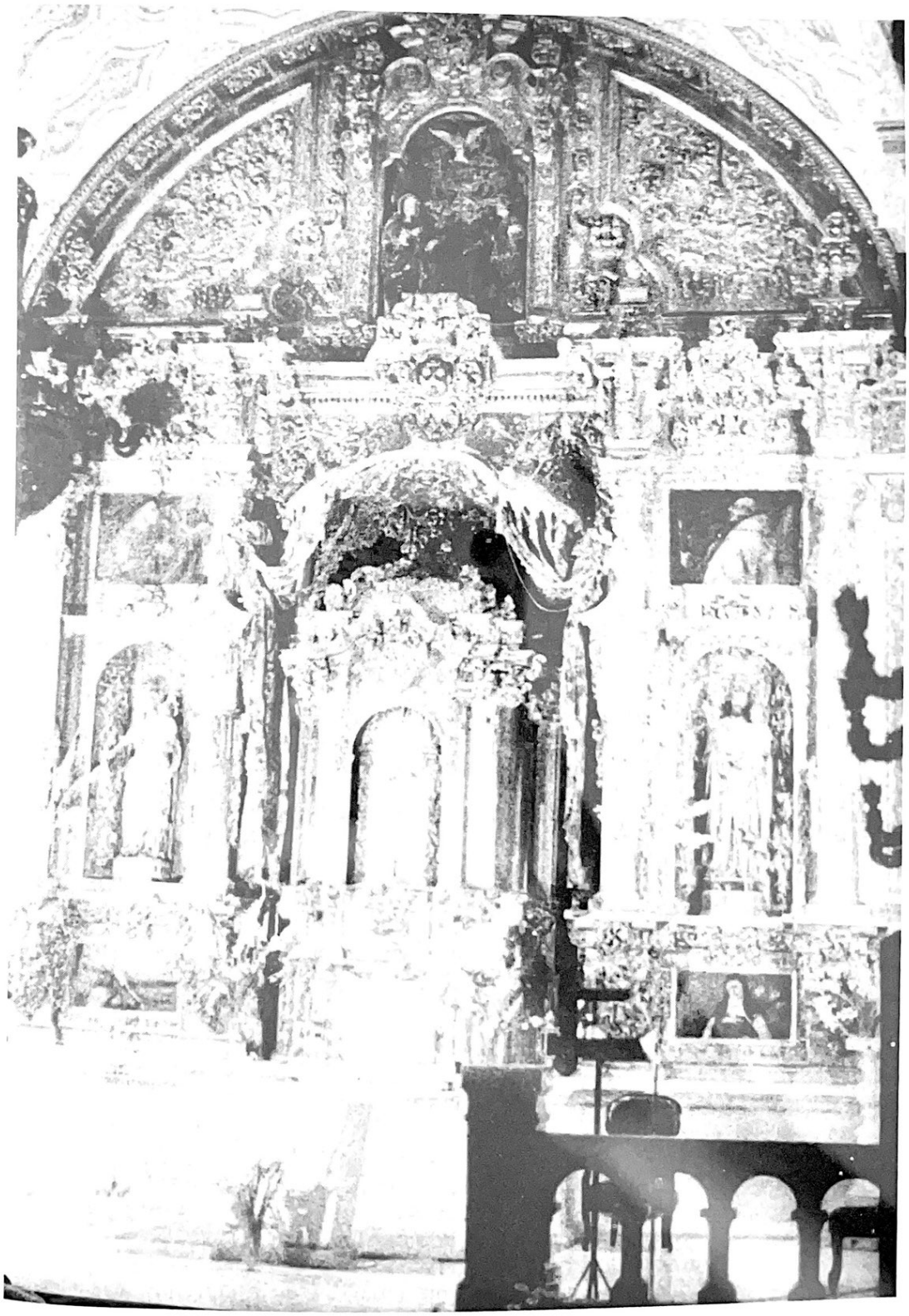
El entablamento del cuerpo del retablo, adelantado sobre las columnas, se cubre en las calles laterales con unos impresionantes acantos romanos, mientras en el centro arquitrabe y friso se eliminan, decorando el centro de la cornisa una gran tarja con el escudo de la Orden carmelitana cuajado de gruesos vegetales.

En el ático, a plomo sobre el centro de la calle inferior, bajo suave arco mixtilíneo, se desarrolla en pequeñas imágenes de bulto el tema de la Encarnación, titular del convento, policromado y estofado con abundancia de oros; le flanquean pilastrillas menudas y le coronan dos roleos a modo de roto frontoncillo, más cornisita quebrada. Los triángulos curvos, a su vez, van por completo cuajados de febriles acantos.

La tan carnosa y abultada vegetación foliada que orna este retablo, los fuertes contrastes que su vuelo le permite, el abigarramiento y densidad con que se prodiga, prestan a esta obra un movimiento superficial —del que carece realmente su planta— que, a pesar de la evidencia de su ordenación, le convierten en uno de los más delirantes que conocemos.

Su concepto es más barroco que rococó, como advertíamos, muestra pues de la utilización continuada de la columna. Sólo leves detalles le presentan como introductor de ciertos motivos interesante; el primero sería la quebrada cornisita del coronamiento superior. Pero el más importante son precisamente sus columnas: se trata de columnas compuestas de fuste estriado decorado con guirnaldas colgantes de pequeñas flores mezcladas con frutos y medallones envueltos en vegetales encrestados. En las internas, además, el centro de la caña se interrumpe para colocar un módulo rectangular coronado por cornisita recta apuntada, decorado en su centro con medallón entre pequeños motivos ornamentales; establecen así estas columnas un concepto de ruptura del sostén similar al de los estípites en alguna forma, unidos a un tratamiento vegetal menudo propio del rococó en ellas.

Acompañan en los *laterales* de la única nave de la iglesia a éste, *dos retablos* con la carpintería en blanco en este caso. Aunque marginales en cierto modo al mayor, introducen con más claridad la decoración prismática de placas recortadas y el menudo ornato vegetal, a la par que una desestructuración relativa basada en el escaso relieve concedido a los soportes (baquetones extremos y planas pilastras) y la eliminación del entablamento central, concibiéndose así calle y ático como un todo continuo. Es evi-



Lám. 37. Retablo mayor del convento de la Encarnación, Baeza.

dente que se trata de obras rondando la mitad del XVIII, posteriores al retablo mayor.

Decíamos que estos retablos cuyo soporte lo constituían columnas, eran rigurosamente coetáneos de los antes vistos. Tan es esto así que tenemos que volver a la *iglesia de la Expectación de Cabra de Santo Cristo,* y a Duque Cornejo.

El *retablo de la Inmaculada* (lám. 38) de esta iglesia fue hecho por el mismo maestro tallista, Juan de Romera, que hiciese el de Nuestro Padre Jesús. La diferencia entre ambos estriba en sus soportes: estípites en aquel y aquí columnas que adornan su fuste con guirnaldas colgando de su tercio superior, mientras el inferior, liso, se retalla con «candelabros». Por lo demás, son prácticamente idénticos y, repetimos, hechos por el mismo autor.

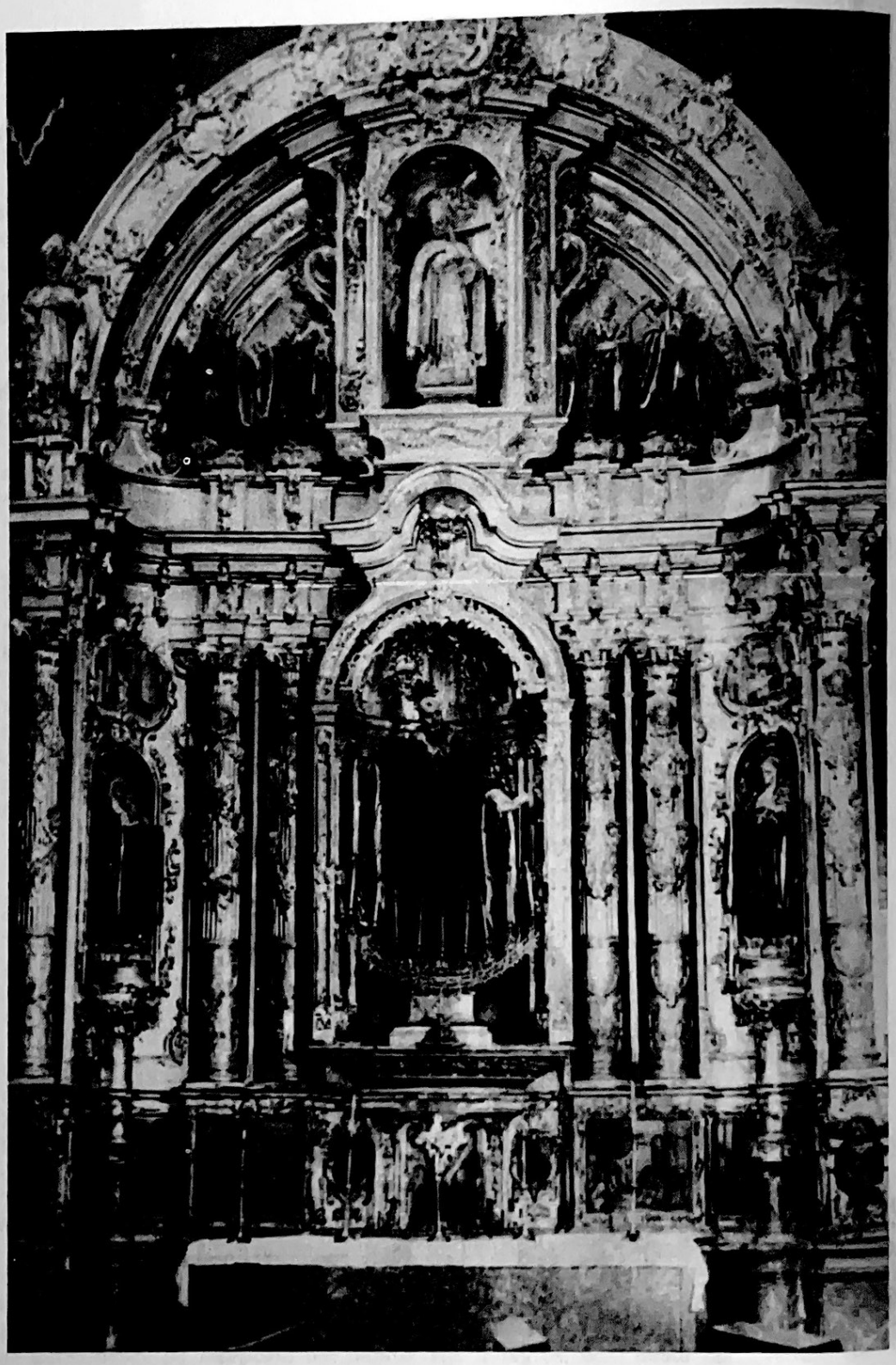
El caso más significativo a este respecto por tratarse de un artista de gran relieve es el de Duque Cornejo y las trazas que en 1754 hiciera para los *retablos de la iglesia de San Ildefonso de Jaén.* Vimos cómo el del Descenso utilizaba el estípite; ahora nos interesa estudiar los de *San Benito y San Antonio Abad* (lám. 39), levantados sobre columnas. El problema de su ejecución sigue en pie, a pesar de que venga pensándose en Francisco Calvo para ello. De cualquier modo, es indudable que estras trazas formaban parte del conjunto de las siete ideadas por Cornejo para esta iglesia en 1754. Son dos trazas idénticas, en las que mientras el alzado resulta bastante equilibrado, sus plantas se incurvan en los laterales adelantándose hasta entroncarse con las jambas de los arcos de medio punto en que están inmersos. Ante ellos, sendas columnas flanquean estas calles laterales curvas y cuanto más —dos por cada lado— la central. Una cornisa que sigue la planta ya decidida en el banco, elevándose en su centro —del que pende un pinjante— da paso al ático en forma de tímpano, con hornacina adelantada en el centro cobijando una escultura (San Gregorio Magno en el de San Benito y San Mateo en el de San Antonio); sobre los pedestalitos en línea con las columnas se colocan las esculturas de Santa Sinforosa (izquierda) y Santa Bárbara (derecha) en el retablo de San Antonio Abad, mientras en el de San Benito se hacen pareadas: San Millán y San Mauro por un lado (izquierda) y por otro San Plácido y Santo Domingo. El número de estas esculturas, y naturalmente el tema de los relieves, serán las únicas diferencias entre los retablos.

Una serie de molduras forman la cornisa adelantada en el centro sobre la hornacina que, en un avance, llega hasta el forro de la rosca del arco en que se embute el retablo. Se adorna este forro con motivos de rocalla en que predominan las tarjas arriñonadas, y dos esculturas sobre las columnas extremas: San Leandro (izquierda) y San Isidoro (derecha) en el retablo de San Benito; la Magdalena (izquierda) y Santa Inés (derecha) en el de San Antonio Abad.

La abundante iconografía no termina aquí: en la calle central, en ricas hornacinas de medio punto, descansan los santos titulares. En las cóncavas calles laterales y sobre singulares peanas, San Anacleto y San Buenaventura aparecen en el de San Antonio Abad, mientras en el de San Benito ocupan estos espacios Santa Escolástica y Santa Gertrudis; sobre todas ellas, tonditos ricamente moldurados contienen relieves que en el retablo de San Benito se refieren a las profecías que el Santo hiciera al rey Totila, y el Santo hablando con el obispo de Canosa, mientras en el de San Antonio Abad naturalmente están referidos a este otro titular.

Sus bancos están llenos también de estos relieves, en marcos rectangulares —excepto los centrales— de rocalla. En el de San Antonio Abad, se narra la vida y milagros del Santo, sus tentaciones, la ayuda prestada por el ángel, la visita de San Benito, su levitación y muerte. Lo mismo ocurre en el de San Benito (lám. 40) en el que se narra desde su recepción del hábito, sus milagros, etc., hasta las leyendas del dragón fantástico y la serpiente oculta en el frasco que aparecen en los episodios de su vida. Flanqueándolos hay ménsulas con atlantes niños para soportar las columnas.

Lám. 38. *J. de ROMERA: Retablo de la Inmaculada. Iglesia parroquial de Cabra de Santo Cristo (1755).*



Lám. 39. P. DUQUE CORNEJO: Retablo de S. ANTONIO ABAD. Iglesia de San Ildefonso. Jaén (traza de 1754).

Lám. 40. *Francisco CALVO, según traza de 1754 de P. DUQUE CORNEJO: Detalle del retablo de San Benito. Iglesia de San Ildefonso. Jaén.*

Sin embargo, lo más interesante a nuestro juicio reside en los curiosos soportes que en los espacios cóncavos de este banco, a modo de peanas, sostienen a los santos de las calles laterales, y que se continúan en este banco interrumpiendo la visión de los relieves: se trata de unos soportes cilíndricos con secciones de diferente grosor que se abren en su parte superior recordando tanto la forma de un árbol como la de candelabro, y adornados con la decoración de menudo tamaño de este retablo: cogollos, motivos de oreja, pequeñas hojas, cintas, tarjitas arriñonadas... un mundo exquisito y delicioso que se completa con la finísima talla grabada en los tableros a base de figuras geométricas y vegetales muy estilizadas. Si no conociéramos al autor de estas trazas, los soportes a que aludimos nos lo mostrarían, pues por un lado repite aquí Duque Cornejo el mismo concepto escenográfico y pictórico del retablo del Descenso (al que flanquean éstos), y por otro, estos son los mismos soportes que los de los púlpitos de la catedral de Córdoba, soportes que para Sánchez Cantón se «cuentan entre las más originales soluciones del rococó español» [88]. Por otra parte, similares son también las columnas aquí a algunas del coro de aquella catedral, la última obra de Duque, y con el mismo tipo de decoración.

El entronque con lo cordobés en estos retablos no se limita a lo dicho: el concepto de cascarón lateral lo encontramos muy a menudo en los retablos de Duque; lo volverá a utilizar en aquella ciudad Alonso Gómez de Sandoval en uno de los retablos de la iglesia de la Magdalena, aunque completando también el espacio cóncavo de la zona superior. Por otro lado, el retablo de San José en Consolación de Alcalá la Real, realizado por las mismas fechas que estos de Jaén. Viene a apoyar de nuevo las relaciones con esta escuela cordobesa, y en particular con las derivaciones de Duque Cornejo.

88 SANCHEZ CANTON, *Escultura*... p. 70.

La riqueza iconográfica de estas dos obras ya la hemos adelantado. Relieves y tallas exentas son esculturas de gran jugosidad y variedad de planos. Las tallas de bulto —de abiertos ademanes— multiplican los plegados en menudas direcciones cambiantes. Utiliza en ellas Duque cánones no muy esbeltos precisamente, dulcificando contornos a través de las curvas.

En los relieves, la narración y el pictoricismo más exacerbado se imponen para contar con absoluta claridad todos y cada uno de los detalles de una escena. «Leyendo» los bancos de estos retablos, asistimos a una lección sobre la vida y milagros de sus titulares, y por si la claridad pretendida fuese más dificultosa en las esculturas exentas —a pesar de los clarísimos atributos, quizás restringidos a los más iniciados— en sus peanas llevan sus nombres claramente pintados. Hay pues un afán de claridad, de enseñanza, propio del Siglo de las Luces. Cuando en 1791 lance Ponz sus diatribas sobre los retablos «llamémosles churriguerescos», y diga «una palabra sobre las figuras alegóricas que ponen» en ellos, «a cuya vista cree el Pueblo que aquellos vultos personalizados, vgr. de la Caridad, Mansedumbre, Penitencia y otras, sean imágenes de Santa Apolonia, de Santa Bárbara, de Santa Inés, etc.», de ningún modo podrá referirse en particular a las obras giennenses de Duque Cornejo. En este sentido, nuestro escultor es hombre propio de la Ilustración, que sigue en sus obras la máxima dada por Ponz: «Al Pueblo se le deben dar a entender las cosas con toda claridad, no con enigmas, que no le es fácil adivinar» [89].

Si Duque es pues un innovador en cuanto a formas, también lo hemos de considerar como tal en un sentido iconográfico, en cuanto a su utilización de un nuevo modo de resolver esta cuestión, clarificando con todo cuidado las escenas para que sean entendidas por el Pueblo, ese gran soberano al que teóricamente dedica sus esfuerzos del Despotismo Ilustrado. Se agranda así su figura, a la que podemos ver bajo estos nuevos prismas como hombre de la avanzadilla estética de la época. Su muerte quizás cortara una interesante evolución artística, pues, a la vista de su trayectoria, siempre en la vanguardia, es posible que los ideales culturales de la Academia no le hubieran sido ajenos. Los prolegómenos clarificadores de las formas, serenadores de los alzados, italianizantes en sus plantas, los muestran estos retablos donde el sentido de la modernidad en cuanto a la llana narración de los temas está más en la línea de lo que pretenderá la Academia que retablos posteriores. La reestructuración espacial que en ellos realiza Duque servirá en cierto modo de base para el retablo neoclásico, hasta el punto de que las modificaciones de plantas por él trazadas resultarán retablos muy en esa línea como veremos.

Los que estudiamos en este momento creemos que debieron ser realizados en vida del maestro, pues en 1757 hay en las cuentas de la iglesia anotada una partida de gasto al celebrarse una función religiosa en el altar de San Benito [90]. Este retablo fue costeado precisamente por la fábrica de San Ildefonso, y dedicado a este Santo en honor a Fr. Benito Marín, el obispo que tanto favoreciese el enriquecimiento de esta iglesia y costease gran parte de sus demás retablos. Precisamente el obispo costeó su dorado, que se concertó en 1769 con el pintor Luis Melgar Valladolid.

De entre ellos es el momento de ocuparse del de *la Virgen de la Paz,* hoy dedicado a la del Pilar, obra, si bien basada en las trazas del Duque, realizada con modificaciones posteriores.

Cuando hablábamos de Andrés Bautista Carrillo y sus relaciones con este templo, le citábamos como perito de un retablo para la Virgen de la Paz en la escritura concertada con José Montaña en 1716, pero adelantábamos también que el hoy existente era posterior a tal fecha.

En efecto, una vez que se «reordenó» la iglesia en su decoración, se venden todos los

89 PONZ, *Viage...* T. XV, carta V, pp. 247-248.

90 ORTEGA SAGRISTA, *La iglesia de San Ildefonso...* p. 71.

retablos y Duque traza los siete nuevos que se han de hacer. Este sería uno de ellos, pero lo creemos ya realizado algunos años después de su muerte. Es obra donde la estructuración de su arquitectura aparece con toda nitidez, basándose en la consabida de banco corrido con cuatro ménsulas sobresalientes y peanas con roleos central, cuerpo de tres calles, y ático, todo ello embutido en el arco de medio punto del testero.

En el cuerpo, de piso único, dos pequeñas pilastras flanquean exteriormente las calles, reservándose las columnas —corintias, de fuste liso con abundante rocalla en finísimo relieve— para hacerlo con la central. Adelantada ésta (de una anchura que es dos veces y media las laterales), se compone mediante un amplio nicho arqueado descansando en jambas-pilastras. Las laterales llevan relieves policromados ovalados, con San Joaquín (izquierda) y Santa Ana (derecha), portados sobre un ángel por sendos angelotes; unas finas placas recortadas se coronan con cabecitas aladas en la parte superior.

El entablamento es completo, y se adelanta sobre los soportes y en la calle central, decorado con concentraciones vegetales y de rocalla a intervalos. Da paso con toda nitidez al ático: un cuerpo central rectangular que recibe un recuadro de líneas curvas y rectas con su relieve alusivo a la Anunciación según los Evangelios Apócrifos. Lateralmente le flanquean gruesos roleos sobre los que cabalgan ángeles.

En su aspecto decorativo hay una cierta variedad pues si en el banco y columnas prima la decoración menuda y placada, desde la cornisa los vegetales amplios y concentrados vuelven a hacer su aparición, aunque mezclados con motivos de oreja y otros menudos.

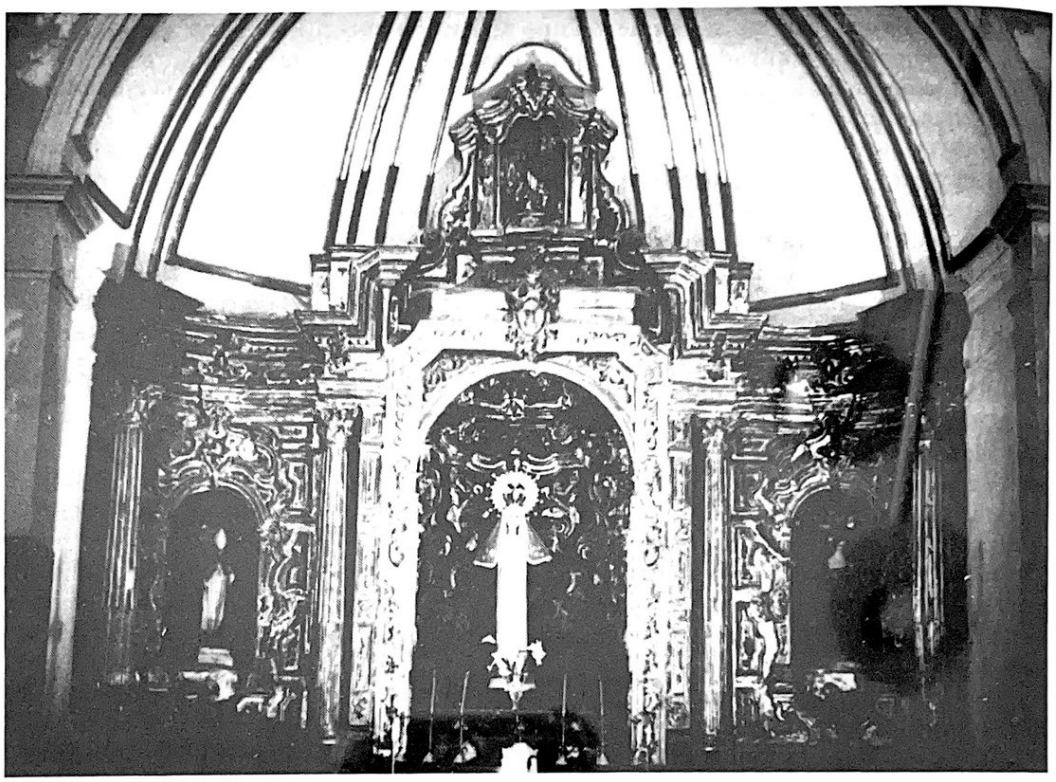
Espacialmente hay un aire palpable de mayor severidad, de acentuación de las líneas arquitectónicas perfectamente trabadas, que muestran esta obra como otro insensible paso hacia la arquitectura neoclásica, que tuvo que influir con su estética en ciertas modificaciones de la traza.

A falta de la imagen titular —hoy ocupa el nicho la Virgen del Pilar— se muestra esta obra parca en imágenes pero muy interesante: ni más ni menos se trata del árbol genealógico —que sostienen los ángeles en las calles laterales— de la Virgen, y por ende, de Jesucristo, basado en los Evangelios Apócrifos. De casi nada habría servido su condena en Trento ni la supresión del nombre de Joaquín del Breviario Romano por parte de Pío V (1572), pues el pueblo siguió venerándoles; precisamente en el XVIII, con la fomentada devoción a lo cotiano, las deliciosas historias de los Apócrifos se revitalizan, y este retablo es muestra de ello.

La *iglesia del hospital de la Concepción de Quesada* (lám. 41) orna su presbiterio con un interesante *retablo,* prolongado con camarín, adaptándose a su testero semicircular. A diferencia de Castilla, donde el retablo de cascarón es muy común —dadas sus cabeceras absidales— Andalucía presenta pocos casos, incluso cuando la estructura del espacio que decora posibilite tal forma. Este precisamente hubiera sido uno de los casos en que hubiera podido emplearse, pero se prefiere realizar un piso de tres calles incurvado con levedad, adelantar la central para lograr una planta más recta, y coronar ésta solamente mediante una pequeña hornacina con la Inmaculada, delineada por quebrados contorno y aletones.

Las tres calles se dividen por medio de cuatro columnas compuestas de fuste estriado; en las laterales se realizan nichos arqueados sobre peanas cóncavo-convexas, rodeados por abundantes placas mixtilíneas con escasa decoración de rocalla. A la central abre un amplio arco de medio punto adelantado mediante dobles pilastras cajeadas y cubierto de un rígido baldaquino formado por la cornisa, interrumpida, del entablamento; da paso este arco al camarín, profusamente decorado [91]. El entablamento permanece completo en los laterales, mientras se corta en la calle central entroncando con el remate.

91 Fue restaurado en 1962, según consta en una inscripción a la izquierda del camarín.



Lám. 41. Retablo mayor de la iglesia del hospital de la Concepción. Quesada.

Aparte de subrayar la utilización de sobrias columnas divisorias de las calles y la abundante decoración prismática empleada, este retablo observa dos particularidades: es de obra, no de madera como el común de los que en España se hacen, estucados y pintados en verde sus fondos mientras se dora el resto. Pero lo más interesante es la decoración que suple a los ya olvidados mutilos: sobre las columnas internas hay cabecitas de ángeles, y sobre las externas unas máscaras coronadas por hojas, las únicas de su especie que hemos encontrado en un retablo giennense.

Aun cuando en esta pequeña iglesia se puedan rastrear trazas del XVII, es indudable que retablo y camarín son obras de la segunda mitad de la centuria siguiente, encuadrados en la proliferación que en esta época se produce de tales elementos, con un juego decorativo en que lo mixtilíneo y lo vegetal se reparten el terreno.

En este mismo sentido cabe hablar del *retablo del Cristo de la Vera Cruz en la iglesia de la Asunción de Villacarrillo,* obra de madera dorada y líneas quebradas cuya calle central es también un gran medio punto que comunica con el rico camarín de Cristo. Retablo de cuerpo con piso único y tres calles sostenidas por esbeltas columnas jónicas de esquemático capitel, se remata con ático muy quebrado. Si el perfil general del retablo es lineal y recto, su decoración sin embargo es de amplios vegetales.

Otro *retablo* de la misma iglesia, y también peteneciente a la segunda mitad del XVIII es el *de la Inmaculada,* advocación de cuya devoción popular en Villacarrillo ya nos hacíamos eco. Aunque sin grandes pretensiones, y realizado con una cierta rapidez, demostrable en algunas deficiencias, observa el mismo tipo de perfil quebrado e incurvado en vertical hacia el centro que el de la Vera Cruz. Sin embargo, hay ciertas diferencias notables: las cuatro columnas compuestas con que se sostiene el piso van

Lám. 42. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Marmolejo.

al sesgo, y decoran su tercio inferior con candelieri las internas. Por otra parte la calle central, con la Inmaculada, es un templete que se prolonga en el remate.

En su decoración interviene tanto el fondo de los tableros donde domina el blanco con flores azules y amarillas —los colores del rococó, claros y luminosos— los mármoles jaspeados de los soportes, como los no muy profusos motivos arriñonados y vegetales dorados. Aunque fue repintado en los años 50, se respetó todo el original, por lo que se puede decir que estamos ante uno de los primeros retablos en que se trata de dar la impresión de sostenes pétreos —impresión porque realmente son de madera— tan deseados por la Academia. De otro lado, es la única muestra que poseemos de la utilización del luminoso blanco y los tenues tonos con que se concebía la arquitectura y decoración del rococó europeo. Lástima que, como decíamos, se trata de una obra de relleno, y de deficiente ejecución.

Para comparar el hacer de otros focos externos a Andalucía con lo que en Jaén se realiza por estas fechas, viene muy bien al caso dos retablos traídos de Benavente (Zamora) e instalados en la *parroquial de Marmolejo:* sus *retablos mayor*(lám. 42) *y colateral derecho.*

El retablo mayor es una gran obra de cascarón con un piso de tres calles y ático que sigue la misma división por medio de tres triángulos curvos unidos en el centro en una gran orquestación de nubes y rayos envolviendo la paloma del Espíritu Santo.

Seis columnas compuestas dividen las tres calles del cuerpo, organizadas sobre un banco cuyas ménsulas sobresalientes sostienen angelillos y cabecitas.

En las calles laterales, sendos nichos rebajados cobijan santos en relieve muy alto,

coronados por un gran golpe decorativo de hojas y cartela arriñonada. La central, algo transformada, lleva otro nicho similar a mayor altura que incurva la cornisa del cuerpo, elemento que con nitidez separa éste del ático, en cuyas calles, centrados en nichitos planos, se realizan altorrelieves, más grande el central.

Hasta aquí diríamos, y ya es bastante, que la diferencia fundamental es la utilización del retablo de cascarón completo, con esa ordenación en triángulos del ático completamente ausente en la práctica en el sur. Pero hay otro «algo» bastante difícil de precisar. Si bien sus columnas se adornan con motivos arriñonados y vegetales coronados por cabecitas aladas similares por ejemplo a los de Santa Teresa de la catedral de Jaén, o si se rematan todos los nichos con esos motivos de oreja y foliáceos encrestados como en tantos otros giennenses, hay que señalar una gran diferencia en el hacer, que nosotros definiríamos como un cierto esquematismo en estos de Marmolejo. La talla de madera, en sus pequeños detalles es en Jaén minuciosa, mimada, buscando lo «bonito», no hecha a grandes rasgos más que en muy aislados, que por ello señalamos. Se busca en estos retablos más que el detalle minucioso la airosa línea delimitadora de la decoración, y quizás en ese simplificar rasgos resida la diferencia; desde luego, ese ritmo lineal también es buscado en lo andaluz, pero a la par, su «relleno», se reviste de igual importancia.

Por otro lado, el carácter de gran máquina teatral y anonadante sigue presente en esta obra zamorana, e incluso en el pequeño retablito colateral (también de tres calles y ático de cascarón) la majestad no está ausente, si bien aliviada por su pequeño tamaño y la airosa polsera que lo corona.

Son pues retablos que responden a similares ideas estéticas, a iguales principios, pero realizados de un modo diferente, menos airoso curiosamente a pesar de su esquematismo en el Norte de Andalucía, donde la ingravidez viene a ser la tónica dominante en este tercer tercio del siglo XVIII. Tal ausencia de ligereza —que reconocemos más como cuestión de sensibilidad, de sensaciones, que como principios definibles— debería señalarlos también el porqué del empleo en Castilla del término «churrigueresco».

V. EL NEOCLASICISMO

La creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en 1752, no es sinónimo de la instauración del Neoclasicismo, por más que esta institución fuese la más acérrima defensora de tal estética. Recordemos que en sus inicios la dirección está en manos de artistas italianos, barrocos precisamente. Es con la primera llegada de Mengs (1761) y la dirección de F. de Castro (1763) cuando tales ideas empiezan a predominar en la Academia.

Como vimos al hablar de los gremios, nace como la única alternativa válida para el ordenamiento de la vida artística española, y con pretensiones de control sobre ella. Sí nace pues opuesta a la organización medieval, y en tal bipolarización es cuando se radicalizan las posiciones llegando a ser sinónimos gremios/barroco versus Academia/ neoclásico.

La formación artesanal era el aprendizaje de la práctica del oficio desde sus primeros pasos, pero no iba precedida de un estudio teórico. Así, se considera que los artistas/artesanos barrocos no tienen formación artística, y a pesar de ello quieren suplantar (o más bien, no se dejan suplantar) por el verdadero aritsta académico. La institución gremial, al defender sus derechos tradicionales, se convierte en el último bastión del barroco ya que sus corporativos no había sido iluminados por el neoclasicismo. La enconada lucha establecida entre ambas instituciones ayuda a producir la paradoja de que una Academia nacida bajo los auspicios de la estética barroca en pocos años la derribe, y se suplante la dialéctica gremios/Academia por la de barroco/neoclásico. De la tiranía del gremio se pasa a la académica, pero hace falta comprender —como dice Bedat— que tal postura llegó a ser necesaria por los abusos que reinaban en la época [1].

No hay término medio: el barroco es abominable, oscuro, grotesco. Los retablos churrigueresco como los llama Ponz —el Secretario de la Academia de 1776 a 1790, y el más ardiente partidario de la doctrina neoplatónica del Bello Ideal de Mengs— son algo espantoso, ridículo en razón del arte, etc., etc. Hay que obligar a hacer olvidar a que desaparezcan tales monstruosidades en busca del «buen gusto», la tan repetida frase de los académicos. ¿Y cuál es ese buen gusto? Indudablemente el que parte del estudio historicista y arqueológico del mundo antiguo. Es la naturalidad, el orden, la armonía, la proporción, la simplicidad.

Si la arquitectura había llegado a ser pura decoración, hay que suprimir ésta o integrarla y someterla a la simplicidad de las estructuras arquitectónicas ensambladas por ellas mismas, no yuxtapuestas. A cada función le corresponde una forma según el principio de la conveniencia, de la segura adaptación y armonización de una tipología a algo propio. Un principio, por otra parte, que no hay que olvidar había nacido paradójicamente con el rococó; pero no olvidemos tampoco que el siglo XVIII es el siglo de la Razón, no privativa de la estética neoclásica.

La opción clasicista sobre las Bellas Artes en la Academia se regirá por una serie de principios estéticos:

[1] BEDAT, *L' Academie*... pp. 62-63.

— Las artes figurativas pertenecen a la esfera del pensamiento.
— Arte y poesía imitan a la Naturaleza.
— Las Artes plásticas y la Literatura persiguen un fin moral de mejora social, aspirando al ideal.
— La belleza es una propiedad objetiva de las cosas, consistente en armonía, proporción y propiedad o decoro.
— Esta conveniencia puede, en parte, ser expresada matemáticamente.
— Las artes están sujetas a reglas de perfección, aprehensibles racionalmente, y que se pueden formular con precisión. A las obras de la antigüedad clásica le son inherentes, por lo que pueden ser conocidas mediante su estudio y el de la naturaleza [2].

A la búsqueda de tales premisas se estudiará el arte antiguo, sublime en su armonía y simplicidad. Vitruvio por un lado y por otro los teóricos italianos del Renacimiento como Serlio, Palladio, Scamozzi y, sobre todo, Vignola, serán las fuentes del orden arquitectónico [3].

Precisamente es en la arquitectura, la mayor de las artes como de la estética neoclásica se puede desprender, donde la Academia se vuelca, pues el control era en ella más necesario por lo que costoso y peligroso tenía su desorganización, pero sobre todo porque la arquitectura es la más directa expresión del poder dentro de las artes. Las reglas artísticas de tal arquitectura fueron las válidas para los retablos.

Hubo que mantener sin embargo una lucha particular en este campo. El año de 1777 puede considerarse el decisivo para ello. Los consejeros presentaban un informe en el que confesaban su fracaso en este terreno contra el barroco, sobre todo en las provincias, pidiendo la ayuda del Rey, al que recomendaban poner fin a la ejecución de retablos en madera, «materia frágil, corruptible, impropia para un destino tan digno, de una vida efímera y, en fin, expuesta a los incendios» [4], recomendando materiales como el mármol y el bronce, que además no serían incluso más caros.

La respuesta de Carlos III no se hace esperar a través de dos decretos firmados por Floridablanca el 23 y 25 de noviembre del mismo año. El primero se dirige a magistrados y municipios del reino, y ordena consultar previamente a la Academia las obras proyectadas, remitiendo los planos. El segundo, de más interés para nosotros, recomienda a los obispos y prelados tomar precauciones para evitar que se construyan obras contra las reglas del arte; para ello, lo mejor es consultar a la Academia los proyectos. Y en lo referente a los retablos hace suyas las recomendaciones de los consejeros, añadiendo que si los mármoles y jaspes son muy costosos se puede suplir por estucos [5].

Como parece ser normal, las órdenes no se cumplen. Después del célebre incendio de la Cárcel de Corte de Madrid, provocado precisamente por un retablo al parecer, se renueva en 1771 la prohibición, ahora, de hacer retablos en madera, debiendo pedirse autorización expresa a la Academia si se hace de este material por algún motivo [6].

2 HENARES CUELLAR, *La teoría*... pp. 60-61, resumiendo a OSBORNE.

3 Entre los premios propuestos para los apartados de arquitectura de la Academia, son muchos los que inciden en el dibujo geométrico de los cinco órdenes —treinta y ocho exactamente—, bastantes según Vignola, y algunos según Vitruvio. El tercer premio suele ser precisamente proponer el dibujo de uno de estos órdenes tan sólo. Ver HENARES CUELLAR, *La teoría*... pp. 209-239; y BEDAT, *L' Academie*... p. 189.

4 BEDAT, *L' Academie*... p. 583.

5 Precisamente en 1785 nace el libro de R. Pascual Díez, Académico de honor, *Arte de hacer el estuco jaspeado*, que Floridablanca enviará a Valencia dos años más tarde para que aprenda allí esta modalidad artística.

6 En concreto, la carta enviada a todas las diócesis, tiene el siguiente texto:

«Yllmo. Señor: el lastimoso incendio de la Real Carcel de Corte de Madrid, ocasionado por el retablo de su Capilla que era hecho de madera, acaba de ser convincente prueba de lo perjudicial que es esa materia para semejantes usos: En vista pues de estas contínuas desgracias, me manda el Rey siempre atento al bien de sus vasallos que recuerde a V.S.I. la carta circular que de orden de su Augusto Padre se le pasó igualmente que a mil setecientos setenta y siete, encargando cuydasen de que no se hiciesen retablos de madera para evitar tan repetidas desgracias: pero viendo que aquella exortación no ha producido todo el efecto que se desea es preciso, ha venido

Tales órdenes la verdad es que tampoco se elevaron generalizadamente a la práctica, y ahí está el caso de Jaén donde los escasos retablos en estuco son curiosamente anteriores a ella. Tampoco en otros lugares como las diócesis de Lugo, Orihuela o Salamanca, de donde parten denuncias en tal sentido. En la de Calahorra y La Calzada la respuesta del obispo es contundente a su favor, prohibiendo, sin tolerar «transgresión alguna ni contrabención» la ejecución en este material de obra alguna a todas las iglesias, incluso las de religiosos. Hay pues una respuesta diversa a tal prohibición, lo mismo que a la penetración de las nuevas corrientes estéticas, a las que Jaén sí prestó atención.

La culminación de la centralización artística en lo que a nosotros concierne se produce con la Orden Real de 1808 en que se obliga a la censura por parte de la Academia no ya sólo de los edificios, sino de las pinturas y esculturas que se hicieran para colocar en iglesias, plazas o lugares públicos. Claro está que la guerra de la Independencia no permitirá llevar a la práctica sino hasta 1814 tal dictadura artística del Centro madrileño, con la subsiguiente eliminación —realizada en Jaén a partir de 1795— de los tan ricos estilos regionales, basándose en las teorías de Vitruvio y Vignola.

No nos parece baladí el haber venido manteniendo una división de los retablos en base a la utilización de un tipo u otro de soporte vertical. Por muy artificial o marginal que tal metodología pueda parecer, lo cierto es que la Academia concedía extraordinaria importancia, como señalábamos, al orden arquitectónico, y que a los retablos precisamente los denominaba «altares de columnas» [7]. Según las teorías de Lodoli, y sobre todo del abate Laugier, columnas, entablamento y frontón —el orden— son la monumentalización y divinización en el templo griego de lo que en un principio fuese la casa del hombre primitivo. La columna así vista es el soporte «natural», el tronco de árbol eternizado en piedra, y, por ser la naturalidad uno de los pilares básicos de la teoría estética del clasicismo, la columna deviene en el soporte arquetípico —de aquí la utilización de la columnata exenta en el Panteón de Soufflot.

Los retablos neoclásicos son «altares de columnas» pues; en ninguno de ellos faltará este soporte, que vuelve en sus proporciones al mundo antiguo, acompañado por sus correspondientes entablamentos —desnudos de adorno generalmente, a excepción de geométricos dentellones— y frontones rectos —más puntiagudos que sus precedores— o curvos.

El artífice fundamental de estos retablos en Jaén será el arquitecto Manuel Martín Rodríguez, hombre, si bien correcto, falto de la imaginación que su tío Ventura Rodríguez plasmara en sus obras. Precisamente es a través de Ventura y la obra del Sagrario de la Catedral como el sobrino se pondrá en contacto con esta diócesis.

En cuanto a la iconogrfía de estas obras hemos de decir que sigue el principio académico de honrar el presente a través de los héroes y santos nacionales del pasado histórico: San Fernando, San Eufrasio, San Pedro Pascual, etc., personajes que de una u otra forma habían formado parte de la historia de Jaén, serán los destinatarios principales de los retablos.

A) LOS PROLEGOMENOS

Como es natural, la estética neoclásica no se plasma con rotundidad de golpe. En tal

S.M. en resolver se escriba otra vez a V.S.I. para que de ningún modo permita hacer retablo alguno en los templos de su Diócesis, sino de piedra, Estuco, y que cuando por algún motivo se interese hacerlo de madera, se haga presente a S.M. para obtener la licipo a V.S.I. de Orden del Rey para su inteligencia, y espero que su celo evitará que continue aún este abuso en algunas partes con el pretexto de estar ya empezado, lo cual se deja a la Prudencia de V.S.I. cuya vida Dios guarde muchos años».

7 A este respecto véase por ejemplo el primer tema para primer premio que se propone en 1753: el alzado de un «Altar magnifico de colunas, y quatro fachadas para una Catedral». HENARES CUELLAR *La teoría*... p. 210.

sentido ya señalábamos cómo un camino hacia ella lo abrían los retablos rococó en que la columna hacía de nuevo su aparición, tratada en sus más recientes muestras como tal elemento de sostén.

Un paso más adelante suponen una serie de retablos que se hacen en Baeza, Cabra, Porcuna y la propia capital de Jaén en este último cuarto del siglo XVIII.

El primero de ellos es el *retablo mayor de la iglesia del Hospital de la Concepción de Baeza,* realizado en madera pero imitando mármoles rojos y jaspes, con mezclas de dorados en el sagrario, capiteles y decoración. La mezcla de «materiales» que quiere hacernos ver es en realidad signo de la transición que supone esta obra donde dos estéticas se conjugan en un todo armonioso.

Por una parte, su planta es de abundante movilidad, con predominio de líneas curvas en la calle central (cóncavas hacia el centro donde convergen en el convexo sagrario) y rectas en las laterales. Además los incipientes dobles frontones de su ático se pueden comprender como los últimos vestigios de las cornisas quebradas. Pero por otra parte, las cuatro columnas compuestas —bien es verdad que con retalles y decoración rococó— que organizan su cuerpo, de piso único, en tres calles, delinean el alzado con cierta severidad y manifiestan una clara función sustentante.

En las calles laterales, sendas peanas geometrizantes de perfil cóncavo, sostenían tallas hoy perdidas; en la central, un gran arco abocinado se abre al camarín obligando al entablamento —completo, y adelantado sobre los soportes— a describir una leve curva. En su centro, un ángel en altorrelieve cuelga entre nubes.

Más movido es el ático, como decíamos, donde, sobre cada soporte inferior, se inicia una cornisa curvada como inicio de frontón; en las internas descansan las bellas alegorías de la Fe y la Esperanza, mientras en un medallón central va esculpida la Caridad; bajo esta alegoría aún se mantienen restos de leve decoración rococó. Termina la obra su cartón de fondo en forma semicircular con un leve baquetón a modo de polsera rematado en un florón central.

Hay pues en este retablo a la par que movilidad y sosiego, geometría, ruptura de formas clásicas, utilización de los órdenes, pero en modo algo distinto al del clasicismo. En suma, anuncios de formas nuevas y restos de otras.

Carácter similar mantiene el *retablo de la capilla de los Díez de Quesada en la catedral de Baeza* (lám. 43) (colateral izquierdo al mayor), fechado en su ático en 1773, realizado en estuco imitando mármol rojo y blanco, si bien el estilo placado de la decoración de su parte superior es aquí mucho más nítido.

Sobre banco con dados adelantados se levanta un cuerpo de calle única sostenido por macizas columnas corintias de fuste liso y planas pilastras retrasadas, enmarcando el lienzo rectangular con el tema del Encuentro en la calle de la Amargura —tema no demasiado usado a estas alturas—. Un entablamento cuya cornisa se pliega elevándose en innumerables acodos, deja espacio en su centro al gran escudo familiar y da paso al ático: un airoso remate central, cuyo ancho es tan sólo el del escudo inferior, flanqueado por pilastrillas, que se corona con cornisa placada rematada en florón y dos escudos laterales; en el centro, un pinjante lleva una inscripción, casi ilegible a excepción de la fecha de 1773.

Lateralmente, sobre los soportes inferiores, dos aletones inician la composición de un frontón curvo también aquí, añadiéndose tanto a ellos como al resto del ático (cuyo centro lo ocupa la tallita de un obispo) una menuda decoración rocalla.

Se podría decir que, en horizontal, este retablo se compone de dos partes. La inferior, hasta el friso, mantiene una severidad propia de la estética progresiva neoclásica; la superior aún está anclada en los «horrores del mal gusto».

Algo similar ocurre en el pequeño *retablo de la Virgen de los Dolores de la ermita de*

Lám. 43. Retablo de la capilla de los Diez de Quesada. Catedral de Baeza (1773).

Nuestro Padre Jesús de Porcuna, obra realizada en madera que debió policromarse, pero que hoy sólo conserva los oros de capiteles y adornos.

Su cuerpo, de piso único, se compone de una calle y dos entrecalles, formadas por cuatro columnas de esquemáticos capiteles compuestos. La central cobija bajo amplio medio punto a la imagen titular. Completan el piso su correspondiente entablamento, levemente adelantado en el centro, con friso de acantos en relieve.

El remate sin embargo ostenta un marcado decorativismo y movilidad de líneas curvas y placadas, con gran decoración, centrado por arco trilobulado hoy vacío.

A pesar de conservarse muy mal [8] es otra muestra más de cómo lentamente, en la parte más importante del retablo —el cuerpo— el neoclasicismo va imponiéndose, mientras el rococó, batiéndose en retirada, resta en la parte superior.

Un aspecto diferente de esta misma dualidad plantea el *retablo de San José en la iglesia parroquial de Cabra del Santo Cristo,* que aquí se resuelve en un alzado propio del clasicismo con recuerdos vignolescos, unido a una decoración rococó no muy exacerbada por otra parte. De no ser por ella fácilmente pudiera confundirnos y considerarlo obra de finales del XVI, pues resuelve su arquitectura en un cuerpo de piso único con tres calles, y ático sobre la central unido al piso por los ricos aletones.

Las calles del cuerpo, flanqueadas por columnas compuestas, engalanadas con retalles inferiores y guirnaldas y anillos florales, llevan nichos arqueados, muy planos los laterales y abocinado el central. Sobre su calle correspondiente, adelantada, el entablamento forma un frontón que cubre el pedestal del ático y parte de éste; también se adelanta sobre el eje de las columnas externas, coronándose con jarrones adornados con riqueza.

En el ático, pilastrillas cajeadas enmarcan un rectángulo decorado cuyo centro es un tondo con la pintura de San Antonio con el Niño. Tras el entablamento, el remate es doble voluta centrada por un golpe floral y flanqueado con nuevos jarrones.

Frisos, enjuntas, frontón y algunos tableros reciben una muy fina decoración que empieza a perder consistencia pero que, sobre todo en columnas y frontón, es la misma de los retablos rococó.

Al parecer el retablo procede de la desaparecida iglesia de Santa Ana, de donde se trasladó hacia 1930, y debió ser costeado por esta hermandad [9]. Desde luego queda holgado en exceso para el lugar que ocupa.

También en esta ocasión la *iglesia de San Ildefonso de Jaén* cuenta con su particular aportación en este momento crucial de transición, a través de dos obras: el *retablo del Cristo del Valle* y el del *Nazareno.*

Recordemos que los retablos trazados por Pedro Duque Cornejo para esta iglesia eran siete, de los que cinco hemos estudiado hasta el momento. Los restantes serían estos dos, pero estamos seguros de que la traza del escultor fue variada sustancialmente en estos casos. Nada recuerda aquí aquellas filigranas decorativas y estructurales. El retablo del Cristo del Valle es una obra geométrica de tipo piramidal embutida en un arco de medio punto forrando la hornacina, que se levanta sobre banco con pedestales adelantados formando un cuerpo de piso único con calle y dos entrecalles, más ático. Tan solo la profusión de relieves (en banco, entrecalles y ático) y ciertos exquisitos motivos decorativos (jarrones flameados similares a los de Cabra, cabecitas en abundancia, guirnaldas) recuerdan el ámbito estético en que Duque se movía. Pero incluso muchos de ellos escapan a los cánones del diseño del sevillano.

Así pues, podrían haberse aprovechado algunas de sus ideas en cuanto al relieve en general, pero de ningún modo la concepción del espacio, tan ordenada y serena.

8 Parte de la decoración del friso está perdida, igual que el pedestal del ático.

9 GILA MEDINA, *La iglesia...* p. 79.

Lám. 44. *Cristo de San Gregorio. Detalle del banco del retablo del Cristo del Valle. Iglesia de San Ildefonso, Jaén.*

Las cuatro columnas adelantadas con que se dividen las calles son compuestas, con decoración en la parte superior y central de sus acanaladuras. La calle, adelantada, ofrece una hornacina de medio punto cobijando el conjunto en talla del Cristo crucificado (imagen sustituida), la Virgen, San Juan y la Magdalena, de gran belleza y elegancia. Las entrecalles reciben en rectángulos los relieves policromados de la Flagelación (izquierda) y Jesús despojado de sus vestiduras (derecha), enmarcados bajo arcos con amplios fondos arquitectónicos. Sobre ellos, tondos con símbolos de la Pasión se enmarcan con decoración menuda, más guirnaldas superiores; en la parte inferior, cuernos de ls abundancia con espigas y frutos en relieve dorado completan estos estrechos espacios.

Remata el cuerpo un entablamento de friso convexo decorado con laureles que se adelanta sobre las columnas de la calle central. El ático se flanquea en el centro por pilastrillas enmarcando un tondo con relieve de la Adoración en el Huerto, completando el orden su respectivo entablamento y frontoncillo curvado del que sale una cabecita, todo relleno de decoración. Lateralmente se orna con sendos tonditos con relieves sobre las entrecalles, rematados por cabecitas con coronas de laurel, que representan nuevas imágenes de Pasión, más cuatro jarrones flameados engalanados con colgantes, sobre las verticales de las columnas.

Todos los relieves de que venimos hablando observan el mismo canon corto, el pintoresquismo y ciertas deficiencias algo ingenuas que se pueden observar en los retablos de San Benito y San Antonio Abad de esta misma iglesia, por lo que es muy posible que fuesen realizados según el diseño de Duque Cornejo por la misma mano. Igual ocurre con las «veleidades» decorativas que venimos señalando. Sin embargo los relieves del banco, que no se han llegado a policromar, proceden de mano diferente y se resuelven, sobre todo los laterales, con distinto concepto. En el central, apaisado, Jesús es introducido en el sepulcro; a la izquierda, el Angel anuncia a las mujeres su Resurrección, mientras a la derecha se trata un tema muy poco común en España, el del llamado Cristo de San Gregorio (lám. 44).

La elegancia y perfección de las etéreas figuras laterales del banco, su quebrado sentimiento y languidez, nos las hacen acreedoras de la subterránea corriente individualista del neoclasicismo que desembocará en el mundo romántico. Ignoramos quién fuera su autor, pero desde luego esta gubia no esculpió los relieves —más pronunciados— superiores.

En la lectura de estas imágenes no existe una lógica o normal disposición. Por otra parte, el tema de la Pasión está en estos momentos algo desfasado. Formando una cruz, con centro en el Calvario, se pueden leer los episodios anteriores a la muerte —triunfal, no olvidemos la profusión del inmortal laurel como decoración— de Cristo: Oración del Huerto (arriba), Flagelación (izquierda), Despojo de las vestiduras (derecha) y Entierro (banco). Partiendo de este mismo centro, y en aspa, se colocarían las escenas del Camino de Emaús (ático izquierda), Aparaición a la Magdalena (ático derecha), Anuncio a las mujeres y la peculiar forma de Piedad (banco, izquierda y derecha respectivamente). De cualquier modo estimamos que tal disposición corresponde más bien al aprovechamiento de una serie de relieves por la traza de Duque e integrados en este retablo que se concibe ya según las ideas de la simplicidad y armonía neoclásicas.

El *retablo de Jesús Nazareno* adopta idéntica disposición, alterada tan sólo por la mayor anchura de las entrecalles que, al sustituir las columnas por pilastras esquinadas, se convierten en calles laterales. En ellas hay nichos con rectángulos superiores (un busto de la Dolorosa ocupa un lienzo en el de la derecha, pero el de la izquierda se ha perdido), mientras el amplio medio punto cortado del centro cobija imágenes recientes. El entablamento, recto aquí, se decora con leves vegetales en relieve.

El ático, que adopta la misma disposición que el del Cristo del Valle, en su parte central representa una extraña imagen: el Ecce Homo (un busto) aparece entre cortinas

con guirnaldas ante una balaustrada; en los tonditos laterales, en forma de custodia, se realizan en plano relieve símbolos de la Pasión.

La decoración en este retablo se acusa aún menos que en el precedente: aparte de las guirnaldas del banco, tondos superiores y friso, prácticamente es la incisa de tableros y columnas, jónicas de fuste liso, que contempla un pequeño y arriñonado mundo ornamental rococó, aunque apenas perceptible. Parece como si el «mal gusto» ya tuviera vergüenza de mostrarse. Es la hora del Neoclasicismo.

B) EL RETABLO NEOCLASICO

En esta misma *iglesia de San Ildefonso de Jaén, el retablo de la Divina Pastora* podría ser la muestra que nos introdujese en lo que en la provincia de Jaén es el retablo neoclásico, por otra parte igual al de otros muchos lugares de España dada la centralización a que se le somete. Se trata de una pequeña obrita de madera imitando mármol: sobre banco, un sólo cuerpo de única calle sostenido por columnas compuestas de fuste liso ante traspilastras, entablamento con friso liso con dentellones y frontón curvo partido con rayos y el anagrama de María. En la calle abre nicho embutido en el muro de medio punto, que contiene la imagen de la Pastora; por único adorno, las enjuntas, en punta de diamante.

Más geometría, más «decoro», creemos que es imposible pedir. No sobra nada en absoluto; claro que estamos ante uno de los casos más severos, derivado posiblemente de los que don Manuel Martín Rodríguez trazase para la Catedral de Jaén. Precisamente en este templo se conserva el conjunto más representativo de retablos neoclásicos, pero antes de llegar a él tenemos que mencionar el *retablo de la Virgen de los Dolores en la iglesia parroquial de Villacarrillo,* obra que si bien mezcla en su remate apuntado algunas imaginativas curvas, el esquematismo por un lado y el dominio de la geometría por otro es tal, que le hacen vencerse, diríamos, hacia un claro neoclasicismo.

Los retablos de la Catedral de Jaén

Terminadas las capillas de la Catedral de Jaén entre los siglos XVII y XVIII, se ha de proceder a su dedicación definitiva y, por consiguiente, a la erección de una serie de retablos y altares. Vimos cómo en este siglo, durante el obispado de Fray Benito Marín (1750-1769) se había hecho lo propio con tres de ellas, pero aún eran muchas las que estaban faltas de un adorno decoroso, lo que se acometerá durante el obispado de don Agustín Rubín de Ceballos (1780-1795), aunque continuase con sus sucesores don Pedro Rubio Benedicto (1795-1796) y Fr. Diego Melo de Portugal (1796-1815).

Las dedicaciones de las diversas capillas de la Catedral habían cambiado bastante a menudo desde la obra gótica, pues las sucesivas ampliaciones habían ido derribando aquellas capillas y se habían venido dedicando a diversos santos las nuevas por motivos devocionales y de oportunidad por parte de Cabildo y Obispos. Con ello había habido una serie de problemas —a que ya hemos aludido algunas veces— por no respetarse anteriores acuerdos capitulares ya que, la lentitud de las obras, hacía olvidar con el paso de los años tales acuerdos. Los casos más «sangrantes» eran los del Rey San Fernando y el obispo San Pedro Pascual, con los que la catedral mantenía antiguas deudas.

Para recordarlas, hemos de volver al tan mencionado testimonio del notario público apostólico don Blas Galindo sobre los diversos autos capitulares con referencia a tales capillas [10] y al retablo encargado por Fray Gerónimo de Valderas a San Pedro Pascual (1671) en la quinta capilla de la nave derecha, donde está enterrado el obispo.

10 A.C.J. Leg. 21. Jaén, 8 de octubre de 1789.

A raíz de la canonización de San Fernando (1671) se recibe una carta de la Reina y un breve del Rey en que se pide la celebración de tal canonización y que se establezca una fiesta el día 30 de mayo a la que asista la ciudad. La Reina manda además que se le dedique alzar con su cuadro del santo Rey «en una de las capillas desta Sta. Yga. para que se ferborice la debocion de los fieles al glorioso Santo» [11]. En parte así se hace; se encarga el cuadro, y se colocará en una capilla, pero no propia, sino en la que el obispo Valderas había comprado para erigirla a San Pedro Pascual; allí, en el centro del retablo que se había hecho, se colocó al Santo Rey, lo que era un agravio para ambos. Por ello se manda que San Fernando pase a «la capilla que arrima á la Sala Capitular, por los justos motivos, y en especial obligacion, que tiene esta Sta. Yglesia al dor. sn. Fernando», entre otras cosas porque este Rey había conquistado Jaén a los musulmanes. Pero el obispo Fray Benito Martín, ignorante de tal acuerdo, hace en ella el retablo y dedicación a San Benito, por lo que San Fernando pasa a la de San Pedro Pascual (dedicada a él por el obispo Valderas) en el centro de un retablo nuevo lateral. Esta situación era como antes un agravio para ambos santos, por lo que se ordena que «la mencionada Efigie y Lienzo de Sor. Sn. Fernando se traslade, y coloque en la Capilla, que de presente se nomina de nuestra señora del Populo» —hoy de San Eufrasio— «con el adorno correspondiente, cuya Capilla destinan, y señalan dichos señores para el referido Santo, que ha de ser de su Invocacion» [12]. Pero «habiendo adornado esta Capilla el Exmo. é Ittmo. Sr. Dn. Agustin Rubin de Zevallos obispo de Jaen, Inquisidor General y puesto en ella un Retablo muy costoso, y decente, y colocado en él la Efigie de sn. Eufrasio martir, obispo que fue de este obispado y Patrono de el» [13] por no recordar a San Fernando capilla propia de la que «por ningun titulo se remueva», acuerdan «se erija Altar al santo Rey dn. Fernando para su mayor veneracion y culto, con la invocacion del Santo, trasladando su cuadro, y Lienzo de pintura á la Capilla de Sn. Antonio Abad, que es la tercera de la Nabe del Evangelio, con el adorno correspondiente» (hoy del Niño Jesús), dando orden de «que a de costearse por la Nueva, con arreglo al Plan aprobado por su Real Mg. en que se comprehenden este entre otros Retablos, destinado al adorno desta Sta. Yga» [14]. A pesar de ello no será ésta la capilla finalmente dedicada al Santo, sino otra más importante, a sugerencia del deán Mazas [15]: la que estaba dedicada al Niño Jesús —que pasa aquí— colateral a la mayor, donde hoy está definitivamente el santo rey.

San Pedro Pascual no tuvo mucha suerte, pues perdió la titularidad de su capilla, y aún en 1791 no tenía ninguna. Se le hará precisamente rondando estas fechas en la tercera de la nave izquierda [16].

Del último acuerdo de 1789 se desprende que hay un plan establecido, aprobado por el Rey y por tanto por la Real Academia de San Fernando, para el odorno de estas capillas que faltan por tener retablo, y por otra parte que el de San Eufrasio ya está hecho. Tal plan no debía ser otro que el trazado por Ventura Rodríguez en su Informe acerca de la Catedral y Sagrario de Jaén en 1764 [17], y dirigido al Consejo de Castilla. En él, y por lo que se refiere a los retablos, se dice cómo «Onze capillas se hallan desnudas sin altares, y el de la del Santo Rostro está deteriorado e indecente ademas de ser de mala proporcion, por lo qual es nezesario hazer este y los otros onze nuevos de marmol del pais». Bastantes años más tarde, en 1782, y en Declaración del aparejador de las obras Angel Vidal ante el corregidor y Justicia Mayor acerca de las obras hechas según este Informe de Rodríguez, se dice «que dentro de la iglesia falta el altar mayor,

11 A.C.J. Actas Capitulares. 11 de abril de 1673.
12 A.C.J. Actas Capitulares. 21 de agosto de 1759.
13 A.C.J. Actas Capitulares. 1 de octubre de 1789.
14 A.C.J. Actas Capitulares. 6 de octubre de 1789.
15 A.C.J. Actas Capitulares. 6 de marzo de 1790.
16 Nombramos las capillas partiendo de los pies.
17 Lo transcribe íntegramente GALERA ANDREU en *Arquitectura*... pp. 484-486.

tavernaculo, y los altares y retablos de onze capillas» [18]; ocurre esto una vez que V. Rodríguez ha roto airado toda relación con el cabildo catedralicio.

Aunque sin constancia documental, el primero que debió llevarse a cabo fue el *retablo mayor* (lám. 1). Sobre la tal obra ya veíamos la cantidad de cambios sufridos [19] que en síntesis fueron: un retablo gótico primero; un segundo manierista realizado en la primera década del siglo XVII; derribada la capilla mayor antigua del obispo Suárez (cerrada, ubicada en el actual presbiterio), se traslada el retablo a su emplazamiento actual cuando se hace la capilla nueva, adaptándolo en 1661. Esta adaptación, en la que intervino Sebastián Martínez, sería la que estaba en el momento que nos ocupa «indecente» y con «mala proporcion», lo que es normal habida cuenta de que no se había tratado de un retablo nuevo.

Para el que ahora se realiza se aprovechan las tallas y relieves que en su momento hicieran Sebastián y Francisco de Solís, igual que las copias de cuadros de El Escorial dictadas por Sebastián Martínez. Para tales obras y la amplia cabecera se realiza una estructura arquitectónica ad hoc, según las normas neoclássias, llevada a la práctica con gran finura y pulcritud, además de una ligereza poco común en los restantes retablos de la catedral.

Ocupa el retablo la considerable anchura y altura del testero, componiéndose sobre banco liso por medio de un cuerpo de dos pisos con cuatro entrecalles de bastante amplitud (A) y tres calles (B laterales, C central) siguiendo un ritmo A-B-A-C-A-A-A, y ático A-C-A coronado por frontón recto. Los órdenes utilizados son una sucesión en altura de toscano, jónico y corintio.

La iconografía preexistente se distribuye con sabiduría, colocando las esculturas de los Solís (San Bernardo, San Pedro, San Pablo y San Antonio Abad) en las entrecalles (A) del primer piso, calle central del piso segundo (Asunción) y ático Virgen, Crucificado con Magdalena y San Juan). La calle central del primer piso se compone con el sagrario (donde está el Santo Rostro en su caja fuerte, con tapadera pintada por S. Martínez) y la Virgen de la Antigua, mientras en las laterales (B) se colocan las aludidas copias de cuadros escurialenses (Jesús en la calle de la amargura y Jesús despojado de sus vestiduras en el primer piso; Descendimiento y Jesús atado a la columna en el segundo piso). A plomo de las entrecalles extremas y de las calles laterales se colocan como remate las alegorías de la Fe, Esperanza (izquierda), Religión y Caridad (derecha).

La decoración, escasa, es a base de muy finos candelieri y roleos, además de algunos angelillos, cabecitas y bellos fileteados recuadrando las entrecalles que, como el resto del retablo, de madera, imita verdes jaspes y mármoles blancos y rosas.

No sabemos quién fuese su tracista, pero cabe la posibilidad de que el mismo Ventura Rodríguez ejecutara tan sabio diseño.

Perfectamente documentado, al contrario, está el segundo de los *retablos* que en esta época se hicieron: el de *San Eufrasio* (lám. 45), que se acuerda construir en la capilla de la Magdalena (también del Populo) donde estaba su reliquia, costeado por el obispo Don Agustín Rubín de Ceballos según un programa iconográfico planteado por él mismo: en el centro, naturalmente iría el altorrelieve del Santo titular, flanqueado a derecha e izquierda por el obispo de Cuenca (de donde Rubín había sido cocanónigo) San Julián y San Angustín (su santo patrón). En la parte superior iría San Antolín, patrón de Palencia (la ciudad natal de Don Agustín) [20]. Hasta 1788 no se diseña el retablo, lo que hace Gregorio Manuel López (maestro de la catedral) y el escultor Juan Adan, contando con el preceptivo informe de la Academia; como vimos, un año más tarde está terminado. La última adición será la de la urna de reliquias de San Pío I en 1793.

18 GALERA ANDREU, *Arquitectura*... p. 491.
19 Ver páginas 200-203.
20 A.C.J. Actas Capitulares. 21 de junio de 1785.

Colocado sobre una bella mesa de altar de mármol rojo con incrustaciones de bronce, consta de banco liso, cuerpo de un piso con tres calles —adelantada y más ancha la central, coronado por frontón recto— flanqueadas por columnas compuestas, entablamento liso, y ático de calle única [21].

En la calle central del piso aparece el discípulo de los Apóstoles San Eufrasio, quien fuera obispo de Jaén y estuviera en Andújar, en un altorrelieve muy pronunciado de madera policromada, en apoteosis sobre una nube con angelillos sosteniendo la corona del martirio. San Agustín y San Julián son figuras exentas de amplio ademán, realizadas en madera imitando mármol blanco.

En el ático, retrotraído, con cuatro pilastras a diferentes niveles de dos en dos (correspondiendo a las columnas inferiores) un medio punto cobija a San Antolín, imagen abierta y declamatoria, con un ángel llevando la palma del martirio a sus pies. Sobre las pilastras extremas y en el centro, revolotean angelillos, mientras sobre las calles laterales destacan a buen tamaño las esculturas alegóricas de la Eucaristía (izquierda) y la Religión (derecha) imitando el mármol blanco.

Toda la obra es de madera imitando mármoles rojos (a excepción de las esculturas reseñadas, obra de Juan Adan) con breves toques de oro mate en capiteles, filetes, dentellones y las breves guirnaldas superiores de las calles laterales, así como la Paloma entre rayos del frontón de la calle central.

Obra geométrica y decorosa, no carece sin embargo de cierta movilidad al proyectarse con valentía el cuerpo en su parte central hacia el espectador. Este carácter estará ausente de los restantes retablos que ahora se comienzan.

Dentro del plan establecido por el cabildo y aprobado por el Rey para el adorno de las capillas, naturalmente estaba comprendido el *retablo de San Fernando.* En 1790 el Maestro de la Fábrica «Gregorio Manuel López, Profesor de arquitectura» y vecino de Jaén, se obliga a construir, por fin, este retablo en que se pusiera al tan traído y llevado óleo del Rey, que aún estaba en la capilla de San Eufrasio [22], según su propio diseño, ya aprobado. Su compromiso no comprendía las esculturas ni la obra de albañilería y cantería que hubiera de hacerse, aunque sí el dejarlo asentado y fijado «con la seguridad correspondiente». Se realizaría en «madera de pino de la Sierra de Segura, seca y de la mejor calidad», por la que se pagaría 22.000 rs.

El retablo, tal y como se compromete su autor, no desdice nada «de las reglas y buen gusto Arquitectonico» de la Academia, pudiendo considerarse como una variante del de San Eufrasio del mismo autor. Sobre banco de jaspe ahora [23] donde allí se adelantaba la calle central aquí se retrotrae y se le priva del frontón sobre el entablamento; además, para colocar èl cuadro del Santo, tal calle es un amplio rectángulo en lugar de un medio punto. Las calles laterales llevan una mayor prolijidad decorativa, con los tondos de los Evangelistas y guirnaldas [24]. En el ático, en orden apilastrado toscano, se cobija el lienzo de la Asunción de María con un obispo y clero oficiando misa ante San Fernando, de rodillas en primer término; en la clave del arco destaca un marco nimbado de rayos y querubes con carecteres hebreos, y lateralmente las Virtu-

21 PONZ no debió verlo con detenimiento pues, tras alabarlo, lo describe como de «Quatro columnas del orden corintio» —cuando son seis, y compuestas—; «en el medio está colocada la estatua del Santo; y acompañan otras figuras alegóricas de Virtudes en lugares competentes. Toda la escultura la desempeñó grandemente el Teniente Director de la misma Academia Don Juan Adan». *Viage...* T. XVI, p. 181.

22 Documento n.º 58.

23 Ibidem.

24 Bajo ellos están hoy San Juan y la Verónica, dos imágenes que se procesionan con Nuestro Padre Jesús, «el Abuelo», escultura que se ha trasladado aquí «provisionalmente» desde la iglesia de la Merced y que oculta ahora el magnífico lienzo de San Fernando. Decididamente este Santo no está teniendo mucha suerte en la Catedral. Terminado este trabajo, y tras la Exposición «Sevilla en el siglo XVII» celebrada en 1983 en aquella ciudad, el lienzo se ha colocado en el Museo Catedralicio de Jaén. De nuevo San Fernando no está en su capilla.

Lám. **45.** *Retablo de San Eufrasio. Catedral de Jaén.*

des reclinadas se sustituyen por ángeles de pie de tamaño natural. Por lo demás no hay variación.

La obra central, San Fernando, atribuida al sevillano Valdés Leal [25] es uno de los mejores lienzos que posee esta iglesia. Aparece el Santo con la bola y la cruz según la iconografía sevillana impuesta por Herrera el Viejo, con las armas del «moro» a sus pies; al fondo una ciudad: Jaén muy posiblemente, aunque en una reproducción escasamente fiel, con evocaciones de Granada sobre todo en la colocación del cerro y el Castillo, que parece un trasunto de la Alhambra, y una arquitectura bastante ideal hasta en el chapitel de la torre de San Ildefonso, en primer plano. El cielo da el carácter apoteósico, lleno de ángeles entre nubes.

Cuando Ponz visita Jaén es el momento en que G. Manuel López está haciendo su diseño, y así lo especifica el Secretario de la Academia; pero aún se mantienen en pie «los dos armatostes de madera» que flanquean el retablo mayor (el de esta capilla y la futura de Santiago) [26]. Ambos se realizan entre 1793 y 1794 [27].

Este *retablo de Santiago* (fig. 22) (capilla colateral derecha de la mayor) es una copia fiel del anterior, a excepción de su iconografía naturalmente, dedicada a Santiago en su calle central y ático, y a los santos obispos Tomás de Villanueva y Ambrosio en las calles laterales, cuyos tondos son un Ecce Homo y una Dolorosa. En lugar de los ángeles sobre ellas, están las esculturas en madera blanca de San Judas, Santo Tomás, Tadeo y San Andrés.

El lienzo central es la tópica figura de Santiago matamoros a caballo, realizado por el pintor cordobés Francisco Agustín [28]. En el superior, el Santo asiste a la aparición de la Virgen del Pilar.

Variantes pues ambos retablos del que trazara el mismo Gregorio Manuel López para el de San Eufrasio, resultan de mayor planitud y severidad sin embargo, al no reforzarse el volumen central y realizarse la iconografía de este espacio en pintura. Como aquel, son de madera [29] imitando mármoles rojos, verdes jaspes, y molduras doradas.

Puesto que el compromiso entre V. Rodríguez y el cabildo catedralicio había quedado roto, el arquitecto supervisor en última instancia de las obras va a ser su sobrino Manuel Martín Rodríguez, al que se le encarga una certificación acerca de las obras necesarias en Catedral y Sagrario, lo que remite junto a cuatro diseños de retablos y el del tabernáculo el 1 de marzo de 1793 [30]. «Cada uno —de los cuatro diseños— son distintos, pero adaptados en su tamaño, proporción á las Capillas donde han de colocarse; que debe ser con uniformidad, uno enfrente de otro; en cuyo supuesto son ocho las Capillas que se pueden adornar con ellos». «El espacio que queda en blanco en los quatro diseños de Altares, és para colocar en cada uno de ellos, en vajo relieve de marmol, estuco, ó en pintura la Ymagen á quien se dedique y tanto esta como las demas esculturas, y adornos figurados en los diseños deben ponerse en manos de superior habilidad». Así pues, y habida cuenta de que los retablos de San Eufrasio por un lado y los de San Fernando y Santiago se han hecho (1789) o están realizándose en 1793, de los once que citaba Ventura Rodríguez, aparte del mayor, en su Informe,

25 KINKEAD, *Juan Valdés Leal (1622-1690). His life and work.* New York, 1978, n.º 477.
26 PONZ, *Viage...* T. XVI, p. 209.
27 Documento n.º 63.
28 Documento n.º 63.
29 Por cierto que la madera no fue de tan buena calidad como se concertó, sino aprovechada de la de los andamios del Sagrario, según se hace eco PINERO, *La Catedral...* pp. 213-215.
30 Documento n.º 62. Transcribimos tan sólo lo referente a los retablos de la catedral. En las hojas 9, 10, 11 y 12, estaban los diseños de los retablos, hoy arrancados del cuadernillo y expuestos en marcos. De ellos son las fotografías que presentamos.

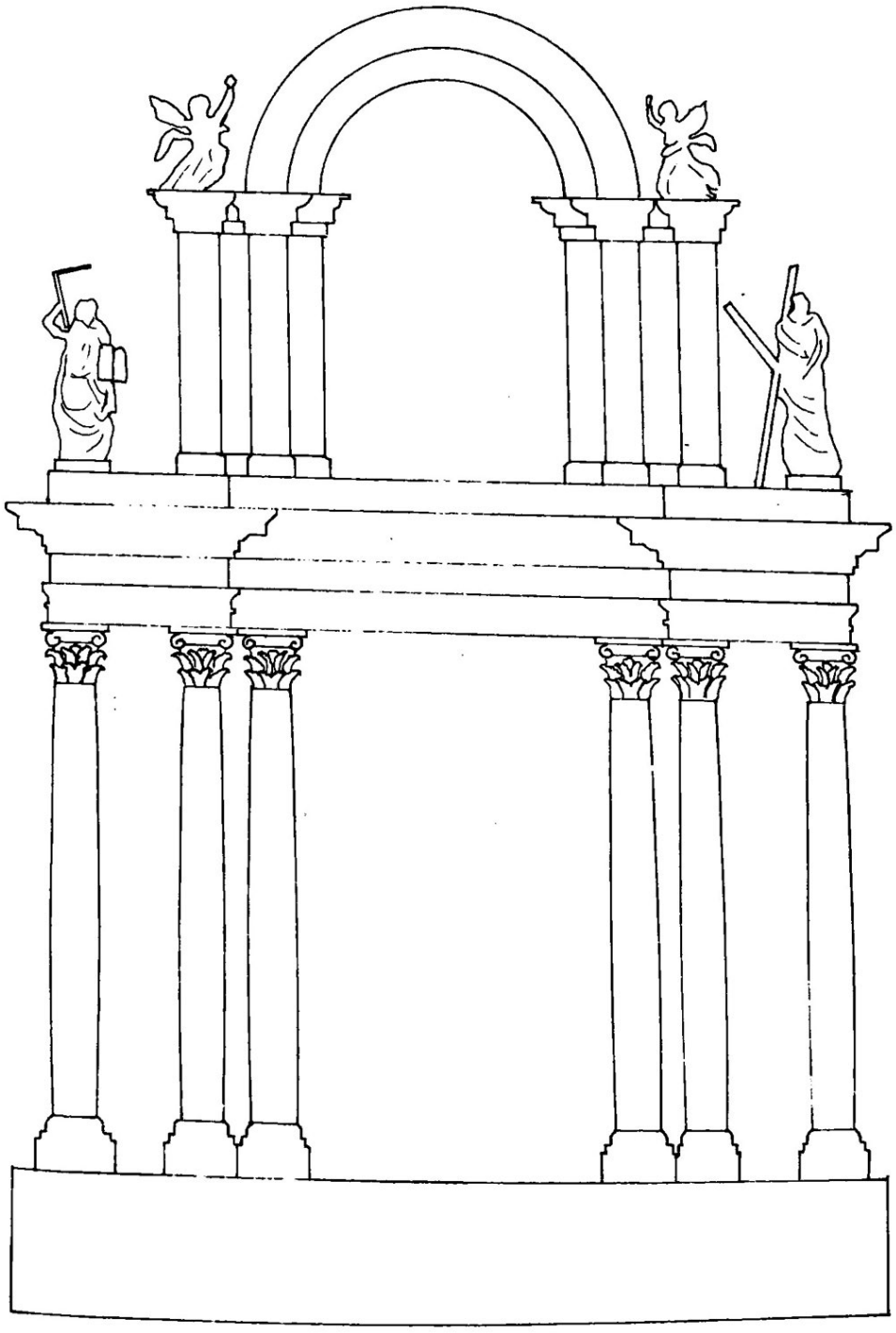


Fig. 22. Retablo de Santiago. Catedral de Jaén.

restan efectivamente ocho, que Manuel Martín pretende se pongan en capillas froteras.

Las que quedaban con toda seguridad sin adorno eran las actuales del Cristo de la Buena Muerte (primera, nave derecha), San Sebastián (segunda), San Jerónimo (tercera)

y las Angustias (quinta); en la nave izquierda las de la Virgen de la Correa (segunda), San Pedro Pascual (tercera) y el Niño Jesús (quinta). No sabemos si el retablo de San José (adaptado de uno del siglo XVI en la primera capilla) y de la Purísima (sexta capilla) estaban realizados, pero atendiendo a su explícito parecer de que se realicen de dos en dos, creemos que la de San José debería estar aún libre, y se emparejaría en su retablo con el de la Buena Muerte. Las restantes parejas deberían haber sido las de la Virgen de la Correa y San Sebastián (segundas), San Pedro Pascual y San Jerónimo (terceras). La Purísima y las Angustias (quintas) (láms. 46, 48 y 50).

No se realizó exactamente así el plan, pues tan sólo se hizo una pareja: San Pedro Pascual y San Jerónimo. No se realizaron los retablos de San José, Buena Muerte y San Sebastián [31], y para las capillas quintas se emplearon dos diseños diferentes. Así pues, y según estas trazas de Martín Rodríguez, fueron cinco los retablos realizados, aprobados con todos los honores debido al «buen gusto, juicio y elegancia de su autor» [32] por el cabildo, que le pagó sesenta ducados, al menos, por sus planes [33].

A pesar de lo bien servidos que quedan los señores canónigos —como ellos declaran— por el particular esmero de los diseños y demás disposiciones, de muchas hacen caso omiso. Además de la de colocar con regularidad y simetría los retablos en sus correspondientes capillas, tampoco paran mientes en la recomendación de que se hagan de «mármol, respecto de lo abundante que és el Pais de este material, y que se harán sucesivamente; y tambien porque lo requiere asi la dignidad correspondiente al sitio que han de ocupar; contribuyendo todo al mayor explendor, y magestad del culto divino, y en observancia de las Ordenes del Rey, que prohiven se hagan de madera». Pero ni las órdenes reales impiden al cabildo giennense ahorrar de sus caudales: los retablos son de madera, eso sí, imitando con su pintura mármoles polícromos y dorando filetes, rayos, capiteles, basas y su escasa decoración.

El *retablo del Cristo del Refugio* (lám. 46 y 47) en la capilla de la Virgen de la Correa es un simple rectángulo cerrado con frontón curvo, sostenido por columnas de orden compuesto y entablamento de friso liso con dentellones en su cornisa. En el centro del rectángulo, una pintura sobre tabla con la representación de una ciudad, sirve de fondo a la talla del Crucificado con San Juan a sus pies. Se trata de Cristo del Refugio, obra del XVI trasladada desde las Ermitillas de Almodóvar a su desaparición [34]. Como coronamiento al frontón, un gran disco con el anagrama mariano y doce estrellas rodeado de rayos es señalado por dos ángeles arrodillados pintados en blanco.

Ante el retablo está Nuestra Señora de Consolación, imagen de candelero de escuela granadina del siglo XVIII [35].

Por fin la Catedral dedicó en esta última década del siglo XVIII capilla y *retablo a San Pedro Pascual* [36]. Se trata en este caso también de un retablo de piso y calle únicos sostenido por columnas compuestas, que avanzan ante sus traspilastras, entablamento de friso liso con añadidos de leves vegetales, y remate circular sostenido por dos angeli-

31 Las dos últimas capillas no tienen retablo en su testero principal.

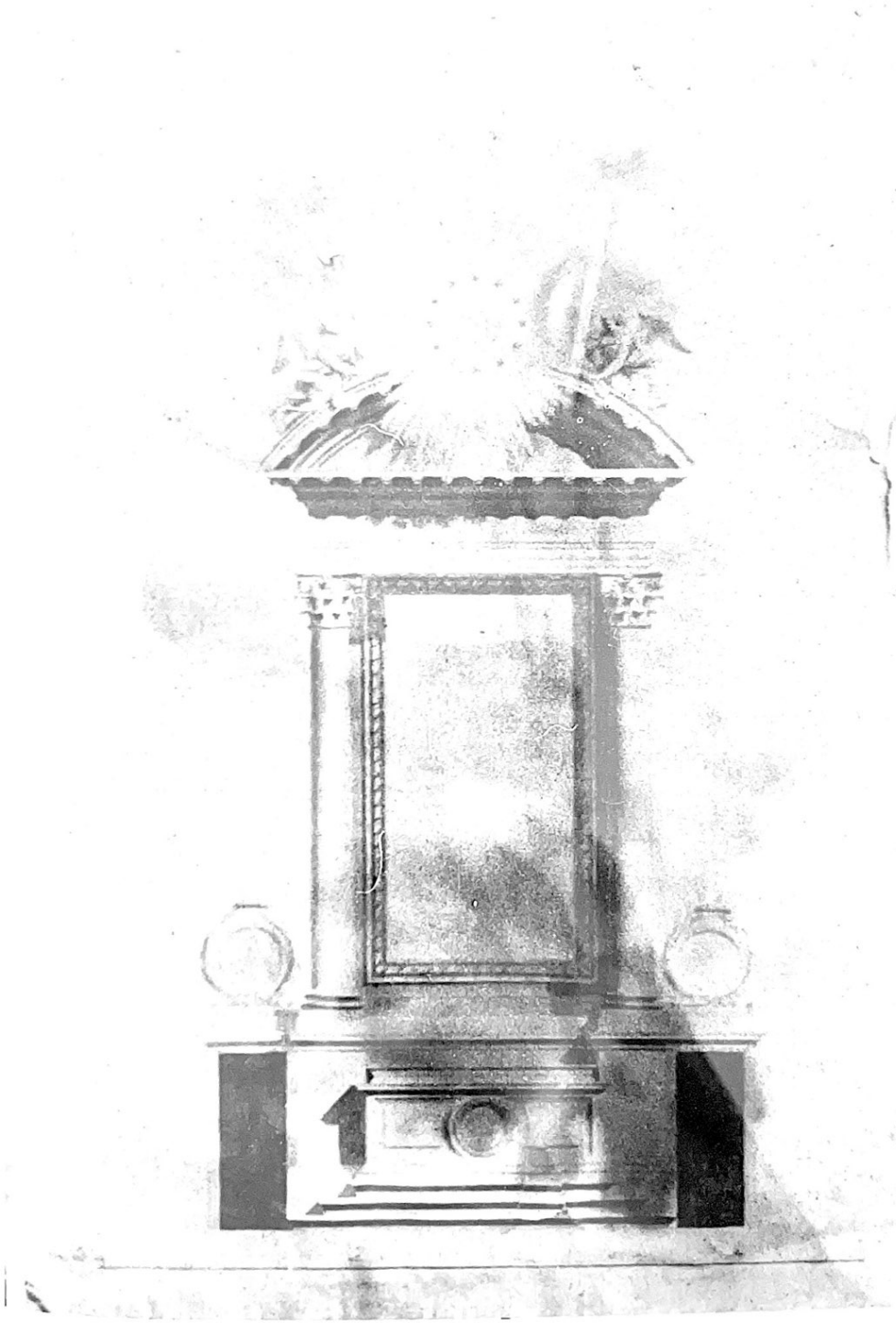
32 Documento n.º 60.

33 Documentos n.º 61 y n.º 62.

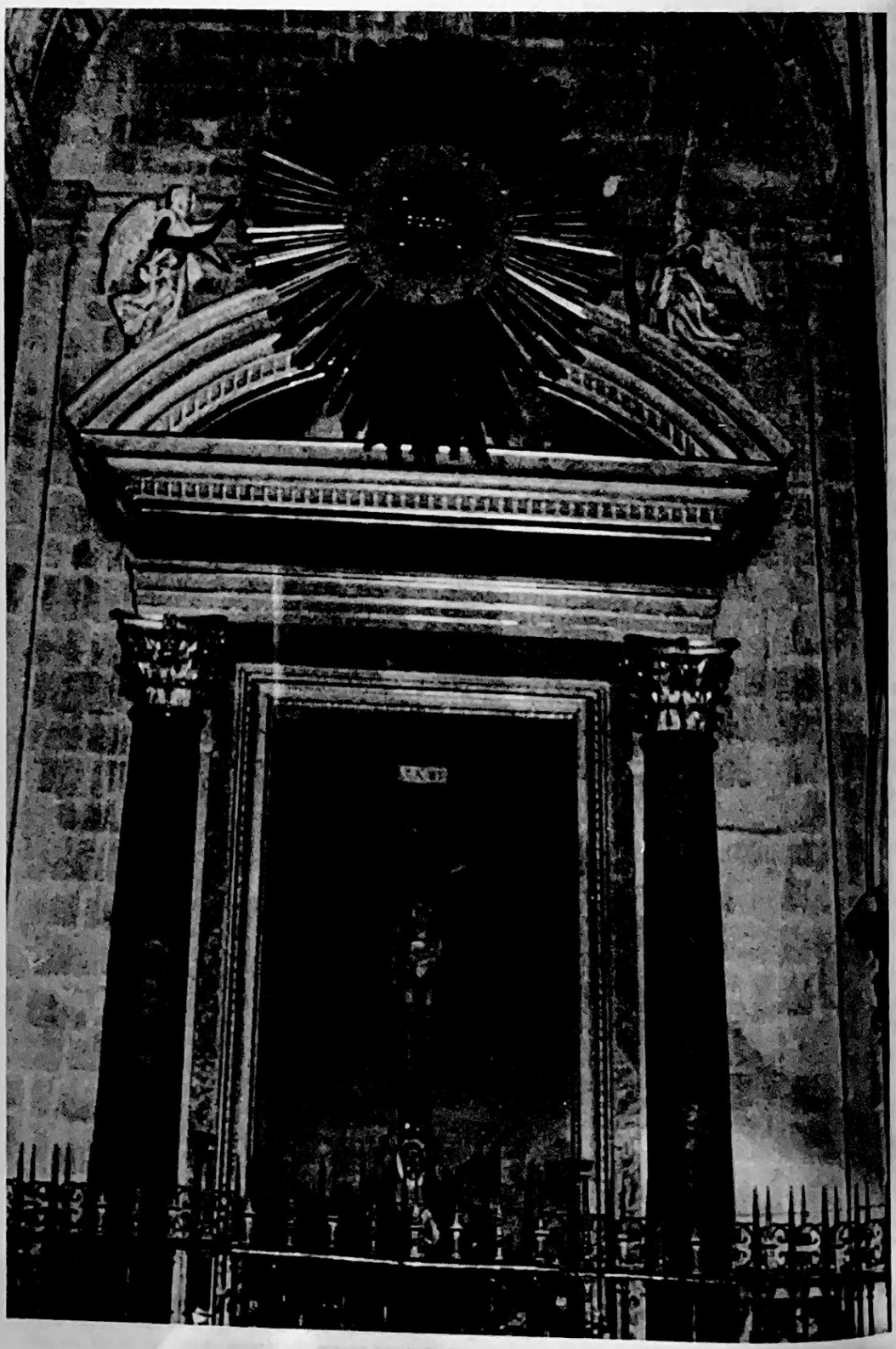
34 CAZABAN LAGUNA, *El Cristo del Refugio...* D.I.S. 1925, p. 26.

35 El retablo frontero debería haber sido el de la capilla de San Sebastián, pero no ha llegado a hacerse. Su testero frontal aparece hoy con el gran lienzo de este Santo que en su día hiciera Sebastián Martínez, y otros cuadros más, pero sin ningún retablo. En el testero de la izquierda está el ya estudiado de San Juan Nepomuceno.

36 Fue San Pedro Pascual mercedario, maestro del Infante Don Sancho de Aragón, y su director y consultor en su etapa de Arzobispo de Toledo. En 1269 fue nombrado obispo titular de Granada, y en 1296 electo de la diócesis de Jaén. En 1297 fue hecho prisionero por los musulmanes granadinos, mientras estaba ejercitando sus funciones en Arjona. En su cautiverio escribió la mayor parte de sus obras contra la religión islámica y diversos opúsculos teológicos, por lo que, mientras decía misa según cuenta la tradición, fue degollado hacia 1300.



Lám. 46. *M. MARTIN RODRIGUEZ: Traza de retablo para la Catedral de Jaén (1793).*



Lám. 47. M. MARTIN RODRIGUEZ: Retablo del Cristo del Refugio. Catedral de Jaén.

llos sobre guirnaldas; en este tondo va pintada la paloma del Espíritu Santo, que iluminara al Santo en su cautiverio, rodeada de nubes y aladas cabecitas de querubes.

El motivo central del retablo es la pintura de medio punto que sobre el tema del milagro ante el rey Totila hiciera el Santo mercedario, ante un fondo arquitectónico realizada por José Carazo, en un dibujo algo duro.

Otro pequeño retablo neoclásico hay en esta misma capilla, en su testero izquierdo, dedicado a *San Luis de los Caballeros,* «procedente del derruido Convento de San Francisco [37], realizado a base de dobles columnas, a diferentes niveles, compuestas, y frontón triangular con halo radiado.

Para la capilla de San Jerónimo, frontera a ésta, se hizo una ligera variante del retablo de San Pedro Pascual. Este *retablo de San Jerónimo* está sostenido por columnas jónicas, y su motivo central, naturalmente, es un óleo de este Santo, debido a la mano de José Antolínez siguiendo el modelo de Ribera; también en el tondo es el mismo Santo titular quien aparece.

Pasada la titularidad de la capilla del *Niño Jesús* (láms. 48 y 49) a la quinta de la nave izquierda, allí se levanta otro de los retablos que proyectara Manuel Martín Rodríguez, desapareciendo el dedicado a esta advocación bajo el obispado del Cardenal Moscoso (1619-1646) [38].

En la predela, dentro de una urna, se halla la talla del Niño Jesús que da nombre a la capilla, bella y pequeña imagen del XVII; a sus flancos avanzan las laterales para soportar las dos columnas compuestas del piso, único, de que se compone el retablo, cuyo entablamento con la única decoración de los dentellones bajo la cornisa da paso al ático. Es éste un pequeño cuerpo retranqueado sostenido por pilastras cajeadas y coronado por frontoncillo recto; en sus laterales, dos ángeles de madera blanca adoran el anagrama de Jesús rodeado de gran halo de rayos que ocupa todo el centro de este ático.

El motivo central del retablo es un gran lienzo de medio punto representando la Circuncisión, obra de Antonio Soriano. Lateralmente al retablo, dos esculturas imitando mármol blanco: Jesús (izquierda) y San Diego de Alcalá (derecha) completan la ordenada composición.

La capilla frontera, hoy dedicada a la *Virgen de las Angustias* (láms. 50 y 51), utilizó el último de los diseños del Teniente Director de la Academia; el más rico de todos a pesar de su sencillez.

Sobre mesa de altar de mármol rojo con embutidos, se levanta esta obra, también de piso con única calle y ático. Pero aquí los soportes, compuestos, son pareados, aunque retranqueados en el plano de los externos, haciendo así adelantarse al nicho central y seguir el mismo pliegue geométrico al entablamento —que ahora decora su friso con vegetales finos enrrollados y rosetas—. Sobre él se levanta el ático cuyas pilastras cajeadas están en la vertical de las columnas internas; sobre las otras descansan unos jarrones que en el diseño eran esculturas. Este pequeño cuerpo apaisado que es el ático, recibe un frontón recto que se retrotrae en su centro (con un tondo del Corazón traspasado de María rodeado de rayos) creando así un sistema de avances espaciales y retranqueados muy sutil.

El nicho de medio punto del piso —casi un pequeño camarín, algo cambiado respecto al diseño— no exento de alguna decoración clásica vegetal, cobija la bella imagen de la Piedad, obra de José de Mora procedente de los Carmelitas, mientras el ático lleva un lienzo de José Carazo dedicado a San Pedro Pascual [38].

37 ROMERO DE TORRES, *Catálogo...* p. 57.

38 A.C.J. Sec. 4.ª Leg. 23. Inventario de las alajas de esta Santa Iglesia hecho por el Señor Canonigo D. Joseph

Lám. 48. M. MARTIN RODRIGUEZ: Traza de retablo para la Catedral de Jaén (1793).

Lám. 49. M. MARTIN RODRIGUEZ: Retablo del Niño Jesús. Catedral de Jaén.

Lám. 50. M. MARTIN RODRIGUEZ: Traza de retablo para la Catedral de Jaén (1793).

Lám. 51. *M. MARTIN RODRIGUEZ: Retablo de la Virgen de las Angustias. Catedral de Jaén.*

La severidad y el escaso juego de las puras formas geométricas que impusiera Manuel Martín Rodríguez en sus diseños para la Catedral de Jaén, tuvieron eco en el esto de la diócesis, donde se desarrollan unos retablos privados de variedad y movimiento, en puro desarrollo de la «académica monotonía de lisas superficies» que caracterizase la obra de este arquitecto [40]. Ya tuvimos ocasión de constatar este desarrollo en el de la Divina Pastora de San Ildefonso de Jaén, pero, fuera de la capital, son muchos los casos de iglesias que levantan este tipo de obras, tan sobrias, que se limitan por lo general a la esquematización de una fachada de templo clásico compuesta por dos columnas con su respectivo entablamento y frontón recto, o a veces curvo.

Señalamos tan sólo algunos casos como los *retablos colaterales de la parroquial de Cambil:* dos dados que se adelantan de la predela para apear columnas jónicas de caña lisa que dejan un vano adintelado cubierto por entablamento por completo liso y frontón triangular con el símbolo de la Trinidad entre nubes.

La misma fórmula, algo más monumentalizada, emplea el *retablo mayor de la ermita de Jesús en Lopera,* ahora, con el frontón curvo: banco con cuatro dados adelantados, columnas toscanas y el aludido frontón lo componen. La variación consiste además en adelantar más las dos columnas internas formando así una calle central más llamativa —en la que se abre arco de medio punto al camarín—, la única que el aludido frontón remata.

Este esquema se traslada a un lugar tan alejado como *Segura de la Sierra. El retablo de la capilla lateral izquierda de su iglesia parroquial,* emplea el tipo descrito limitándolo a la calle central tan sólo, y suprimiendo el arco. Su sagrario, aunque de la misma época, y tallas (el Salvador, San Vicente y San Francisco) están indudablemente fuera de lugar.

Alguna variación representa el *retablo de la Virgen del Rosario* (lateral derecha) de esta misma iglesia, al edificarse una calle central sustentada por columnas compuestas adelantadas respecto a las laterales que la flanquean, y rematarse sin frontón con un óvalo con el triángulo divino entre rayos, y bolas en un recuerdo de las herrerianas.

Dentro del tipo de «fachada» con frontón recto debemos reseñar también el *mayor del Santuario de los Mártires de Arjona,* cuyo vano de medio punto da paso al camarín del templo. La variante consiste en utilizar, como pasaba en Lopera, columnas pareadas levemente adelantadas las internas, con lo que el entablamento sigue endopáticamente el mismo camino, decorando su friso con relieves planos de círculos concéntricos. También, en un leve juego volumétrico, atrasa su frontón, decorado con rayos.

El último de los *retablos* que recogemos es el de *la Virgen de los Dolores de la iglesia parroquial de Cabra de Santo Cristo,* obra de Francisco Suárez finalizada en 1811 [41], también de «fachada» con frontón recto, retranqueado en su centro. Su particularidad reside en cobijar dentro de él un pequeño templete —recompuesto— sostenido por dos columnas también corintias, pero de menor canon que las principales, en su frente; atrás, planas pilastras, y más externas otras aún que tratan de engarzarlo con el fondo de la «fachada». En su centro destaca sobre dos escaleras la imagen vestida de la Virgen de los Dolores.

de Ulloa Llamas. Año 1739. En la capilla del Niño Jesús, «un retablo de madera sobredorado con algunos golpes de talla, y dentro la ymagen de un Niño Jesus vestido (...) y en medio las armas del Exmo. Sr. Cardenal Moscoso de quien era».

39 No olvidemos que esta capilla había sido comprada por el obispo Valderas para dedicarla a su invocación.

40 KUBLER, *Arquitectura*... p. 258.

41 GILA MEDINA, *La iglesia*... p. 80.

El material empleado para todas estas obras, a pesar de las recomendaciones y mandatos de los arquitectos académicos y del propio Rey, es la madera salvo contadas excepciones. Pero eso sí, para salvar las apariencias, se doran tan sólo de ella molduras, capiteles y, en su caso, la decoración. El resto se policroma con tonos verdes o rojos, e incluso blancos, haciéndolos pasar por mármoles y jaspes, el material que tan encarecidamente se recomendase para estas construcciones tanto desde un punto de vista llamémosle utilitario (recuérdense los incendios) como ideológico por mor del decoro y dignidad que un lugar sagrado requería, al igual que se había hecho en San Pedro de Roma y El Escorial, dos de los más grandes templos de los que cabía extraer enseñanzas para la nueva estética del neoclasicismo.

APENDICES

OTROS RETABLOS DESAPARECIDOS

Como a menudo hemos comentado, son muchos los retablos total o parcialmente desaparecidos en esta provincia. Incultura y dejadez han sido las causas fundamentales de este expolio, materializadas en el destrozo hecho durante la última guerra civil española y en su desguace y venta antes o después de ella. A menudo hemos hecho alusión a lo reciente de las imágenes que ilustran las cajas de los que han restado; precisamente ellas fueron las más dañadas.

Pero el problema es sabido que no sólo es éste. Retablos enteros han servido de pasto a las llamas; otros han sido desdeñados por quienes deberían haber cuidado de este patrimonio cultural, y relegados al desván, vendidos o rotos, para en su lugar colocar la desnudez propiciada por el Vaticano II. No es que critiquemos las directrices de este Concilio, pero sí el uso indebido que de ellas se ha hecho, equivocadamente, en este sentido. Volvemos a la incultura... En otros casos, con buena fe también, se han vendido para subsanar otras deficiencias del culto. El resultado de todo ello ha sido el que señalemos un gran número de desapariciones.

No son muchas las piezas de las que existe un documento gráfico, pero sí bastantes de las que hay otro tipo de datos. De los que tenemos este tipo de noticias, ya han sido incluidos en sus respectivos capítulos; tan sólo de los que hay algún pequeño comentario que no permite exactamente saber —ya sea por comparación estilística o por una datación segura— cómo pudieran ser tales retablos, nos ocuparemos a continuación. Fundamentalmente tales descripciones o calificativos nos las proporcionan Ponz en su famoso *Viage de España* (1791) y Romero de Torres en su *Catálogo Monumental*... (1913).

El primer problema a tener en cuenta ante los dos autores mencionados en su muy definido gusto academizante, por lo que los rotundos epítetos (churrigueresco, extravagante, disparatado, horrible, ridículo... o bien precioso, bonito, razonable) que les dedican ambos sólo nos aportan dos cosas claras: que son «barrocos» o «renacentistas» según su idea. Pero claro ¿cuál es esa idea sobre barroco, renacimiento, churrigueresco, etc.?

Por lo pronto, para ninguno de ellos existe el manierismo, o sea, que creemos no equivocarnos cuando traduzco por manierista cualquier retablo que, fechado por ellos directa o indirectamente a fines del XVI o principios del XVII, dicen que es renacentista.

Mayor problema plantea el término, tan profusamente utilizado, de churrigueresco. ¿Entienden por tal el clasificado aquí como barroco triunfal o los retablos atectónicos? Es muy posible que nos equivoque, ya que de los llamados por ellos churriguerescos y actualmente existentes, no se puede sacar una conclusión clara. Precisamente por tal indefinición y por el sentido peyorativo que ha adquirido este término, decíamos al principio pretender evitarlo. Por ejemplo, churriguerescos son para Romero de Torres el retablo mayor de San Andrés y el de la Santa Capilla de la misma iglesia en Jaén.

Bien, pues estos retablos son ambos de lo que comúnmente entendemos por barroco, pero mientras el segundo es foliáceo claramente, el primero es una transición a lo atectónico. ¿Qué habrán de decir de estos claros ejemplos donde se diluye la arquitectura? Horrible, ridículo, disparatado, extravagante... ¿serán estos los calificativos que aplican a los segundos? En fin, así se puede entender; por tanto, de esta manera tomaremos sus palabras.

Así pues, los apartados en que estudiaremos los retablos desaparecidos pertenecientes a las épocas estudiadas, serán los mismos que para los existentes, siguiendo con el planteamiento general que vengo sosteniendo.

A)1. RETABLOS MANIERISTAS Y PROTOBARROCOS

Curiosamente, mientras a este capítulo le podemos dedicar una relativamente escasa atención en los retablos hoy existentes, por lo breve de su número, son bastantes los desaparecidos, de los que algunos vimos en su momento. Hay en ello una cierta lógica sin embargo si tenemos en cuenta que estos retablos, más antiguos, han debido sufrir una mayor «vejez», por lo que pudieron ser cambiados o deshauciados más fácilmente. Es más, fueron posiblemente más numerosos de lo aquí reseñado, incluso en siglos pasados debieron ser sustituidos por otros más acordes con el gusto de los tiempos, sobre todo en iglesias de desahogada economía o en casos de piezas no grandes.

La relación que Ponz y Romero de Torres nos dan es bastante extensa, y a menudo son los suyos los únicos datos que hay.

Del convento de Franciscanas Clarisas de *Alcaudete* dice Romero de Torres [1] que fue fundado en 1578, y reformado en el siglo XVIII. Su iglesia , del tipo de cajón, la sitúa Galera Andreu en la frontera de los siglos XVI y XVII [2]. Habla el primero de un primitivo retablo mayor del que se conservan 12 tablas, destacando entre ellas las de la Magdalena, Virgen con el Niño, Santa Ana, Santa Catalina, Santa Clara y un Nacimiento (hoy perdidas).

Teniendo en cuenta la época de construcción del templo, es imaginable que ese retablo fuese hecho también por las mismas fechas, aunque su iconografía y el mismo material, pintura sobre tabla, hicieran pensar en algo anterior.

Sobre el retablo mayor de la Asunción de *Arjonilla* opina el mismo autor que es magnífico, de «excelente arquitectura del Renacimiento y notables bajos relieves que se atribuyen al célebre escultor Gaspar Becerra» [3], venerándose en él la imagen de Nuestra Señora. No sé hasta qué punto esta atribución sea fiable, sin disponer tan siquiera de una mínima muestra del retablo. Una muy lejana posibilidad existen por el hecho de ser Becerra de Baeza y haber trabajado en Granada durante un tiempo. De todos modos, sabido es que lo más fecundo de su labor no es precisamente andaluza, desligándose de su entorno natal desde sus inicios prácticamente.

Fuera o no de este autor, debió ser muy notable el retablo para que Romero de Torres, tan exigente en sus juicios, no oponga reparos a la atribución.

De *Baeza* son varias las noticias que nos dan. Habría que entresacar la referente a la Capilla de las Animas de la Catedral, donde existía un «retablo con una notabilísima tabla que representa el Martirio de las 11.000 Vírgenes muy bien compuesto y de

1 ROMERO DE TORRES, *Catálogo*... T. III, n.º 663.
2 GALERA ANDREU, Arquitectura... p. 258.
3 ROMERO DE TORRES, Catálogo... T. II, n.º 517.

excelente colorido. Por su estilo parece ser de Luis de Vargas o de su escuela», dice Romero de Torres, aunque opina algo después que debe ser de Bolaños [4] por sus semejanzas con el retablo mayor de la iglesia de San Andrés de la misma ciudad, obra que incluíamos en este apartado del manierismo.

Si tuviéramos que señalar sólo un monumento expoliado en la provincia, este honor le cabría a la Catedral de Baeza. Todo lo medianamente transportable fue en años pasados sacado de allí, dejando la iglesia casi desnuda, y no precisamente en nuestra célebre guerra, sino después. Apenas se salvaron de este desastre unos retablos, ya estudiados en su lugar, y otras obras como su magnífica custodia. Por fortuna esta situación parece que se acabó, y se trata de recuperar al menos parte de lo distraído, aunque con una brumadora falta de medios.

Otros retablos de «buen gusto» que hoy día faltan de sus lugares son los tres de la capilla de San Juan Evangelista de la Universidad de esta ciudad [5], cuyas labores, al decir de Ponz, eran «como todo lo demás» de la iglesia. Si tenemos en cuenta que esta capilla data de la primera década del XVII [6], estos retablos debían ser, «como todo lo demás», de la misma época.

El que no sabríamos donde fechar exactamente es el de San Pablo ya que Romero de Torres dice de él sólo que es «del Renacimiento» [7]. Puesto que esta parroquia baezana data del siglo XV bien podría ser renacentista efectivamente, o también podría entenderse por manierista como los restantes que venimos viendo.

Tampoco podríamos catalogar en principio los tres retablos de que habla este autor como existentes en la Colegial de Santiago de *Castellar de Santisteban* [8], ya que lo que de ellos señala es la existencia de unas «preciosas tablas pintadas del siglo XVI» en el que había en la parte derecha del altar mayor, y otros «cuadros notables en otros dos retablos colocados en ambos lados de la iglesia» representando dos Nacimientos, la Adoración de los Reyes, Jesús arrojando del templo a los mercaderes y San Jerónimo, además de una Sagrada Familia «que parece copia de Rafael». La iconografía que nos describe tanto puede ser renacentista como manierista. Pero hay otro problema. Según Galera Andreu, esta Colegial fue fundación de don Mendo de Benavides, y se llevó a cabo en 1633, construyéndose la iglesia muy rápidamente: de 1642 a 1648, en época de Juan de Aranda [9].

¿Cómo encajar, pues, esas tablas del siglo XVI en una iglesia construida, según pruebas documentales y estilísticas, en el XVII? Cabrían dos explicaciones.

La iglesia, como el resto de la obra hecha o supervisada por Juan de Aranda, es de un gran clasicismo arquitectónico, donde sólo algunos detalles decorativos demuestran el concepto manierista. Lógico sería por tanto que los retablos que para ella se hicieran tratasen de rimar con ese concepto, aún cuando, hechos después de 1648 supusieran un carácter retardatario.

La segunda opción es que las pinturas de que Romero habla fuesen del siglo XVI y se trajeran para Castellar, montándose aquí en retablos hechos ex profeso según las características de las tablas y lienzos. Pero encontramos un problema en esta explicación. La institución que crea don Mendo era ciertamente rica, y sólo creo que hubiera mandado allí las pinturas desde otro lugar en caso de que fuesen de autores muy significados, no solamente «notable» como Romero los califica. La explicación debe ser la primera por tanto.

4 Idem n.os 256, 283.
5 Idem, n.º 294; y PONZ, *Viage*... T. XVI, p. 113.
6 GALERA ANDREU, *Arquitectura*... p. 47.
7 ROMERO DE TORRES, *Catálogo*... T. II, n.º 278.
8 Idem, T. III, n.º 889.
9 GALERA ANDREU, Arquitectura... pp. 129-134.

Retablo Renacentista para Romero de Torres era el de la iglesia de Santiago de *Jimena* [10] con «muy buenos relieves restaurados y repintados modernamente», en que se representaban «varios pasajes del Nacimiento y vida de Jesús separados por elegantes columnas jónicas, coronando la parte superior la Coronación del Padre Eterno». Esta iglesia, gótica en principio, fue reformada y ampliada a lo largo del siglo XVI, por lo que es lógico suponer que el retablo aludido se hiciese al final de esta ampliación, a fines de siglo por tanto.

Otras obras que habría que incluir por estas fechas serían algunos retablos de la Colegial de Santa María de Ubeda. Anterior a otro del XVIII, dado que en esa época fecha Romero de Torres una imagen de la Virgen que se colocará en el camarín del retablo de «mal gusto». De los inicios del XVII o finales de la centuria anterior debió ser el de la capilla de San Francisco Javier de la misma iglesia, fundada en 1589 por don Pedro González de la Cueva, retablo que llevaba varios medallones y cuadros pintados en tabla: la Misa de San Gregorio (centro), «otras dos figuras de tamaño académico» que califica de excelentes, la Piedad, San Juan de Letrán, y bustos de Santos Varones. Trasladado en 1890 a un altar de la parte exterior derecha del coro, allí se conservaba en 1913 [11].

La iglesia de San Pedro en *Sabiote,* reformada en el XVI, poseía un «magnífico retablo con pinturas y bajo relieve» [12]. Sólo el hecho de su reforma permite incluir inicialmente aquí este retablo, pues del calificativo «magnífico» ya vemos la ambigüedad que se desprende en Romero de Torres, ambigüedad aplicable por igual al término Renacimiento, como ya señalábamos.

A2. EL RETABLO BARROCO Y ROCOCO

Menos numerosos, afortunadamente, son los retablos que hay que incluir en este apartado. A la vista de capítulos anteriores en que el tipo de estas obras, de enorme riqueza decorativa, es de los más numerosos, hay que pensar que su pérdida no ha sido tan grande. ¿Quizás esa misma riqueza, su bambalina teatral, haya salvado estos retablos de su destrucción? Es posible, y más cuando se constata en los existentes el orgullo legítimo con el que los del lugar los muestran a los visitantes. Pero también el hecho que apuntábamos al hablar de los del capítulo anterior: muchos de los manieristas hubieron de ser sustituidos por estos otros, de aquí la mayor pérdida también de aquellos. Pero como decía antes, a pesar de Ponz y Romero de Torres, estas extravagancias han calado hondo en el gusto popular.

Ya anticipábamos el hecho de la difícil clasificación de la mayor parte de esos retablos que llaman churriguerescos o de mal gusto los autores aludidos, y como traduciría churrigueresco por barroco foliáceo ya que así parece desprenderse de sus opiniones.

En gran parte de los casos sólo nos dicen de ellos que son churriguerescos, tales como los varios de San Pedro de *Alcaudete,* de Santa María de *Arjona,* la Ermita de Nuestra Señora de los Remedios de Santa María de *Lopera* (donde se conserva uno lateral ya estudiado), los laterales de la de San Juan Evangelista de *Mancha Real,* la parroquial de los *Villares,* y dentro de *Jaén* el mayor de la Magdalena, los de San Juan

10 ROMERO DE TORRES, *Catálogo...* T. III, n.º 827.
11 Idem. T. II, n.os 341, 342, 345.
12 Idem. T. II, n.º 432.

de Dios y la Merced [13]. Tampoco de los laterales de la iglesia de la Virgen del Collado de *Santisteban del Puerto* sabemos más del hecho de que eran barrocos [14].

De otros hay algo más. Por ejemplo, del mayor de la iglesia de la Asunción de *Albanchez* opina Romero de Torres que, a pesar de ser de gusto churrigueresco, «hay buenos cuadros que representan a Cristo Crucificado a San Joaquín y Santa Ana y La Asunción de la Virgen, mejor aún que los anteriores» [15].

De *Jaén* capital, y aparte de los retablos desaparecidos vistos ya en su momento, hay otros que no sabríamos cómo catalogar: son los del Cristo de la Clemencia y de la Virgen de los Dolores del convento de Santo Domingo, de los que Ponz opinaba que era mejor no hablar [16], frase que ya de por sí nos alude sin duda a su recargamiento y atectonia. Si pensamos que la cofradía del Cristo se ubicó en este convento en 1746, el retablo del titular debió realizarse precisamente por estas fechas tan ambigüas para una rotunda catalogación, pero que muy bien pudiera ser dentro de una incipiente estética rococó. En el inventario del convento de 1837 se dice tan sólo de él: «Altar de la Clemencia: con dos efigies y el Santo Cristo; un retablo de madera», además de «una Virgen de los Dolores con su retablo y altar» [17].

En la capilla colateral izquierda de dicha iglesia hay hoy un trozo de retablo de madera dorada en que dos estípites flanquean un nicho de medio punto, ornándose las líneas quebradas de su perfil con decoración vegetal menuda y geométrica. ¿Será la parte central de uno de estos retablos?

Entre los que creemos rococó, dadas las fechas de ejecución que vislumbramos —más que sabemos— de muchos de ellos, cabría señalar en *Navas de San Juan* el mayor, que nos es conocido por una pequeña fotografía [18] muy mal estructurado, y rehecho, tenía un trozo central más antiguo, estípites por soportes y placas geométricas, con decoración del mismo tipo en el ático.

Cuando Ponz se refiere a la época nefasta en que se hacen una serie de obras en el convento de San Francisco de *Baeza,* casi incrédulo opina: «Pero a esta obra (...) ¿creerá Vd. que le han añadido un mal retablo mayor moderno, arrimando (como yo me figuro que habrán hecho) el bellísimo que tendría quando esta magnífica Capilla se construyó? No parece sino que las Harpías se han empeñado en ensuciar poco ó mucho casi todas las excelentes obras que por fortuna existen del mejor tiempo de las Artes dentro de las Iglesias» [19].

Nos tememos que Ponz suponga demasiado, pues a juzgar por los dibujos que en su obra sobre Vandelvira presenta Chueca sobre San Francisco, tal retablo era hipotéticamente posible, pero no lógico en el contexto de una tan racional iglesia [20].

Elucubraciones realmente es sólo lo que se puede hacer sobre otros retablos, por lo que preferimos dar sólo los escasos datos existentes de ellos. Por ejemplo, del mayor de *Bedmar,* donde había «varios lienzos del pintor ubetense Stefanus» [21]. Teniendo en cuenta que de este mismo pintor hay en la Catedral de Baeza una Asunción fechada en

13 Idem. T. III, n.º 660; T. II, n.º 513; T. II, n.º 430; T. III, n.º 867; T. II, n.º 521; T. III, n.º 815; T. I, n.º 68, y T. I p. 77, respectivamente.
14 OLIVARES BARRAGAN, *La iglesia de...* p. 146.
15 ROMERO DE TORRES, *Catálogo...* T. III, n.º 819.
16 PONZ, *Viage...* T. XVI, Carta IV, p. 198.
17 ORTEGA SAGRISTA, *Historia de las cofradías...* p. 63.
18 *Enciclopedia Universal Ilustrada* de Espasa Calpe, T. 37, p. 1299.
19 PONZ, *Viage...* T. XVI, Carta II, p. 116.
20 CHUECA GOITIA, *Andrés de Vandelvira,* Jaén, 1971, pp. 131-150.
21 ROMERO DE TORRES, *Catálogo...* T. III, n.º 821.

1606, es posible que el retablo de Bedmar fuera de mediados del XVII, pero también que sea posterior o anterior y se aprovechara un lienzo de este pintor.

Similar es el caso de la «hermosa cabeza de San Juan», del altar mayor de la parroquial de *Frailes,* que Romero de Torres atribuye a Valdés Leal [22].

Poco más que señalar su anterior existencia es lo que se puede decir de los retablos de las capillas colaterales de la iglesia mayor abacial de *Alcalá la Real.* El de la derecha era pequeño y tenía tres pinturas: San Juan Clímaco, San Ildefonso y San Fernando. El izquierdo, de pinturas, representaba a San Julián, San Juan Evangelista y Santo Domingo de Guzmán [23]. Realmente estos retablos podrían haber sido de cualquier fecha, pero teniendo en cuenta que la gran reforma de la iglesia fue a fines del XVII, es posible que sean de este siglo precisamente.

22 ROMERO DE TORRES, *Catálogo...* T. III, n.º 665; y D.L.S. año 2, n.º 14, p. 52.
23 MURCIA ROSALES, *Sobre la iglesia mayor...* s/p.

APENDICE DOCUMENTAL

GASTOS EN EL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE JAEN

Doc. n.º 1
A.C.J. Libro de Fábrica, años 1550-1594.
Jaén, 1565.

Y gasto en Refrescar el Retablo del altar mayor desta iglia. y el Sagrario y en limpiar la custodia por mandato del obpo. y cab.º y en bolver a sentar el dho Retablo cinqt.º y tres mil y trescientos y treinta y cinco mrs.

RETABLO DE J. NUÑEZ DE VARGAS EN LA CATEDRAL DE JAEN

Doc. n.º 2
A.C.J. Actas Capitulares, años 1577-1579.
Jaén, 1577, 2 de mayo y 1 de junio.

/Sobre el retablo de la capilla de Juan Núñez de Vargas/

Los dichos ss. habiendo visto lo que informo el sr. don Pedro de Monroy y chantre acerca del retablo que Salvador de Cuellar tenia acabado para la capilla de D. Juan Nuñez de Vargas dijeron que mandaban y mandaron que el dho señor chantre pues es comisionado deste negocio haga lo que a su md. le pareciere que es necesario que de nuevo le de comision y asi lo mandaron.

/Libranza para pagar el retablo de la capilla de J. Nuñez de Vargas/

La concordia y tasacion hecha por Alonso Varba conservador de Cuellar para el retablo que el dho Cuellar hizo lo taso en 4.000 rs. de los que un mil mostro carta de pago; los dichos ss. dan comision y libramiento para pagar al dho Cuellar lo que restare.

ESCRITURA DE OBLIGACION DEL RETABLO DE LOS MILAN

Doc. n.º 3
A.H.P.J. Leg. 841. Es. Juan Alonso de Cordova. Ff. 141 v-144.
Jaén, 1585, 8 de agosto.

/Escritura de los ss. Miguel Xtoval. Milan q̃ Miguel Grmo. carpintero y consorte/

Sepan quantos esta carta vieren como yo Miguel Grmo. de Aranda ensamblador y carpintero como principal e yo Juan de Aranda carpintero su padre como su fiador y principal pagador, vezys. que somos a la collacion de San Juan desta muy noble famosa y muy leal cibdad de Jaen, guarda y defendimiento de los reynos de Castilla, ambos a dos de mancomun y a boz de uno y cada uno de nos por si e por el todo renunciando sigun espresamente /F. 142/ renunciamos la ley de duobus rejis devendi y el autentica presente cobdice de fide iusoribus escinsion y division de la paga y las otras leyes, fueros y derechos que son y hablan que fazen de la mancomunidad sigun y con uno que ella se contiene, dezimos que porque yo el dicho Miguel Grmo. de Aranda tengo concertado de me obligar y obligo a que hare un retablo para la capilla de los señores Miguel Milan y Xpoval Milan que tienen en el monasterio de Santa Catalina que es de la Orden de Santo Domingo de los Predicadores desta dha cibdad de esamblaxe y talla y escoltura fecho y acabado a

mi costa puniendo la madera que para el fuere menester y asentallo y ponello en la dha Capilla a mi costa en la manera y con las condiçiones siguientes y como se contiene en la muestra que queda en poder de mi el susodicho firmada del ynfrascrito.

Y primeramente con condicion que a de hazer el primero cuerpo vanco y tableros del dho retablo conforme a la dha muestra y siendo del remate se acordare hazer desta forma diferente que esta en la dha muestra lo a de hazer con que no lleve mas costa de la que agora pareçe que la dha muestra y si la llevare se me a de pagar lo que mereçiere y fuere justo.

Y con condiçion que la ymagen de Santa Lucia que se a de poner en el dho retablo a de ser de siete quartas o de vara y terçia de vara de medida y hecha y acabada de mano de Salvador de Cuellar, entallador vezino desta dha cibdad y de la hechura della se le an de dar diez ducados a q de el preçio que se nos a de pagar de la hechura y manos y madera del dho retablo.

/F. 142 v./ Y con condiçion que la madera que se a de hazer el dho retablo a de ser muy buena y seca y de la de las dobleras que ay en el monasterio de San Franco, desta dha cibdad de Jaen.

Y con condiçion que a de hazer el dho retablo y a de quedar hecho, puesto y acabado de manera que el arco de la dha capilla lleno con el dho retablo.

Y con condiçion que a de quitar los cartones que agora estan puestos en la rexa questa en la dha capilla y los a de hazer y bolber a poner a su costa de la manera que son y estan puestos los cartones que tiene puestos en su capilla Alonso Garçia de Alcala en el dho monesterio y en cada parte un escudo de armas sigun y como y de la manera que se le dieren para que se pongan en los dhos escudos y los dhos cartones que de presente estan puestos y se an de quitar an de ser para mi aprovechamiento y me e de quedar con ellos.

Y con condiçion que e de poner las pidamidas sigun y como y de la manera que las tiene en la dha su capilla el dho Alonso Garçia de Alcala.

El qual dicho retablo a de quedar asentado, hecho y acabado de manera quel dho gueco del arco de altura y anchura quede lleno asentado y acabado dentro de dos meses primeros siguientes contados desde oy dia de la fecha desta carta /F. 143/ dentro de dos meses primero sigun dho es y a contento de Salvador de Cuellar el qual a de quedar puesto y acabado por la orden y sigun y como y de la manera quel lo dixere y declarare y orden que diere porque el susodicho como se fuere haziendo lo a de yr viendo para que se satisfaga de la obra y hechura.

Y con condiçion que los dhos ss. Miguel Milan y Xpoval. Milan demas del preçio que me an de dar y pagar por la hechura, manos y madera del dho retablo me an de dar toda la clavazon que fuere menester para el y lo tocante de alvañileria no a de ser a mi costa sino a la de los susodhos.

Y por razon de la hechura y manos se me an de dar y pagar quarenta ducados desta manera: seys ducados luego y una carga de trigo y diez que se le an de dar al dho Salvador de Cuellar porque a de azer la dha ymaxen de Santa Luçia y el resto quando el dho retablo este acabado y asentado y en el no tenga yo que poner manos.

Y con las dhas condiçiones ambos a dos sola dha mancomunidad nos obligamos de hazer y acabar el dho retablo de manera queste puesto y acabado de todo punto para el dia de todos santos primero que verna en este presente año so pena que a nuestra costa lo pueda hazer, poner y acavar y por lo que en ello gastare y les costare ellos o qualquiera dellos nos pueden executar con solo su juramento en que lo dexamos (siguen las fórmulas usuales).

En la dha cibdad de Jaen ante mi Juan Alonso de Cordova es. de su mag. real publico del numero de la dha cibdad de Jaen en ocho dias del mes de agosto del naçimiento de nro. salvador Jesus de mill y quinientos y ochenta y çinco años.

Miguel de Aranda. Por testigo *Franco. de Santa Olalla.*
Xpoval. Mylan. Miguel Mylan. Ante mi *Juan Alonso de Cordova.*

CUENTAS DEL RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIAL DE BAILEN

Doc. n.º 4
A. Diocesano J. Bailén, Cuentas de Fábrica, n.º 132, año 1585. Cuadernillo suelto s/p.
Bailén, 1585.

/Prestamo de la iglesia de Baeça/

Mas se le haçe cargo de doscientos e quatro ducados en reales que cobro de la fabrica de Baeça, que estavan en poder de Luis de Aguilar notario lo qual cobro por él e con su poder Sevastian de Solis, entallador, para en quenta del retablo que ba haçiendo.

Doc. n.º 5
A. Diocesano J. Bailén, Cuentas de Fábrica n.º 133, año 1586.
Cuadernillo suelto de 12 folios, Ff. 6-10.
Bailén, 1586.

/Retablo/

It. mas se le discargan a cuenta veynte myll e doscts. e quarenta e un mb. que a dado a Sevastian Solis e diez y seys partidas para es pte. de retablo que hace a la dha yglesia con las quales partidas estando ciento e quatro duc.º que cobro el dho Sevastian Solis que de la fabrica con poder del dho mayordomo de la villa de Aguilar de un prestamo que la fabrica de esa villa avia fecho a la yglesia mor. de Baeça la qual le ban descargado al dho mayordomo en esta quenta.

/P. 7/ Retablo/

It. mas da por descargo que a dado e pagado diez e siete myll e tresc.º e quarenta e ocho ms. e medio que dio a Blas de Figueredo para en quenta de lo que tenia fecho de el retablo en el que se le encargara a Sevastian de Solis como parece por cinco cartas de pago firmadas del dho Figueredo y mandamiento de su provisor las quales quedaron en poder del dho maiordomo para quenta con el dho Blas de Figueredo y asi mesmo le quedaron en la de Sevastian de Solis.

/F. 9/ Sgrario tasaçion/

It. mas se le discargan dos myll e quatro cs.º e noventa e seys ms. que dio a Maese Blas porque taso el sagrario y obra que avia fecho Figueredo, ay mandamiento del señor provisor e carta de pago.

/Gradas de la iglesia/

It. mas se le discargan honze myll e dosc.º e vte. ms. de sacar e traer e labrar las gradas que se hizieron en el altar myor. Ay carta de pago.

/Pedestal/

It. mas se le descargan ocho duc. en reales que dio a Sevastian de Solis para acabar de haçer la canteria del pedestal del retablo no esta averiguada la qta. con lo que lo an labrado.

/asentamiento pedestal/

It. mas se le descargan vte. y siete reales en m.ª que dio a franco. Perez albañil e otros peones por asentar los dhos pedestales. Ay carta de pago.

/P. 10/ Sentar el sagrario que hizo Figueredo/

It. mas se le descargan setecientos y ochenta e çinco mrs. de la obra que puso Figueredo y no la puso por su mano sino un albañil y asi se le pago al albañil los mrs. Mostro carta de pago.

/Traer el sagrario/

I mas se le descargan doce ducados que dio a los carreteros que truxeron el sagrario de Jaen. Ay carta de pago.

/traer la madera labrada del retablo/

I mas se le descargan dos myll e qui.º ms. que dio a çinco carreteros por traer de Jaen la madera labrada que estava fecha para el Retablo.

Doc. n.º 6
A. Diocesano J. Bailén, Cuentas de Fábrica n.º 314, año 1593
Cuadernillo suelto de 8 folios. F. 4v.
Bailén, 1593.

/Retablo/

Dio por discargo ciento y treynta y un mill siete cientos y cinquenta maravedis que a dado e pagado a Franco Saynz de Pesquera, vz.º de la çiudad de Sivilla, como cesionario de Sebastian de Solis. Lo qual pago para en qta. de lo que se le deve al dho Solis del retablo que hizo p.ª la yglia consto por dos mandamientos del provisor y tres cartas de pago, la una de el dicho Franco. de Pesquera a su SS.ª en diez y siete de mayo de noventa y dos de cinquenta y un mill mrs y la segunda de doscientos ducados firmada de Luis de Aguilar not.º y de Miguel de Padilla con fee del n.º de dc.º de Aranda escriv.º, su fecha en qu.º de henero de mill y quinientos y noventa y dos. Y la terçera firmada del dicho Fraco. de Pesquera, su fecha en vte. y uno de mayo del dho año de noventa y dos.

CUENTAS DEL RETABLO DE SAN BARTOLOME EN JAEN

Doc. n.º 7
A.P.S. Bartolomé. Libro de visitas años 1556-1590.
Jaén, 1587.

/Retablo/ F. 126
A Martin Salinas, entallador, tres ducados de la tasaçion del retablo.

/Retablo/ F. 127
A Sebastian de Solis 45 ducados con que se acaba de pagar los 850 ducados en que fue tasado el retablo que el susodho hizo para la dha yglesia. Mostro finiquito.

Doc. n.º 8
A.P.S. Bartolomé. Libro de visitas años 1595-1622. F. 7 v y ss.
Jaén, 1595 y 1610.

/dorado y estofado del retablo/
193.568 mrs. que pago a Juan de Quintanilla y Xbal Bela doradores, por el dorado y estofado del retablo.

RETABLO DE LA PARROQUIA DE BAÑOS DE LA ENCINA

Documento n.º 9
A. Diocesano J. Baños de la Encina. Cuentas de Fábrica.
Año 1587; y cuadernillo suelto n.º 159,
Año 1587. Ff. 5v-7r; y F. 3.
Baños de la Encina, 1587.

F. 5v/ Discargo/ Juan de Pisa cantero/
Y mas se le rebajan en quenta myll e seyscientos e treynta e dos maravedis que se le dieron a Juan de Pisa cantero del pedestal del retablo que hizo de que mostro carta de pago e Recaudo.

/P.º de Narvaez/
Y mas se le rebajan en quenta treynta e un myll e quarenta e dos mrs. e digo treynta e un myll e cinquenta e nueve maravedis que se dieron e pagaron a P.º de Narvaez en nob. de Blasio de Figueredo entallador por un su poder de la obra del aderezo y ensancho del retablo con lo que se le acaba de pagar la tasacion de la dha obra de que mostro mandam.º del S. provis.º e carta de pago.

F. 6r/ Retablo/
Y mas se le Rebajan en quenta doze myll mrs que se dieron a Juana Garçia muger de Enrique de Figueredo para en quenta de lo que se le debe de lo de el retablo y que mostro mandamyento e carta de pago su fecha a vte. e nuebe de henero de ochenta y tres años.

/Idem/
Y mas se le rebajan en quenta ciento e diez reales que dio e pago a Juana Garçia mujer de Blasio de Figueredo para en quenta de lo que se le debe del retablo su fecha de la carta de pago que mostro a doze de febrero de ochenta e çinco.

/Dorador/
Y mas se le rebajan en quenta treynta e tres myll y seyscientos y sesenta mrs que parece que se an pagado a Baltasar de Narvaez por el y por Myguel su padre para en quenta de lo dorado de el retablo y esto ny una cantidad se avia dado de mandar y se le avia fecho cargo contra dicho mayordomo.

F. 7r/ Dorado/
Y mas se le revajan en quenta ochenta e quatro reales que suman y montan dos myll e ochocientos e cinquenta e seys mars de que se dieron a Myguel SS(e) a quenta del dorado mostro mandam.º e carta de pago.

/Año de 1585/ Limosnas para dorar el retablo/ F. 3
Hacesele cargo de treynta myll e nuebecientos e setenta e quatro maravedis de manda que se han hecho para el retablo de la dicha yglesia para lo dorar en esta manera Maria de San Jeronimo ciento e quarenta e tres reales/ Juan Soriano doze reales/ su muger del Sr. marques onçe reales/

Diego de Ayala cinquenta reales/ Juana Diaz viuda ciento y cinco realès la de Juan Bazquez quarenta e quatro reales Maria Sanchez la cabera ciento e diez reales/ Francisco Galindo sesenta e seys reales/ Diego Galindo ciento y setenta e seys la dicha M.ª de San Jerónimo quarenta e quatro reales la dicha Juana Diaz cinquenta e cinco reales Doña Maria Salcedo quarenta e quatro reales. de la almendra del toro que se corrio cinquenta e un reales que todo suma la dicha cantidad.

/Idem/

Haçesele cargo de doce myll y seyscientos e cinquenta y seys maravedis de toro manda de Hernando Galindo para el dicho retablo.

CRISTOBAL TELLEZ, TASADOR DEL RETABLO DE LA IGLESIA MAYOR DE ESTEPA

Documento n.º 10
A.H.P.J. Leg. 727. Es. Juan de Morales. Año 1587. Ff. 1312.
Jaén, 1587, 25 de noviembre.

Deuda de Xpobal Tellez escultor q.ª Al. de Mendoça/

Sepan quantos esta carta vieren como yo Alonso de Mendoça vz.º que soy de la villa destepa, mayor de la fabrica de la yglia, mayor de dha villa estando al presente en esta ciudad de Jaen digo que por quanto Andres de Ocampo escultor a hecho un retablo para el altar mayor de la dha yglia el qual hizo por alza y demas de aquello habiendo conçertado de hacer e hizo otras artes que se le pidieron a tasacion y alza para parte de la dha yglia aya tasador e mismamente con el nombrado por pte. del dho Andres de Ocampo haga la dha tasazion por la presenta otorgo e conozco que soy convenido e conçertado con vos Xpoval Tellez escultor zv.º de la ciudad de Jaen estais presente que como tasador aveys de ser por pte. de la dha yglia aveys de ir a la dha villa de Estepa e aveys de ocuparos dos dias de estada haziendo la dha tasacion y por el trabaço aveys de tener los dhos dos dias y en la yda y buelta e de ser obligado e me obligo de os dar y pagar seys mil mrs de la moneda usual las quales e librado como tengo de ss. ageno mio propio por la dha yglia me obligo de dar e pagar en ladha villa de Estepa llanamente sin pleito alguno luego queste hecha dha tasacion y sin mas de los dhos dos dios os ocupando detuvierdes en la dha villa os los e de pagar rata por cantidad a razon de myll mrs por dia de mas o dos dias a seys mill mrs por lo qual podais executarse con solo jur.º e lo dixeron sin otro sela ni averiguazion alguna (Siguen fórmulas usuales) en la dicha ciudad de Jaen ante mi Juan de Morales es. de su mag. real publico del numero de la dicha ciudad en veynte y cinco deias del mes de noviembre de mill y quinientos y ochenta y siete años

Alonso de Mendoça. *Xpobal Tellez*
Ante mi *Juan de Morales*

PODER DE LA VIUDA DE FIGUEREDO

Documento n.º 11
A.H.P.J. Leg. 500. Es. Ruiz de Piedrola. F. 464.
Jaén, 1588, 8 de marzo.

/Poder de Juana G.ª biuda a Ju.º Go. de Arriaza/

Sepan quantos esta carta vieren como yo Joana Garçia biuda, mujer que fui de Enrique de Figueredo difunto, veçina que soi en esta mui noble famosa e mui leal ziudad de Jaen, guarda e defendimiento de los reinos de Castilla, otorgo e conozco que doi y otorgo todo mi poder cumplido quan vastante de derecho se requiere a vos Joan Gomes de Arriasa, veçino de la çiudad de Granada que es presente espeçialmente para que por mi y en mi nombre y como yo misma representando mi propia persona podais demandar rescevir aver e cobrar de la iglesia de Baños y de su fabrica e maiordomos e de quien lo debe pagar los maravedis que a mi se me deben de un retablo que el dho mi marido fiço para la dha iglesia y de lo que rescivieredes e cobraredes podais dar y otorgar carta e cartas de pago (siguen fórmulas usuales).

En testimonio de lo que otorge la presente carta en la dha ciudad de Jaen ante Pedro Ruiz de Piedrola, escrivano publico del numero della estando en su escritorio a ocho dias del mes de março año del nazimiento de nro. salvador Xesucristo de mill e quinientos y ochenta y ocho años,

a lo qual fueron presentes por testigos a su otorgamiento Fernando de Utrera e Joan Salido e Joan Lopes, Vs.º de Jaen, e yo el dho escribano doy fee que conozco a la dha otorgante.

Joana Garcia. Joan Gomes. Fernando de Utrera. Joan Salido. Joan Lopes.
Ante mi, *Pedro Ruiz de Piedrola.*

PAGOS A BERNABE BAUTISTA Y FRANCISCO BECERRA DE UN RETABLO EN BEGIJAR

Documento n.º 12.
A. Diocesano J. Leg. Begijar. Cuadernillo de fábrica suelto. Año 1589.
Begíjar, 1589.

/Retablo/

Mas da por discargo seys mill mrs. que pago a Bernabe Bauptista pintor, vz.º de Baeça, a quenta del retablo que pinto en el altar mayor de esta yglesia, mostro mandamiento de su S.ª y carta de pago.

/Sagrario/

Mas da por discargo veynte y ocho mill y dosçientos y noventa y quatro mrs que pago a Franc.º Veçerra, Pintor vz.º de Baeça del dorar del sagrario nuebo questa en el altar mayor el qual se taso por dos pintores con mandamiento del vicario de Baeça en çiento y quatro ducados solo el dorar y manos porque la madera estava echa y desta tasaçion se le vajan seys mill mrs que se quito Veçerra que los devia su padre a la yglesia y otros çinco mill y quatroçientos y diez y ocho mrs que dio de limosna para ayuda a dorallo don Luis Sarmiento de Mendoça y entran en esta partida ochoçientos y diez y seis mrs que se pagaron al Pintor que lo taso por la parte de la yglesia mostro mandamiento de su S.ª y del bicario de Baeça y cartas de pago.

ESCULTURA DE S. DE SOLIS PARA LA COFRADIA DE LA MAGDALENA

Documento n.º 12 b.
A.H.P.J. Leg. 577. Año 1590. Es. Gonzalo de Herrera. Ff. 1074 v. 1075 v.
Jaén, 1590, 11 de octubre

/Obligacion de la cofradia de la Magdalena q.ª Sebastian de Solis/

Sepan quantos esta carta vieren como yo Sebastian de Solis, entallador vezino que soy en la muy noble famosa e muy leal ciudad de Jaen, guardia y defendimiento de los reynos de Castilla, Digo que por quanto a pedymento del prioste e cofrades de la cofradia de la Magdalena desta çiudad yo hize de talla la ymagen de la Magdalena e fue concierto entre ambas partes que se me abia de pagar lo que se tasare la dha hechura sigun se contiene en la escrytura que sobre el hecho ante Luis Rodriguez de Villalobos escribano publico que fue desta ciudad e quedo que del precio en que se tasase la dha obra abia de baxar catorza ds. el despues de acabada la dha hechura fue tasada en ciento e siete ds. e sobre dha tasacion a abido pleyto porque ambas partes nos aviamos de ella e aora me e convenido e concertado por via de transaciones e concordia con Francisco Palomyno de Ulloa veyntiquatro e Diego de Contreras Torres cofrade de la dha cofradia e como son por ellos nombrados para hazer este concierto en que se me de e paguen por parte de la dha cofradia por la hechura de la dha ymagen ochenta e tres ducados desta manera que los dhos ciento e siete ducados /F. 1075 r./ en que fue tasada la dha ymagen se quito los catorze ducados que por el dho contrato yo habia de la tasazion e mas se quitan diez ducados por las costas que a hecho la dha cofradia en el dho pleyto e quedan los dhos ochenta e tres ducados que se me an de dar por parte de la dha cofradia rezibiendo en quenta dellos los mrs. que tengo recibidos por çedulas que e dado e los demas se me an de dar por el prioste de la dhca cofradia luego. E con esto me contento e hago por la dha hechura e doy por nynguno e de nyngun efeto el dho pleyto e causa e lo en el contenido para que no vala salvo este dho contrato (siguen fórmulas usuales) lo qual otorgamos ante el escribano publico e testigos yusoescritos en cuyo escritorio lo firmamos de nos. nombres que es al otorgante en la dicha ciudad de Jaen ante my Gonzalo de Herrera escribano publico en onze dias del mes de ote. año del nazym.º de nuestro salvador Jesuxpo de

myl e qs.° e noventa años siendo presentes por tos. At.° de Talavera escr.° de Cabildo e Lucas de Morales e Juan Garzia vz.° a quien yo el dho escrivano doy fe conozco a los dhos otorgantes.

Fco. de Contreras. *Frco. Palomy. de Ulloa.*
Ante mi *Gonzalo de Herrera* esc. p.°
Sebastian de Solis

CAPELLANIA FUNDADA POR SEBASTIAN DE SOLIS

Documento n.° 13
A.H.P.J. Leg. 586. Año 1599. Es. Gonzalo de Herrera. Ff. 484 r V. 488 v.
Jaén, 1599, 21 de mayo.

/Capellania que fundo Sebastian de Solis escultor y su muger en favor de Juan de Solis/

Sepan quantos esta carta vieren como yo Sebastian de Solis escultor yo Francisca de Villena su muger vezinos que somos en la ciudad de jaen yo la dha. Francisca de Billena con liçencia y el prev.° consentimiento del dho. mi marido que para hazer otorgar lo que en esta escritura sera contenido le pido y demando y yo el dho. Sebastian de Solis la doy e conzedo e yo la dha. Franc.ª de Billena la recivo de my propia boluntad e sin premia ni fuerça alguna y della usando ambos dos marido e muger dezimos que por quanto nuestro deseo y boluntad a sido dedicar alguna parte de nuestra hacienda y bienes que Dios nuestro señor nos a dado para su santo serviçio ynstituyendo dellos una capellanya para beneraçion e aumento del culto divino y anssi puniendolo por obra como mexor de derecho aya lugar, otorgamos e reconozemos que hazemos e fundamos una capellanya de los bienes que tenemos que son los siguientes.

—Primeramente un zenso de ciento y Doze mill y dosçientos mrs. de prinçipal que tenemos contra el convento e frailes de nuestra ssª de las Mercedes desta ciudad que el di.°(?) Fv/ çenso con lizençia de su Probinçial por los quales nos son obligados a pagar ocho mill y catorze mrs. de zenso e tributo en cada un año situado sobre unas casas en la collacion de Santa Maria en el arrabal de la guerta de las monjas y sobre un olivar e tierra calma en Regordillo e otros bienes por escritura que passo ante escriv.° publico de yuso escrito en dhos. dias del mes de diciembre de mill y quinientos e noventa e tres años.

—Ytem. Otro çenso de diez e seis mill mrs. de prinçipal que tenemos contra Alonso de Bonilla e Joan Bonilla su hijo vezinos desta ciudad de Jaen por escritura otorgada a favor de Ysavel Gutierrez Carrillo ante Pedro Molina Bargas escrivano publico en siete dias del mes de febrero de mill y quinientos e setenta e cinco años el qual dho. çenso bino a pagar a Fray Antonio Gomez fraile proffeso de la horden de Nra. Señora de las Merçedes hijo de Marcos Gomez y de Maria Gutierrez su muger y el dho. convento e frailes con liçencia de su provincial me lo vendieron por escritura ante el escrivano publico de yso escrito en dos dias del mes/Fr./ de diciembre de mill y quinientos e noventa e quatro años.

—Ytem. Otro çenso de siete mill mrs. de principal que tenemos contra Luis Gonçalez Calero y su muger y fiadores vezinos de la dha. ciudad de Jaen por escritura otrogada a favor del dho Fray Antonio Gomez ante Luis Rodriguez de Villalobos escrivano publico desta çiudad en nuebe dias del mes de febrero de mill e quinientos y ochenta y cinco años el qual dho. çenso avimos del dho. convento por la escritura referida en el capitulo antecedente.

—Ytem. Situamos que ayan estas casas que poseemos en la collaçion de Santo Ylef.° desta ciudad que lindan por una parte con casas de Miguel de Balençuela y con casas de la Yglesia mayor de Jaen cinco mill mrs. por los quales nos obligamos de dar e pagar a la capellania y capellanes de la dha. capellania tresçientos y cinquenta e siete mrs. en cada un año por nabidad e San Joan por mitad los quales para el dho. efecto hasta en la cantidad de los dhos. cinco mill mrs. pagas e principal dellos ypotecamos por ..... y espeçial ypoteca con pacto y obligaçion que hazemos que no se puedan vender/Fv./ ni enajenar sin la dicha carga e ypoteca y qualquier venta o enejenacion que de otra manera se hiciere sea en si ninguna e de ningun balor ni efecto y pase con la dha. carga e ypoteca poder que qualquier terçero poseedor y en ella se execute... si en nuestro poder estubiesen y con que cada y quando que dieremos e pagaremos los dhos. cinco mill mrs. subrogados en la dha. capellanya para que la renta dellos la aya juntamente con los demas bienes de suso contenidos. La qual dha. capellanya queremos que se sirba en la yglesia de Santo Ellifonso en nuestra señora de la capilla y si por nros. testamentos o de qualquiera de nosotros nos paresciere mudar el servicio de ella a otra yglesia lo podamos hazer y queremos que el capellan y capellanes que della fueren perpetuamente para siempre xamas sean obligados a decir por nuestras animas e

de nros. difuntos doze misas en cada un año diciendo cada mes la suya de los que... la yglesia el dia que la dijere con una conmemoracion de difuntos e un responso e para este efecto el tal capellan/Fr./ y capellanes se llebe la renta de los dhos. bienes y reserbamos a nros. y en cada uno de nos el patronato de la dha. capellanya para sus patronos della y porque mediante la boluntad de dios nro. señor e con su bendiçion e graçia Joan de Solis nuestro hijo legitimo clerigo de menores ordenes que es presente pretende... de mayores ordenes y ordenarse de orden sacro. Por tanto por la presente nombramos al dho. Joan de Solis nro. hijo por primero capellan de la dha. capellania el qual las sirba todos los dias de su bida y se llebe la renta de los dhos. bienes que son diez mill e diez y ocho mrs. en cada uno años despues de los dias de la bida del dho. Joan de Solis nro. hijo subgada la dha. capellania en favor de Solis nro. hijo y ansimesmo reserbamos en nos y en cada uno de nos nonbrar patron e capellan despues de nuestros dias y ansimismo nonbrar capellanes de la dha. capellania para despues de los dias de la vida de los nombrados e poner las condiciones que nos paresciere para el buen servicio de la dha. capellanya como no sea perjuicio diminucion ni mengua de la dha. capellanya e fundamento de ella/Fv/ y si nezesario es hazemos graçias donaçion al dho. Joan de Solis nro. hijo y demas capellanes de la dha. capellania e los dhos. çensos e bienes de suso referidos y de todo el derecho y acion que a ellos tenemos con todas las fuerças e firmeças que de derecho son nezesarias para mas baler en raçon del tercio e remaniente del quinto de nuestros bienes derechos e actiones de que en esta parte queremos usar conforme mandamos e usando de la ayuda quel derecho... reyno nos conçede para lo poder hazer e pedimos e suplicamos al señor provisor de este obispado mande erijir e lebantar la dha. capellania e hazer los bienes de ella espirituales y de la justicia eclesiastica para que perpetuamente se cumpla e mande hazer de ellas al dho, nuestro hijo colacion e canonica ynstitucion para que se le de titulo della conforme a derecho e por la presente de oy dia que esta carta es fecha en adelante para siempre xamas nos desapoderamos partimos y quitamos de los dhos. bienes de suso contenidos e de todo el derecho y action tenençia e posesion propiedad e señorio derechos de eviçion reales/Fr/ y personales y otros qualesquier que a ellos tenemos e lo todo damos dejamos zedemos e traspasamos en la dha capellania e capellanes della y les damos y otorgamos poder cumplido y bastante para que luego e cada que quisiere e por bien tubiere sin nos e sin liçencia de juez e sin pena alguna pueda entrar tomar y aprenhender la posesion de los dhos çensos e bienes e los recibir e cobrar desde oy en adelante y entretanto que la toma y aprehende nos constituimos por sus tenedores e poseedores de los enseres de la dha posesion e para mayor validacion desta escritura la dimos y entregamos originalmente a el dho nuestro hijo juntamente con los titulos originales de los dhos çensos en presencia del escrivano publico y testigos infraescritos de que yo el escribano publico y testigos infraescritos de que yo el escribano doy fee e nos obligamos de no rebocar esta escritura en tiempo alguno ni por alguna manera aunque de derecho podamos hazer antes la culpliremos e guardaremos en todo e por todo como en ella se contiene so pena de el dar e pagar el balor de los dhos biene con el doble /F.v/ e mas las costas daños e yntereses que sobrello se le reconocieren de que la dha pena se pague o no que toda una sea firme e bala esta escritura y lo en ella contenido e para lo cumplir e pagar y aber por firme obligamos nuestras personas e bienes avidos e por aver y damos e otorgamos poder cumplido para execuçion de cumplimyento de lo susodicho a qualesquier juezes e justiçias ante quien esta carta fuese presentada como si fuese sentenzia definitiva de juez conpetente por nos consentida e pasada en cosa juzgada e renunciamos todas e qualesquieres juezes, fueros e derechos que sean en nuestro favor e contra lo susodicho, en especial renunçiamos la ley e derecho que diçe que general renunçiacion de leyes non bala / Otro si yo la dha Francisca Billena renunçio las leyes del emperador Justiniano e del senatus consulto Veliano leyes de partida y de Toro que son en favor de las mugeres como en ellas se contienen de cuyo efecto fui abisada por el escribano publico de yuso escrito de que yo el dho escrivano doy fee como ellas savidora las renunçio en esta raçon.

/F. r/ Otrosi juro por Dios e por santa M.ª e por una señal de cruz que hiçe con mi mano derecha so cargo del cual prometo de aber por firme en todo tiempo este contrato e lo en ello contenido por quanto lo hago e otorgo de my propia boluntad y que no yre ni berne contra ello ni otro por my, aora ni en tiempo alguno ni por alguna nanera ni pedire ansolucion ni relazion deste juramento a nuestro muy santo padre ni a otro juez ni prelado que poder tenga de me lo conzeder e puesto que de su prio. motu se me conzeda no usare ello so pena de perjura y de caer en caso de menosvaler y las otras penas en que caen e yncurren los que quebrantan semejante juramentos y a la fuerça e conclusion del dho juramento digo e juro e amen que es fecha otorgada esta carta en la dha ciudad de Jaen ante mi Gonzalo de Herrera escrivano publico del numero della estando en la casa de la morada del dho otorgante el viernes veinte e un dias del mes de mayo del año del /F. v/ nacimiento de nuestro salbador Jesucristo de mill y quinientos e noventa e nuebe años, testigos

que fueron presentes a su otorgamiento Gabriel de la Chica e Lucas de Morales y Gil Fernandez e Ruiz de la Corla, vznos de la dicha ciudad de Jaen y el dho Sebastian de Solis lo firmo de su nombre e porque la dicha Francisca de Billena dijo que no save escribir lo firmo su ruego el dho Lucas de Morales en el reg.° desta carta e yo el dho escrivano doy fee que conozco los otorgantes

Sebastian de Solis *Lucas de Morales*
Ante mi *Gonzalo de Herrera,* esc.° p.°

PAGOS DEL TABERNACULO Y RETABLO DE LA VIRGEN DE LA CAPILLA. JAEN

Doc. n.° 14
A.P. San Ildefonso, J. Libro de Fabrica 1600-1620. F. 2 v-3.
Jaén, 1600.

Talla del tabernaculo/ Mas se dio en discargo trescientos e dos reales que pago de la talla del tabernaculo que se pagaron a Xpal. Tellez entallador aber recibido los dhos, mrs.

Dorado del tabernaculo/ Ytem dio en discargo que gasto en dorar el altar de Nuestra S^{a} de la Capilla dosçientos cinquenta y seis Rs. mostro carta de pago de los doradores.
Mas se le discargan ocho mill y quinientos mrs. del refrescar y pintar el retablo del altar de Nuestra s.^{a} de la Capilla de lo que a de aber el ofiçial que lo pinto.

F. 3/ Ytem dio en discargo seis myll e doscientos y sesent a mrs. que dio al pintor que pinto el retablo de la Capilla ques Diego Domedel con los quales se le acabo de pagar lo que ubo de aber el dho pintor del pintar y adereçar el dho retablo. Presente el dho Diego Domedel que confeso la dha partida.

CONTRATO DE APRENDIZAJE DE A. GARRIDO CON S. DE SOLIS

Documento n.° 15
A.H.P.J. Leg. 589, año 1602. Es. G. de Herrera, F. 1024 v.
Jaén, 1602, 23 de diciembre.

/Moço aprendiz que recibio Sebastian de Solis escultor/

Sepan quantos esta carta vieren como yo Antonio Garrido natural de el lugar de Tielmes zmon. de la villa de Alcala de Henares estando presente en la ciudad de Jaen como mayor de diez y seys años conozco e otorgo que asiento por moço de aprendiz con Sebastian de Solis vezino de la dha ciudad de Jaen para le serbir en las cosas tocantes al dho arte de escultura por tiempo de cinco años contados desde oy dia de la fecha desta carta en el cual dho tiempo me a de dar de comer y bestir y cama en que duerma doliente y sano y acabarme de mostrar el dho arte de escultor todo lo que yo pudiere aprender en todo el dho tiempo de manera que en fin del lo sepa y pueda trabajar por ofiçial y en fin del dho tiempo me a de dar un bestido entero de paño comun que se entiende un ferrezuelo y un sayo y unos calçones y medias y un jubon y dos camisas de lienço y un sombrero y çapatos y pretina y todo nuebo, esto demas de los bestidos que yo tubiere de trabajo (siguen fórmulas de obligación usuales entre las dos partes) en Jaen a veynte y tres dias del mes de diciembre de mill y seiscientos y dos años e yo el dho escribano doy fee conozco a los dhos otorgantes

Antonio Garrido *Sebastian de Solis*
Ante mi *Gonzalo de Herrera* es.° p.°

CONTRATO DE OFICIALIA ENTRE A. DE ALBARADONA Y S. DE SOLIS

Documento n.° 16
A.H.P.J. Leg. 589, año 1602. Es. G. de Herrera, F. 1026.
Jaén, 1602, 23 de diciembre.

/Moço aprendiz que recibio el dho Sebastian de Solis/

Sepan quantos esta carta vieren como yo Antonio de Albaradona natural de la villa de Aguilar del Campo estando de presente en la ciudad de Jaen conozco e otorgo que entro por ofiçial con

Sebastian de Solis escultor vezino de la dha ciudad de Jaen para serbirle en el dho arte de escultura por tiempo de dos años contados desde oy dia de la fecha desta carta en el qual tiempo me a de dar de comer tan solamente y acabarme de mostrar el dho arte y demas dello por mi trabajo me a de pagar por el primero año doçe ducados y por el segundo veynte ducados pagado todo en los mesmos años como los fuera trabajando (siguen fórmulas de obligación usuales entre las dos partes) en Jaén a veynte y tres dias del mes de diciembre de mill y seiscientos y dos años e yo el dho escribano doy fee conozco a los dhos otorgantes

Antonio de Albaradona *Sebastian de Solis*
Ante mi *Gonzalo de Herrera* es.° p.°

ESCULTURAS DEL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE JAEN. RECIBO DE SEBASTIAN DE SOLIS

Documento n.° 17
A.C.J. Hoja suelta r. y v.
Jaén, 1604, 29 de febrero.

Fr./ Digo yo Sebastian de Solis que reçivi del sor, canonigo Joseph de Valdivieso obrero desta sta. yga. dos mill y treçientos y noventa y siete reales que montaron las quatro figuras grandes de San P.° y San Pablo y San Bernardo y San Anton y de los seis serafines que se hicieron en el angulo del quadro y de los ocho serfines que se hicieron en las cartelas del segundo cuerpo y de los escudos del cavildo todo lo qual sera para el Retablo desta sta. yga. haçe del aditir que yo e dado otras cartas de pago questa y ellos se entiende de fecho una y por la verdad lo firme en Jaen a veinte y nueve de febrero de mill y seisçientos y quatro años

Son 1397 Rs. *Sebastian de Solis*

Fv/ de Francisco de Solis entallador
1397 Rs.
Passada

2399
68268
1003
32
81498

RETABLO MAYOR DEL SANTUARIO DE LA VIRGEN DE LA CABEZA[1]

Documento n.° 18
A. M. Andújar. Libro 3.°. Actas de Cabildo. F. 259
Andújar, 1609, 11 de septiembre.

Retablo en la Capilla Mayor del Santuario de Ntr.ª Sr.ª de la Cabeza de Sierra Morena/

Este dia aviendo entendido la ciudad la peticion que se a presentado en este cabildo por parte de la cofradia de ntra. Sr.ª de la Cabeza desta ciudad en que piden que esta ciudad le haga limosna competente para ayuda a hacer un retablo a la Santa yglesia de la Santisima ymagen de Ntr.ª Sr.ª de la Cabeza en Sierra Morena termino desta ciudad y atento a que la dicha santa yglesia tiene precisa necesidad de que en la capilla mayor della donde esta la santisima ymagen de nuestra señora se haga un retablo conforme a la capaçidad de la dicha capilla mayor para que la venditisima ymagen este con la decencia y veneraçion que conbiene y su santa yglesia con el ornato necesario por acudir a ella de ordinario grande numero de gente de toda Andaluzia y Castilla y todo el Reino y fuera del por la grandisima devoçion que toda la cristiandad tiene a esta venditisima ymagen y particularmente en su fiesta principal que se celebra el ultimo domingo de abril cada un año donde concurre la mayor grandeza y concurso de gente que se ve en ninguna

1 Documento cedido por don José Dominguez Cubero.

fiesta de España y teniendo atencion que con toda esta grandeza y grandisima devoçion desta benditisima ymagen su santa yglesia y cofradia no tiene propios ni hacienda para poder hacer el dicho Retablo y por estar tres leguas desta ciudad en Sierra Morena en su muy alto çerro que diçen de la Cabeza, tierra muy aspera y fragosa, a de tener mucha costa el dicho retablo y que es forçoso aberse de hacer de limosnas las que se pueden juntar de veçinos desta ciudad no pueden ser bastantes para la mitad de la costa de dicho Retablo, acordo la ciudad que se de de limosna seyscientos ducados y para ello se arriende el pasto del Baldio de Peñas Vermexas termino desta ciudad en cada un año hasta que de lo que procediere del dicho arrendamiento se cumpla y pague la dicha limosna trayendo para ello facultad real de su magestad la dicha cofradia.

CONCIERTO DEL RETABLO DE LA VIRGEN DE LA CABEZA. ANDUJAR

Documento n.º 19
A.H.P.J. Leg.
Andújar, 1610, 3 de mayo.

La Cofradía de Nra. S.ª de la Caveza contra Fraco. de Brios y consorte/

Sepan quantos esta carta vieren como yo Francisco de Bríos, entallador y examblador vz.º que soy en esta muy noble y mui leal ciudad de Andujar. Digo que los señores priostes y diputados de la cofradia de nuestra señora de la Cabeza que son los señores don Al.º Perez Serrano prioste, don Miguel/ de Albarraçin alcalde, don X.º de Balenzuela y don Antonio Sirbiente dignidades y comisarios, en esta escriptura an tratado y concertado conmigo que yo tengo de facer un retablo y tabernaculo para la capilla mayor de la yglesia de Nuestra Señora de la Cabeza de Sierra Morena, termino desta ciudad.

Yo el dcho Frco. de Brios are el dcho retablo p.ª la dha capilla de la manera siguiente

Primeramente que tenemos de dar acabado de todo punto el dho retablo y asentado y llevada la madera a nra. costa para el primero dia del mes de abril primero que biene del año primero venidero de mil y seis. y once.

Y con condiçion que yo el dho Franco. de Brios tengo de facer y acavar el dho retablo conforme a la montea y planta y perfiles de moldura que se trujo de la ciudad de Jaen fecha por mano de Sebastian de Solis, escultor, questa firmada de los dhos señores comisarios y de dho Frc.º de Brios.

Que avemos de façer el ensamblaje del dho retablo elijido bien labrado y ajustado y que se le dejen clabos donde fuere menester embebidos en la madera con sus piezas que no se vean.

Y con condiçion que la talla y escultura se fagan por maestro que las faga bien y vaya acomodada como parece en la traza y se guarde en todo el orden como esta dibujado/

Y con condiçion que la dha obra se a de façer perfecta y bien acavada como a de façerse a buena obra.

Y con condiçion quel dho retablo acabado y sentado de todo punto se a de ver por dos maestros de condicion y espirençia para que vean si esta conforme a la traza y condiciones. /Porque los quatro Ebangelistas questan dibujados en la traza y el angel de la guarda verde y dos anjeles questan dibujados en la caja de Nra. Señora no se an de façer y en el lugar de los dos baçios del remate se an de hacer dos escudos con las armas de la ciudad y los remates conforme van dibujados en lo añadido.

Y es condiçion que se an de façer las colunas grandes lisas como estan fechas al lado del dibujo de la traza y ansimismo que los pedestales do cargan las colunas grandes se an de facer por orden de la dha cofradia y a su costa de la dha cofradia.

Y con condiçion que la dha cofradia me a de dar e pagar a mi el dho Frac.º de Brios por façer el dho retablo sigun es de la madera que digo es quinientos ducados en reales en esta manera que tenemos de recivir ocho carros de madera que tiene la dha cofradia en el ospital de Nra. Señora de la Caveza, parte della aserrada por el costo que tiene a la dha cofradia. Los quales dhos ocho carros tengo de recivir lo que montaren para en quenta de los dhos quinientos ducados en que hago todo el dho retablo y dentro deste presente mes de mayo en questamos se me an de dar a mi el dho Frac.º de Brios cinquenta ducados. Y otros cinquenta ducados para el dia de carnestolendas primero que viene del año de mil y seis.º once. Y ajustado lo susodho lo que quedare a cumplimto. de los dhos quinientos ducados los tienen de dar e pagar en cada un año cien ducados por el dia postrero domingo de abril de cada un año ques quando se celebra la fiesta

de Nra. Señora de la Caveza, discontando el ultimo año quinçe ducados que la dha cofradia pagara por mi al dho Sebastian de Solis de la mitad de la dha planta y perfiles e montea.

(Siguen fórmulas usuales).

Ante el n.° publico y de los testigos aqui convenidos fecha en la dcha ciudad de Andujar a tres dias del mes de maio de mill y seiscientos y diez años siendo presentes por testigos Alonso Vendejo e Andres Serrano

Don *Alonso Perez Serrano* Don *Miguel de Albarracin*
Don *R.° de Valenzuela*
El Ld.° *V. de Pareja Sc.ª*

ESCRITURA DE DORADO DEL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE JAEN

Documento n.° 20
A.C.J. Gav. 28, n.° 19. Leg. de contenido vario. Cuadernillo suelto de 6 folios, en mal estado.
Jaén, 1610, 10 de mayo.

,Sepan quantos esta carta vieren como yo Juan de Quintanilla y yo Xroval. Vela pintores como prinzipales e yo Alonso Perez de Pedraça batihoja e yo Baltasar Vela clerigo presbitero como sus fiadores e prinzipales pagadores vezinos que somos todos en esta ciudad de Jaen e los quatro de mancomun y a voz de uno e cada uno de nos de por si por el todo renunciando y como expresamente renunciamos la ley duobus reis devendi y el autentica presente cobdice de fide susoris y el veneficio de la division y el expensae e las demas leyes de mancomunidad como en ellas se contiene otorgamos e conoçemos que somos convenidos e concertados con el Sr. doctor Miguel de Pastrana canonigo en la Santa yglesia desta ciudad y obrero della en que tomamos a nuestro cargo de dorar e nos obligamos que doraremos de dorado estofado y pintura y encarnaciones todo lo que falta de dorar estofar pintar y encarnar en el retablo questa de presente puesto en el altar mayor de la dicha yglesia mayor de esta ciudad y acerca dello avemos de ser obligados e nos obligamos de hacer /F lv/ dar el cumplir las condiciones siguientes.

— La primera avemos de enlençar y plasteçeremos los dhos principales de aparejos delgados todas las junturas e partes que conviniere para que quede todo a su vez conforme a buena obra.

— Ytem en quanto a la ymagen de Dios Padre a de yr de aparejo e dorado y estofado y encarnado que el estofado a de ser una tela que ymite a brocado de colores qual mas convenga.

— En cuanto a el Cristo se a de quedar como de presente esta ecepto la caja donde esta puesto que la avemos de pintar nos los dhos principales a el olio de unos cielos y lejos con la ciudad de Jerusalen dandole el punto y colores que se requieren.

— La imagen de nuestra Señora demas de el encarnado a de yr dorada y estofada y el manto açul con una tela que ymite brocado y la saya morada con otra tela diferente que tanvien ymite a brocado.

— La ymagen de San Juan tanbien la avemos de hacer de aparejo dorado y estofado y encarnado con el manto de color de rosa la saya verde con dos telas que ymiten a brocado.

— Ytem la ymagen de la Magdalena a de yr de aparejo y dorada y estofada /F. 2 r/ con tela de brocado de colores y la saya desylachada y rajada que haga una tela que ymite a lo natural.

— Y las quatro birtudes que estan en el dho retablo an de yr de oro mate rostros y manos y aparejos y dorado y retocado. Los seis niños, dos de la virtud e los quatro de los remates questan con sus festones y cestas de frutas los avemos de poner de aparejo e dorado e retocado como creo que toca a las cuatro birtudes.

— Y los dos tableros questan a los lados de la cruz avemos de pintar en cada tablero un angel llorando a el olio.

— Yten en los otros dos tableros questan a los lados de donde avemos de pintar los dos angeles avemos de pintar a el olio lo que se nos pidiere e hordenare por el dho Sr. doctor M guel de Pastrana.

— Yten los dos escudos questan a los lados del dho retablo junto a las quatro birtudes an de yr aparejados y dorados y estofados y en el uno a de yr la divisa de Nuestra Señora y en el otro l. s armas de su señoria don Sancho Davila y Toledo, obispo deste obispado del q.° del Rey Nuestro Señor.

– Yten todo lo demas del cuerpo del dho retablo, columnas e traspilastras e cornisas e nichos y lo bajo que va /F. 2 v./ del banco lo avemos de poner de aderço y dorado y estofado de manera que todo el dho retablo ecepto lo que es el Cristo que se a de quedar como de presente esta lo

avemos de dorar hacer e pintar en la forma e de la manera de suso contenida e la cruz donde esta el Cristo avemos de dorar de un perfil a los lados de grueso del terçio de un pan de oro.

— Y todo lo qual nos obligamos todos quatro principales e fiadores de haçer a nuestra costa puniendo el oro colores, aparejos, manos y ofiçiales e todo lo demas que sea neçesario sin que la fabrica de la dha Santa Yglesia pague cosa alguna en ninguna manera. Solo nos an de dar hechos los andamios questos no an de ser por nuestra quenta e por la costa asy de los aparejos y manos y todo lo demas que de nuestra parte avemos de haçer hasta darlo bien fecho /por 6.600 reales/ y acavado de todo punto se nos an de dar e pagar seiscientos ducados que montan ducientos e veinte e cinco mill maravedis. Los ducientos ducados se nos an de dar en ocho años los dhos principales para conmeçar la dha obra e los docientos ducados quando ayamos hecho la mitad de la dha obra e los otros ducientos ducados restantes /F. 3 r./ quando este acavado y nos obligamos todos principales e fiadores que desde luego començaremos nos los dhos principales a entender en ella e la proseguiremos sin alçar ni apartar la mano della e la daremos acavada bien y perfectamente a bista de maestros e oficiales que dello entiendan peritos en el dho arte para de aqui a catorçe dias del mes de agosto primero que bendra en este presente año de mill y seiscientos e diez. E para que se entienda si queda bien hecha e con l[a] perfecion que conviene para la austeridad de la dha yglesia e ornato de su altar. Avemos de ser obligados de nonbrar un maestro del dho arte y por parte de la dha santa yglesia se nombre a otro los quales con juramento aviendo bisto la dha obra declaren si esta bien hecha conforme a las dhas condiciones y a buena obra segun el dho arte y si declaren anbos estar bien hecha a de ser bisto averse cunplido de nuestra parte con lo que vamos obligados e si no se conformaren los dos nonvrados pueda la justicia eclesiastica de esta ciudad nonvrar un terçero para que bea la dha obra e de su parecer si esta vien hecha o no y aviendo jurado /F. 3 v./ y declarado e pase por lo que el y qualquiera de los otros dos nonvrados declaren en conformidad de manera que diciendo los dos declarantes que la dha obra esta vien hecha avemos de aver cumplido con nuestra obligacion sin ser obligados a mas y si dijeren que no lo esta por qualquier defeto y causa que declaren o no aviendo acavado la dha obra para el dho dia puede el dho Sr. dotor Miguel de Pastrana o quien fuere parte por la dha santa yglesia e fabrica della hacer enmendar la dha obra o que se haga de nuevo para que quede bien hecha perfectamente acavada e para ello conçertare con mayor para hacer e acavar lo susodicho e por lo que asy concertare, por dias o por mayor, e por los aparejos e oro y lo demas que fuere menester de mds. de las manos de los maestros y oficiales nos puedan executar a todos e a qualquiera de nos e cobrarlo de nosotros y nuestros bienes por via ejecutiva con las costas para lo qual sea bastante liquidacion e recaudo el juramento de la persona que tuviera /F. 4 r./ poder del dho. Sr. dotor Miguel de Pastrana o de quien fuera parte por la dha fabrica en que dejamos e diferimos la liquidacion ejecucion e cobra de todo ello sin que sea neces.° citaçion ni otra liquidacion ni auto judicial que esta judicial aunque de derecho se requiera. E si los dos maestros nonvrados por las partes en conformidad o quando anvos no se conformen se conformare el uno con el tercero en que la dha obra quando este acavada esta bien hecha, en este caso lo que elebaren los dhos nonvrados por la ocupacion e travajo que en ver la dha obra y dar su parecer an de tener an de ser por cuenta de la dha fabrica sin que nosotros seamos obligados a pagarles cossa alguna e si declararen que la dha obra no esta vien hecha avemos de pagar nosotros lo que de nuestra parte avemos de poner en la dha obra que sea en poca o en mucha cantidad nos contetamos con los dhos seisçientos ducados que se nos an de dar e pagar a nos los dhos principales a los dhos plaços e remitimos /F. 4 v./ a la dha fabrica lo demas confesando como confesamos e declaramos tener como tenemos noticia de lo que puede valer e vale la costa e lo demas que confirme a las dhas condiciones avemos de haçer en el dho retablo (siguen fórmulas usuales de obligación) Y por ser yo el dho Xpoval Vela de veinte e dos años menor de veinte e cinco prometo e me obligo de no alegar la dha memoria ni pedir restitucion. (siguen fórmulas) /F. 6 r./ nos sometemos nos los dhos Juan de Quintanilla e Xpoval. Vela e Alonso Perez de Pedraça con nuestras personas e vienes renunciando como renunciamos nuestro propio fuero y para que la dha justizia eclesiastica nos compele a todos y apremie a lo ansi cumplir por censuras e como mas convenga como si todo lo sobredicho fuese sentencia definitiva de juez competente por todos consentida e pasada en cosa juzgada e renunciamos todos e qualesquier leyes, fueros y derechos /F. 6 v/ en nuestro favor contra lo susodicho y la ley e derecho que proybe la general renunciacion de leyes e lo firmamos en el es.° que es fecha en la ciudad de Jaen a diez dias del mes de mayo de myll y seiscientos y diez años siendo testigos Alonso Peçdepeç, Xpoval. Velez y Diego de Mora y Geronimo Zebrian vezinos de Jaen e yo el dho n.° conozco a los otorgantes y dello doy fee

El doctor *Pastrana* *Balthasar Vela* *Juan de Quintanilla*

Xproval. Bela *Xpoval. de Pedraza*

DORADO DEL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE JAEN

Documento n.º 21
A.C.J. Actas Capitulares, Libros años 1609-1616
Jaén, 1610, 12 de mayo.

Para tratar lo que el Cavildo A de dar para ayuda a dorar el Retablo desta Santa yglesia y Proveer sobre ello lo que mas conbenga y ansimismo para probeer la capellania de la predicacion de por las mañanas y una de las que dono el Arzn.º de Jaen.

Los dhos señores dean y cavildo Abiendo tratado y conferido cerca del dorar el dho Retablo dixeron que atento que tiene tratado y consultado con su Ss.ª el Sr. Obispo que su señoria de doçientos ducados y doçientos la fabrica y que los dhos beneficiados den otros doçientos. Su boto y Pareçer era que fuese ansi y que aguardare y cumpliere lo que sea tratado con el dho obpo.

AÑADIDO EN EL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE JAEN

Documento n.º 22
A.C.J. Actas Capitulares 1609-1616. F. 296.
Jaén, 1616, 12 de marzo.

Se le pagan a unos oficiales que pusieron las Armas de los Biedmas en el retablo nuevo y lo que su Md. concertare y pagaresele reçivo en quenta.

VIRGEN PARA LA GUARDIA, POR SEBASTIAN DE SOLIS

Documento n.º 23
A.H.P.J. Leg. 463, año 1612. Es. Rodrigo de Baeza. F. 324 v-325 v.
Jaén, 1612, 28 de octubre.

/Deuda de Sebastian de Solis escultor contra G.º Ruiz de Medina/

Sepan quantos esta carta vieren como yo Gonçalo Ruiz de Medina vecino de la villa de la Guardia, estando al presente en esta çiudad de Jaen, otorgo y conozco que debo y me obligo de dar y pagar a Sebastian de Solis vecino desta çiudad que esta presente o a quien su poder obiere ocho ducados de la moneda usual los quales le resto debiendo de una ymaxen que hiço de Nuestra S.ª para la Cofradia de Seños Santiago de quien soy prioste de la qual me doy por contento y entregado a mi boluntad y renuncio a las leyes de entrega paga y prueba como en dha se contiene y no enbargante que me dio carta de pago del precio de la dicha hechura en realidad de berdad del resto debiendo de los dhos ocho ducados los quales me obligo de dar y pagar en esta ciudad de Jaen llanamente y sin pleyto alguno haciendo como hago de deuda exena propia mia el dia de Pascua de nabidad primera que berna con mas las costas de la cobrança, y para lo cumplir y pagar obligo mi persona e bienes (siguen las fórmulas usuales de obligación) y otorgada esta carta en la dha ciudad de Jaen ante Rodrigo de Baeza, escrivano publico della estando en su escritorio a veyntiocho dias del mes de otubre de mill y seiscientos y doçe años a lo qual fueron presentes por testigos Fernando de Bera y Gaspar de Castro y Juan Delgado, vecinos de Jaen y porque el dho otorgante el qual yo el dho escribano doy fee que conozco dixo que no sabia escribir ago a uno de los testigos por ello firme en el registro de mi el dho escrivano.

Fernando de Bera *Sebastian de Solis*
Ante mi *Rodrigo de Baena*, esc.º p.º

CONCIERTO DEL RETABLO DE LOS SALCEDO EN SU CAPILLA DE SANTA MARIA DE ANDUJAR CON S. DE SOLIS

Documento n.º 24
A.H.P.J. Leg. 2894, año 1617. Es. Fernando de Pareja. Ff. 89-90.
Andújar, 1617, 1 de marzo.

/Martin Salcedo Serrano concerto con Sebastian de Solis/

En la ciudad de Andujar a primero dias del mes de março de mil y seiscientos y diez y siete años por ante mi el presente sv.º y testigos aquí contenidos parescieron presentes Martin Salcedo

Serrano vecino de esta dha ciudad de la una parte y de otra Sebastian de Solis escultor becino de la ciudad de Jaen /F. 89 v./ y dijeron que tienen tratado y conferido que el dho Sebastian de Solis escultor haga un retablo de madera de pino para la capilla que el dho Martin Salçedo Serrano hace en la yglesia de Santa Maria desta ciudad, el qual retablo a de hacer conforme ha una traça que parecera firmada de ambos y por el dho retablo se a de dar y pagar ciento y ochenta ducados qual conçierto hiçieron con las condiciones y en la forma siguientes.

— Quel dho Sebastian de Solis a de haçer el dho retablo conforme esta traçado con la historia del glorioso San Martin demas de medio reliebe. Y lo que toca a la figura de San Pedro questa en la traça no se a de hacer porquesta ya hecho en la dha iglesia y todo lo demas como esta traçado ansi en el semblaje como en la talla que parece dibujada en la dha traça se a de haçer bien de buena madera limpia bien acabado a contento y satisfacion de maestros que lo entiendan que se cumplido conforme a la traça. Y si ansi no lo hiçiere que la justicia le apremie a quello haga conforme a la dha traça y concerto.

— Item es condicion que lo a de dar acabado para el dia de Santa Maria de agosto primero que biene del presente año y se a de traer a costa del dho Martin Salcedo Serrano y el dho Sebastian de Solis a de enbiar a persona que lo asiente a su costa y donde no que la justicia le apremie a ello.

— Item es condicion que los dhos çiento y ochenta ducados que se le an de dar por el dho retablo los a de pagar el dho Martin Salcedo Serrano en esta manera= quarenta ducados luego de contado y los çiento /F. 90 r/ quarenta ducados restantes la mitad dellos para fin de mayo primero que viene deste presente año y la otra mitad para el dia que se sentare el dho retablo. Todo ello pagado en esta ciudad de Andujar y en poder del dho Sebastian o quien su poder ubiera con las costas de la cobrança de cada paga.

— Con las dhas condiciones y segun de la manera que dha escrtitura de obligacion de lo ansi cumplir y para ello obligaron sus personas y bienes dieron poder cumplido a las justicias de su Magestad para que lo apremien a lo ansi cumplir y pagar como si fuese cosa pasada en cosa juzgada y renunciaron a todas y qualesquier leyes e fueros y derechos que sean en su favor y la general y el dho Sebastian de Solis especialmente dio poder a los jurados de la dha ciudad de Andujar a cuyo fuero y jurisdicion se sometio y renuncio su propio fuero de la dha ciudad de Jaen y otro cualquier que estubiere y asi lo otorgaron y firmaron siendo presentes por el doctor Rodrigo de Soria Bera y Mateo Nabarro y Marcos Bela que son becinos de Andujar e doy fee conosco a los dhos otorgantes

Martin Salcedo Serrano *Sebastian de Solis*

Ante mi *Fernando de Pareja* su.° p.°

RETABLO DE CAMPILLO DE ARENAS POR GIL FERNANDEZ

Documento n.° 25
A.C.J. Actas Capitulares, año 1618, F. 25 v.
Jaén, 1618, 12 de febrero.

/El retablo de la Iglesia del Campillo y comision/

Este dia los sichos señores Dean y Cabildo habiendo visto la traza y estampa del retablo de la Iglesia del Campillo y del Sagrario y habiendo oido a Gil Fernandez, maestro de ensamble acerca de ello, mandaron que los señores Doctor Don Gome Davila y Mendoza, maesescuela y Doctor don Catalino de Amatrias canonigo, cuiden del dicho retablo y que lo concierten con el dicho Gil Fernandez para que luego se ponga por obra, y les dieron comision en bastante forma para todo lo a ello tocante, anejo y dependiente.

DORADO DEL SAGRARIO DE SAN ANDRES DE BAEZA

Documento n.° 26
A.C.J. Actas Capitulares, año 1619
Jaén, 1619, 26 de enero.

/Dorado del Sagrario de San Andres de Baeça/

Encargaron el dorado y estofado del Sagrario de la yglesia de S. Andres de Baeça a Ju.ª Bautista y mandaron que el Sr. don Martin Aron, prior de Jaen y racionero lo acomode y conçierte y para ello le dieron comision a su merced en forma.

AUTORIZACION DE SEBASTIAN DE SOLIS A SU HIJO JUAN PARA DECIR MISA ALLI DONDE SE ENCUENTRE

Documento n.º 27
A.H.P.J. Leg. 1052, año 1620. Es.; Minguijosa Cobo. F. 463.
Jaén, 1620, 8 de julio.

/Escritura de declaracion que otorgo Sebastian de Solis en fabor de Juan de Solis su hixo/

Sepan quantos esta carta vieren como yo Sebastian de Solis escultor vecino que soy en la calle Hurtado, collacion de Santo Ylefonso, digo por quanto yo y Francisca de Billena mi muger otorgamos escriptura de fundacion de cierta capellania y yo el dho Sebastian de Solis di licençia a Joan de Solis mi hixo primer capellan de la dha capellania para que dixese las misas della en qualquiera de las ygas. de las çiudades villas y lugares deste Reyno donde residiese y en birtud de la dha liçencia el dho Liçenciado Joan de Solis a dicho las dhas misas en las y.ª de la villa de Madrid donde a residido y para que el Sr. bisitador deste obispado de por dichas las dhas misas y la reçiviere en quenta en la bisita que hiçiere de la dha capellania otorgo e conozco que declaro ser cierto y verdadero la relaçion de esta escriptura y que el dho capellan a dicho las dhas misas con mi liçencia y consentimiento en la dha villa de Madrid y haciendo de la dha reserva como patrono que soy de la dha Capellania y como de derecho mejor lugar aya de nuebo doy liçencia al dho capellan para que pueda deçir y diga las dhas misas en las yglesias de las ciudades, villas y lugares deste Reyno donde residiere el tiempo que fuere mi voluntad (fórmulas) en Jaen a ocho dias del mes de julio de mil y seiscientos y veinte años
Sebastian de Solis Ante Miguel Cardenas es. p.º otorgamos la presente *Miguel de Minguijosa*

CRISTO Y VIRGEN DE LA SOLEDAD DE SEBASTIAN DE SOLIS

Documento n.º 28
A.H.P.J. Leg. 1285, año 1620. Esc. Juan Labella. Ff. 817 v-818 v.
Jaén, 1620, 10 de julio

/Escritura de la cofradia de Ntra. SS.ª de la Soledad de la V.ª de Beas q.ª Sebastian de Solis y oblig. del dho q.ª Barme. Sanches de la dha V.ª/

Sepan quantos esta carta vieren como yo Sebastian de Solis escultor v.º que soy de la ciudad de Xaen otorgo y conozco que me obligo de hacer para la cofradia de Nra. Sra. de la Soledad sita en la ig.ª mayor de lav.ª de Beas una hechura de un santo Xpo. abisagrados los brazos para que se pueda hacer el dezendimiento, destatura de dos baras y la cruz a de yr en la forma que se me hordenare. Y ansimismo una hecura de nra. SS.ª de siete quartas de alto sin la peana que a de llebar una sesma y las manos abiertas todo de bulto bien hecho y acavado a bista y parezer de personas que lo entiendan con una corona de quarto para la hechura de la birxen, todo lo qual q.º lo dare acabado de aqui a el dia de todos santos primero que bendran en el presente año esto porque en razon de los susodichos la dha cofradia me habran de dar y pagar setenta ducados de la moneda usual los cien reales dellos que e recibido de presente de Barme. Sanchez v.º de la dha v.ª mayordomo de la dha cofradia de los quales me doy por contento y entregado a mi boluntad sobre que renuncio la eczeçion e leyes de entrega e paga /F. 818 r/ como en ella se contiene y lo demas restante el dho dia de todos santos y si antes del dho dia acavare las dhas hechuras tengo de abisar y abiendolas el dho dia se me a de pagar el dho dinero y si ansi no lo hiçiere y cumpliere la dha cofradia pueda buscar escultor que la haga y executarme por dhos cien rs y lo que mas costare con solo mandamiento en que lo difiero si no.

E yo el dho Barme. Sanchez v.º que soy de la dha v.ª de Beas que a lo susodho soy presente es mydo. y como mayordomo que soy de la dha cofradia otorgo y conozco que aceto esta escritura y su otorgamiento como en ella se contiene y hago el dho conzierto con el dho Sebastian de Solis por la hechura del dho Xpo. y Ntra. S.ª en la forma referida por los dhos setenta ducados, los ciento Rs. que tengo dados adelantados y los demas restante a cumplimiento dellos que haziendo de deuda y contra si axeno mi propio los constituyo por deuda quarentixio sobre mi persona (siguen las fórmulas usuales de obligación y renuncia) y lo firman en la escritura ques hecha y otorgada esta carta en la ciudad de Jaen ante Juan Labella es.º pu.º del n.º della a diez dias del mes de julio

de mill y seiscientos y beinte años siendo testigos Al.° Ramirez de Olivares y Luis Lombardo y Ju.° Sanchez albañil vezinos de Jaen y yo el es.° doy fee conozco a los dhos testigos
Sebastian de Solis *Barme. Sanchez*
Ante mi *Joan de Labella* es. pu.°

NOMBRAMIENTO DE CAPELLAN A FAVOR DE JUAN DE JAMILENA, POR PARTE DE SEBASTIAN DE SOLIS

Documento n.° 29
A.H.P.J. Leg. 1056, año 1624. Es. M. Minguijosa Cobo. Ff. 12 v-13 r.
Jaén, 1624, 8 de enero.

/Nombramiento de Capellan del Ldo. Ju.° de Xamilena q.ª Sebastian de Solis/

Sepan quantos esta carta bieren como yo Sebastian de Solis escultor vz.° que soy en esta ciudad de Jaen digo que por quanto yo y Francisca de Billena mi muger difunta ynstituimos e fundamos una capellania en la yglesia de San Ylifonso desta dicha ciudad y nombramos para capellanes della al ldo. Ju.ª de Solis presbitero y a Gaspar de Solis mis hixos y de la dha muger que ya son falleçidos e pasados desta bida, otorgo e conozco que nombro por capellan de la dha capellania a Ju.° de Jamilena presbitero v.° desta dha ciudad questa presente para que la tenga mientras biviere (fórmulas) en la dha ciudad de Jaen ante Miguel de Minguixosa Cobo s.° del rey nro. sr. pu.° del num.° de ella estando en mis casas a ocho dias del mes de en.° de mill y seyscientos y veynte y quatro años
Sebastian de Solis
Ante my *M. de Minguixosa Cobo* s.° p.°

PODER DE SEBASTIAN DE SOLIS A LUIS DE PARRAS PARA QUE COBRE LA HERENCIA DE SU HIJO JUAN[1]

Documento n.° 30
A.H.P.J. Leg. 1056, año 1624. Es. Minguijosa Cobo, F. 664.
Jaén, 1624, 24 de septiembre.

/Poder de Sebastian de Solis al racionero Luis Parras de Olmedo, residente en Madrid/

En la ciudad de Xaen a vete. y quatro dias del mes de setienbre de mil y seiszientos y beinte años ante mi el escribano publico del mn.° de la dha ciudad y de los ynfraescritos parecio Sebastian de Solis bezino desta ciudad a quien doi fe que conozco como eredero con benefizio de ynbentario y no de otra manera del ldo. Sebastian de Solis presbitero su fixo vz.° que fue de la billa de Madrid y otorgo su poder cumplido quan bastante de derecho se requiere para ello a Luis Parras de Olmedo racionero de la Sta. Yglesia catedral desta ciudad residente en la dha billa espezialmente para que en su nombre y representando su propia persona pueda parezer y parezca ante qualquier justizias e juezes eclesiasticos y seglares asi de la dha billa como de otras partes y ponga demanda a los bienes y erederos del señor duque de Uzeda de todos y qualquier salarios y raciones que al dho su fixo le resto debiendo de todo el tiempo que tubo en su serbicio y en otra cualquier manera y las jure y sobrello diga de su derecho y justizia concluya y pida (siguen fórmulas) en Jaen ante M. de Minguixosa Cobo a veynte y quatro del mes de setiembre de myl y seyscientos y veinte y quatro siendo testigos a su otorgamiento Tomas Perez de Cambil y Francisco de Mola y Juan Cano de Aranda el viexo, vezinos de Jaen
Sebastian de Solis
Ante my *Miguel Minguixosa Cobo* es.° p.°

1 Por error del escribano, con toda seguridad, aparece Sebastian (el nombre del padre) en lugar de Juan (el del hijo muerto).

RETABLO DE EL SALVADOR DE BAEZA

Documento n.º 31
A. P. Salvador B. Pieza 74, Leg. 2. Libro de fábrica de 1614-1668. Años 1627, f. 67; y 1630, f. 241 v.
Baeza, 1627 y 1630.

Año 1627. F. 67.
/Retablo/

Item se le vaxan quinquenta ducados que le van cargados de la manda que hiço Dña. Ynes Mexia para un retablo porque es se an de poner y disponer en quien y como su mds. lo mandare a quien lo a de entregar.

Año 1630. F. 241. v.
/Manda para el retablo/

Item se le vaxan diez y ocho mil y seteçientos maravedis que mando doña Ines Mexia para el retablo de la dicha yglesia y los dio por no cobrados el mayordomo pasado y el dicho licenciado Antonio de Godoy dixo que el dia de la reduccion de la moneda recibio la dicha cantidad por orden del prior y se perdio la mitad y asi no se le deben hacer cargo mas que a veynte y çinco ducados y que de la cantidad que tenia en su poder hizo el cargo ante el señor vicario y deposito en el Licenciado Diego de Molina. Y el dicho señor Vicario mando se le carguen por entero los dichos cincuenta ducados sin perjuicio de su derecho para el discargo.

CONCIERTO DEL SAGRARIO DE LAS BERNARDAS. JAEN. GIL FERNANDEZ.

Documento n. 32
A.H.P.J. Leg. 1.292. Es. Juan Labella. Ff. 233-234.
Jaén, 1628, 3 de abril.

Tsacion. del S. Don Melchor de Bera Obispo de Troya q.ª Gil Fdez./

Sepan quantos esta carta beren como yo Gil Fernandez ensamblador como principal e yo el Licend.º Josephe de Bera como su fiador y principal pagador, veçinos que somos de la çiudad de Xaen, ambos a dos de mancomun ynsolidum renunçiando las leyes de la mancomunidad como en ellas se contiene, otorgamos y conocemos que me obligo yo el dho Gil Fernandez de haçerle un sagrario para el monasterio de monxas de la Concepción Recoletas de la primera Regla de Santa Clara desta ciudad que fundo su señoria el Sr. don Melchor de Bera Obispo de Troya, lo qual hare de muy buena madera de Segura, seca y sin tea ni vudos. Y si algunos tuviere se an de sacar y echarles sus pieças y a de ser del ancho y alto conforme a la traça y planta que son diez pieças de lato y çinco y media de ancho. Y a de ser el elijido y no sobre puesto ni aplacadas las molduras que llevare y el friso de la cornisa a de ser tallado y rebabado. Y las colunas an de ser estriadas con el tercio machihembrado. Y toda la dha madera a de ser bien fha y aserrada y hordenada conforme lo manda Biñola con todos sus /F. 233 v/ requissitos sin que aya falta en las medidas y tamaños que requiere cada cosa a satisfaçion de su señoria Pedro de Bera tesorero de su Magd. Doctor don Joan de Bera Bilches y a vista de ofiçiales peritos en el arte y no estando conforme a el no tenga obligacion a resçivir y bolberemos la cantidad que ubiere rescivido con mas los daños que ubieren feneçido por no aber cumplido defirido en el juramento de la parte de dho Sr. Obispo en que lo defirimos desde luego sin que sea neçesario otra delix.ª alguna aunque de d.º se requiera y por bia executiba se cobre con las costas de la cobrança y se a de començar luego la obra y no alçar mano della hasta acabarla conforme a lo dho condiciones, planta y montea que queda en poder de mi el dho Gil Fernandez firmado de su ss.ª y del presente escrivano y la dar acabada el dia de Sr. Santiago deste año y se me a de dar por parte de su ss.ª por raçon de ello dos mill reales la terçia parte luego y la otra terçia parte quando este fha la mitad de la hobra y la otra terçia parte estando acavada en la dha forma. Nos obligamos /F. 234 r/ a lo cumplir (siguen las fórmulas usuales). En testimonio de lo qual otorgamos la presente que es fecha en la dha ciudad de Xaen ante mi Joan de Labella escrivn.º puc.º del numero de ella en tres dias del mes de abrill de mill y seis.º y veinte y ocho años, siendo testigos Tomas de Riaça y Juan del Castillo y Miguel Lonbardo vzos. de Xaen y los dhos otorgantes a quince yo el dho esn.º Puc.º doy fee que conzco lo firmaron en el reg.º= va testado= echo.
Gil Fernandez. El Lido. *Joseph de Vera.* Ante my *Joan de Labella.*

CONCIERTO DE LOS RETABLOS MAYOR Y LATERALES DE LAS BERNARDAS. JAEN. GIL FERNANDEZ.

Documento n.º 33
A.H.P.J. Leg. 1.295. Es. Juan Labella. Ff. 214 v- 217 r.
Jaén, 1634, 9 de marzo.

La yg.ª del convto. de la Concpcion Franc.ª qe. Gil Fdez./

Sepan quantos esta carta vieren como yo Gil Fernandez, escultor, como principal e yo Jermo. de Morales, platero, como su fiador y principal pagador, becinos que somos de la ciudad de Xaen, ambos dos de mancomun ynsolidum renunciando como renunciamos la ley de duobus rex debendi y el autentica presente de las espensas como en ella se contiene, y otorgamos y conocemos que nos obligamos yo el dho Gil Fernandez de facer el retablo del altar mayor de la yga. del convto. de Nuestra S.ª de la Concepcion de monxas Franciscas Des alças de la dha ciudad de Xaen de que es fundador el Sr. don Mor. de Bera del consexo de su magd. Obispo de Troya en la forma y en el precio y con las condiciones siguientes.

Primeramente es condicion que se a de guardar la traça que su S.ª ynbia de Toledo que se a de guardar la mitad de hacia mano derecha guardandola toda conforme esta en el papel salbo que las figuras que esta dibuxadas a de ser toda de pintura que solo a de ser por quenta de dho Gil Fernandez la talla que llevare en frisos, capiteles y los demas ornamentos.

Y es condicion que a de llevar el retablo toda la capilla de alto y ancho todo lo que tubiere de forma que los buelos de las cornisas lleguen a los rincones de las capillas el remate a lo alto de la dha capilla la qual tiene treinta y nuebe pies poco mas o menos y de ancho veinticinco.

F. 215 r./ Es condicion que el çocalo que viene a el lado del altar se a de hacer de madera desde la grada del altar pararriba, a de emparexar con el alto del altar y a recibir el banco del retablo.

Y con condicion que el banco principal do cargan las colunas se a de hacer que tenga la proporcion que la columna pide que son cinco pies porque con la traça que se a de guardar no tiene de alto sino tres pies y parece muy desproporcionado y asi conbiene que pudiendo se quite de otras partes y se añada al abanco pudiendose hacer y esto conbiene a buena obra que se haga pudiendo.

Y es condicion que las colunas del primer cuerpo an de ser de diez y seis pies de alto del orden corintio y estriadas machos y hembras los mahos hasta la tercia parte y guecas lo restante hasta arriba como estan las colunas de piedra de la obra nueba de la iga. mayor desta ciudad porque ansi es lo mas galano y fermoso y que los antiguos usaron mas, las quales colunas se les a de robar por detras las basas y capiteles hasta el grueso de la coluna como esta debuxado en la traça.

Y es condicion que la cornisa a de ser de orden corintia como estan en la traça y a de llebar el paflon con florones y artesonado y canecillos con foxas y obalos y dentellones y quentas asi como lo manda Biñola que por ser obra grande parecera todo bien y el friso y alquitrabe como estan en la traça.

Y es condicion que los quadros de los entre colunas an de llebar sus quadros como esta en la traça todos los lienços /F. 215 v./ del retablo principal y de los colaterales an de tener tableros sobre que se claven.

Y es condicion que encima de la cornisamento principal a de llebar un çocalo de un pie de alto donde biene a cargar la coluna del remate.

Y es condicion que la caxa de la custodia a de ir de medio punto con su arco con sus ynpostas que le llegen al respaldo de la dha caxa.

Es condicion que la ca xa de nuestra S.ª a de yr quadrada como esta en la traça en su moldura.

Es condicion que en el segundo querpo de enmedio a de llebar su caxa quadrada donde a de ir el Cristo con su quadro tallado como esta dibuxado en la traça y a los lados desta caxa a de llevar dos colunas del orden compuesto de diez pies de alto o como mas combenga mas o menos las quales an de ser redondas con sus pilastras y a los lados de afuera sus pilastrones y cornisamento y quadro como esta dibuxado en la traça y encima de los quadros unos escudos y unas bolas encima de las pilastras de afuera como esta en la traça.

Es condicion que encima del tablero del Cristo se a de hechar una cornisa que cargue sobre las dos colunas de los lados la qual a de romper el alquitrabe y el friso con el quadro del Santo Cristo y a de tner frontispico con dentellones y en la forma que esta dibuxado en la traça.

Es condicion que toda la dha obra a de ser elixida y en la forma que esta fecho un perfil una cornisa en un papel de mi firma de mi el dho Gil Fernandez que se ynbio a Toledo el qual esta aprobado y firmado de Juan Fernandez maestro de la Santa yg.ª de Toledo, de buena /F. 216 r./

madera de pino de la Sierra de Segura con los menos nudos que se pueda y si alguno ubiere saltadiço se haga pieça, que la dha memoria queda en poder de mi el dho Gil Fdez. firmado de su S.ª el dho señor Obispo y del presente es.ª y de mi el dho Gil Fernandez.

Y asimismo se an de hacer los dos colaterales conforme a la traça que esta dada para ello y acomodando todos los lienços que el dho Sr. Obispo tiene p.ª los dhos retablo la qual traça queda en poder de mi el dho Gil Fernandez firmada de su Ss.ª y de dhos presentes es.º. Y si antes de dorarlo ficiere algun bicio o quiebra lo emos de apartar quando lo doren pero el quitarlo y ponerlo despues de dorado a de ser por quenta de su S.ª porquesto a de ser por nuestra quenta el reparo.

Y nos obligamos de darlo acavado en toda perfecion y asentado por nuestra quenta y riesgo dentro de dos años contados desde el dia de la fecha desta escritura y la nos obligamos que se fara el retablo del altar mayor conforme a la traça y demas condiciones y dos retablos para los colaterales conforme a las dhas traças y la que embiare para los colaterales su Ss.ª que estan fechas de mi el dho Gil Fernandez. Y asi mesmo es condicion que tenemos de poner por nuestra quenta toda la madera y materiales que fueren menester para los dhos retablos y los tenemos de dexar puestos y asentados como esta referido y si a el tiempo de dorar tubieren que resanar lo tenemos de hacer a nuestra costa.

/F. 216v./ Y acavado en la forma referida se an de nombrar dos maestos que las bean si estan conforme a las traças y condiçiones los quales maestros an de ser nombrados el uno por el dho Sr. Obispo y el otro por mi el dho Gil Fernandez los quales con juramento declaren lo que baliere y lor la dha obra se me dan por el dho. Sr. Obispo y el dho conbento en su nombre mill y quinientos ducados y si los dhos maestros nombrados declarasen no baler la dha obra los dhos mill y quinientos ducados nos obligamos debolber al dho convto. la dha cantidad que declararen tener de menor balor y si declararen baler los dhos mill y quinientos ducados estar la obra perfecta y acavada conforme a la planta se an de dar enteramente los dhos mil y quinientos ducados y si declararen la dha obra tener mas costas y estar mas perfecta y acabada y tener bentaxa a lo que se pide por las dhas condiciones se me an de dar demas de la dha cantidad mil y quinientos reales con que las mexoras ecedan a la dha cantidad y si valiere mas de la dha coantidad nos obligamos a no pedirlo. Y a el tiempo de la tasaçion se an de hallar presentes el Eminentisimo Sr. Cardenal Sandobal Obispo de Xaen o su provisor o su sucesor y Pedro de Vera escribano s.ºmon del Cavildo desta ciudad y licendos. Al.º de Aranda y Blas Germo de Solis para que con su parecer se den los dhos mill y quinientos reales. Y los dhos mil y quinientos ducados se me an de dar seis.º Ducados luego que tenfo /F. 217 r./ recividos del dho P.º de Vera por el dho cvto. de que me doy por contento y entregado a mi boluntad sobre la escepcion de la no numerata pecunia y las leyes de la entrega y apruebe y paga como en ellas se contiene, y lo demas se me ha de ir dando como fuere haciendo la obra y se an de quedar de resguardo quatrocientos ds.º que se me an de entregar estando la obra acavada y a contento y en la dha forma nos obligamos de lo cumplir lo susodho (siguen las fórmulas usuales de obligación).

E yo P.º de Vera es.º mor. del Cavildo desta ciudad que soy presente por el dho convento otorgo y conozco que açeto esta escritura y me obligo a la paga de los plaços y en la forma que se expresara en esta escritura (siguen las fórmulas usuales de obligación). En testimonio de lo qual otorgamos la presente ques hecha en la dha ciudad de Xajen ante mi Ju.º de Labella es.º puco. del num.º della en nuebe dias del mes de mço. de mill y seis.º y tr.ª y quatro años siendo ts.º Juan de la Chica y Franc.º de Solis y Ju.º de Madrigal becinos en Xaen y los otorgantes a quine yo el es.º doy fee conozco lo firmaron el el reg.º desta carta.

Pedro de Vera, Gil Fernandez, Jeronimo Morales, Joan de Labella

CONTRATO DE APRENDIZAJE ENTRE FRANCISCO LOPEZ Y DIEGO LANDERAS

Documento n.º 34
A.H.P.J. Leg. 1.525. Es. Mírez Ortuño. F. 710.
Jaén, 1653, 21 de agosto.

Escritura de aprendiz de Diego landeras q.ª Franc.º Lopez/

Sepan quantos esta carta bieren como yo Francisco Lopez maestro del ofizio de cantero bezino que soy desta ziud. de Xaen a la collacion de St. Ilefonso en la calle Ribera, como padre y lexitimo administrador que soi de Andres Lopez, mi hixo, otorgo y conozco que lo pongo y asiento con Diego de Landeras, maestro del ofizio de scultor, bezino desta ziud. questa preste. para que le

enseñe el dho ofizio descultor y ensamblador por desde el dia de la fecha hasta siete años cumplidos primeros siguientes que an de contarse desde dho dia durante los quales le a de dar de comer bestir y calzar y cama en que duerma doliente y sano y curarle de las enfermedades que tubiere y en fin dellos le a de dar enseñados y ofizial de los dhos dos artes descultor y ensamblador que como tal pueda trabaxar donde se ofreziere ó que no cumpliendo yo o quien por mi fuere que lo podamos poner en otra qualquier parte donde se acabe denseñar y por lo que costare executara dho Diego Landeras con mi juramento y declarazion de quien para ello obiese causa en que de quedar diferido la liquidazion dello en otra dilixencia alguna, asimesmo no le a de dar en fin de los siete años de bestido nuebo demas del ordinario quel dho mi hixo tubiere que sentiende calzon y ropilla y ferreguelo de paño dos camisas una balona medias destanbre zapatos y sombrero y no lo cumpliendo se le pueda executar por su valor con la dha declarazion de juramento como de suso ba referida con lo qual me obligo quel dho mi hixo estara y asistira en la dha enseñanza a todo el dho tiempo y no se ira ni ausentara y si se fuera y ausentare me obligo de lo traer de donde estubiere dentro de quinto dia de como se a requerido y pierda el tiempo obbiere faltado buelba a estar de nuebo y p.° le así cumpliere en lo que a mi toca obligo mi persona y bienes avidos y por haber. E yo el dho Diego de Landeras /F. v/ m.° descultor y ensamblador V.° desta ziud. que soi presente a lo qd.° en esta escritura otorgo y conozco que la azeto y me obligo de enseñar de los dhos dos artes al dho Andres Lopez menor durante los dos siete años y an de contar desde oi dho dia durante los quales me obligo de dar de comer bestir calzar y cama en que duerma doliente y sano y curarle de las enfermedades que tubiere y durante ellos le dare bida confortable y no trabjo demasiado y en fin de los dhos siete años le dare enseñado y ofizial de los dhos dos artes de forma que pueda trabajar en ellos donde se ofreziere o a mis costa se acabe denseñar lo que faltare que se me excute por lo que fuere menester p.ª ello con el juramento del dho su padre o quien su causa obiere y ansimesmo me obligo de dar el dho bestido nuebo en la forma que en esta escritura ba referido demas de los que tubiere o a mi costa se compre y por lo que costare no exte. con dha declarazion de xuramento de suso referida y por lo asi cumplir obligo mi persona (siguen las fórmulas usuales). Lo firmamos en el rex.° que ba esta carta en la dha ciud. de Jaen ante mi Xpal. de Mirez Hortuño ess.° p.° del n.° a beinte y un dias del mes de agto. de mill y seiszientos y zinquenta y tres años siendo testigos Franc.° Cano, Anto.° de Torres y Andres de la Coba.
Francisco Lopez. Diego de Landeras. Ante mi, *Xpal. de Mirez,* es.°

RETABLOS PARA LA CATEDRAL DE JAEN

Documento n.° 35
A.C.J. Actas Capitulares. Libro de 1661-1665. S/f.
Jaén, 1661, 1 de febrero; y 1663, 23 de mayo.

/Comision para los retablos/

Que los señores chantre y dicho Mayordomo ajusten lo que les pareziere con el ensamblador que esta aqui sobre los marcos que se an de hazer para los retablos de los altares desta Sta. Ygla.

/Se. un retablo/

Que se le de a la igla. de Santiago de los que se quito del Retablo lo que obiere menester para su retablo y el S. Provysor y S. obrero lo ajusten.

RETABLO DE JUAN NUÑEZ DE VARGAS EN LA CATEDRAL DE JAEN

Documento n.° 36
A.C.J. Actas Capitulares. Libro de 1670-1672.
Jaén, 1670, 10 de enero.

/Sobre el reparo de un retablo/

Dio conision al Chantre para que haga un maestro de ensamblaje vea un retablo de la Capilla de Vargas e informe el Reparo de que nezesita para que se tome resoluzion.

PLEITO SOBRE EL DORADO DEL RETABLO MAYOR DE SAN JUAN EVANGELISTA DE MANCHA REAL

Documento n.º 37

A. Diocesano J. Leg. Ubeda. Universidad de Priores. Parroquias. Mancha Real. Cuaderno suelto s/f.

Se transcribe un extracto del documento y de diversas declaraciones de testigos.

Además, en el cuaderno se incluyen:

— Copia de la escritura extractada del dorado del retablo entre el obispo de Jaén y Juan Troyano. Jaén, 1659, 8 de mayo; refrendo del 8 de julio de 1661.
— Declaración de la heredera de don Pedro Palomino acerca de lo que éste le dejó en testamento. Macha Real, 1665, 9 de marzo.
— Declaraciones de testigos de Troyano acerca de que los tasadores no tenían permiso para tasar las figuras del retablo contratadas por don Pedro Palomino.
— Declaración favorable a la heredera, del Maestro Mateo Pérez de Lucena, prior de Pegalajar, acerca de su mediación entre Palomino y Troyano.

Mancha Real y Jaén, 1661. Se incluyen documentos de 1659 y 1665.

/Jaén y la Mancha/
/Juan Troyano contra el Prior de la Mancha/

Juan Delgado de Martos en nombre de Juan Troyano Gomez vezino desta ziudad, maestro de pintor y dorador, sin perjuizio de otro qualquira derecho que a mi parte competa de que protesto usara Digo que aviendose tratado de dorar el retablo de la yglesia parroquial de la dicha villa de la Mancha con el lizenciado D. P. Palomino prior de dicha yg.ª el susodicho le pidio a mi parte que dorase y estofase dos figuras de San Pedro y San Pablo por su quenta porque los queria hacer por su devocion y en conformidad del dicho trato le dio a mi parte seteçientos Rs. para el oro y pagar el ofiçial y mi parte en conformidad del dicho trato doro y estofo las figuras de dichos dos santos y las personas que tasaron el retablo tasaron ansimismo el dorado y estofado de dichas dos figuras en mil y quatrocientos Rs. y aunque por mi parte se le a pedido al dho D. Pedro Palomino le pague seteçientos Rs. que se le quedan deviendo de su travajo no la a querido hacer. Por tanto

A vmd. pido y suplico condene al dho D. Pedro Palomino a que pague a mi parte los dichos seteçientos Rs. que le resta deviendo del travajo y ocupaçion que tubo tienpo de tres meses en dorar y estofar las dhas figuras de Santos pido jusas. y costas est.ª. Juro y se cite al susodicho y que de poder a procurador con quien se hagan los autos con señalamiento de estrados en forma.

D. Antonio de Airales /31 de agosto de 1661/

En la villa de La Mancha Real a veinte y un dias del mes de jullio de mil y seiscientos y sesenta y un años ante mi el presente notario y testigos parecieron Jacinto de Luques, Lorenzo Vaena y Castro y Luis Marin Hermoso, vecinos de la ciudad de Jaen el dho Jacinto de Luque y el dicho Luis Marin de la ciudad de Granada. Y dijeron que por mandato del probisor y vicario General de este obispado Juan Troyano becino de esta ciudad, maestro del arte de la pintura y estofado a dado prinçipio del dorar el retablo de madera que es ocho figuras de santos que en el ay de presentes estan acabados y para lo que ynporta asi el oro de colores de ellos como de su obra bajo el dicho Jaçinto de Luque es nombrado por Don Lucas de Ledesma chantre de la yglesia mayor de Jaen con comision del señor probisor y el dho Lucas Marin es nombrado por el dho Juan Troyano como maestro del dho arte y para que conste lo que todo ello ymporta debajo de juramento que de su boluntad hizieron a Dios y a una Cruz en forma de derecho declararon que an visto las ocho figuras arriba dichas que estan acabadas y otras dos acabadas de dorar y ajustado oro trabajo de avios y solicitud de colores y lo que se debe tasar por ellas ymporta cinco mil y seiscientos reales y esta cantidad la tasaron sin que el dicho J.º Troyano tenga que pedir otra cosa por dhos figuras porque en dicha cantidad se conpreenden viajes y. manos y todo lo que debe usar por lo susodicho y en quanto a las otras dos figuras que son las de San Pedro y San Pablo que oy dicho dia estan puestas en el dho retablo las tasasn a el mesme respeto que las ocho prorrateandolas todas las quales dhas ocho figuras. Declararon estas feneçidas de pintura y estofa con toda confianza porque no les falta cosa alguna sigun el dho arte y el dho Ju.º Troyano a cumplido con sus obligaziones y asimesmo lleban por esta tasazion veynte y dos Rs. e por cada un dia que el dho Jacinto de Luque a ocupado por si propio quiere ( ) a la ciudad de Jaen. Son tres y lo firmaron siendo testigos Diego de Landeras y Tomas de Guzman becinos de esta dha ciudad

Jacinto de Luque
Luis Marin Hermoso Ante mi L.º *Franco. de Gamiz y Contreras,* notario apostolico.

En la villa de la Mancha Real a veynte y un dias del mes de mayo de mill y seiscientos y sesenta y cinco años ante el Ldo. Di.° de Torres Arco cura viceprior de la yglesia parrochial del Sr. Sant. Ju.° Ebangelista desta villa la dha Doña Ana de Goldoy Palomino, prima y eredera de Don Pedro Palomino presento por testigo al lizdo. Juan Delgado Muriel press.° Mayordomo de la favrica de la dha yglesia

/Preguntas/

(...) que las dichas figuras las concerto en precio de seiscientos Reales que el dho prior dio y pago pero no se acuerda si fue toda la costa y gasto aparte del que hizo el dho Juan Troyano en la posada meson donde estuvo el tiempo que se ocupo en dorar y estofar las dhas dos imagenes. Que ambos dijeronle el trato que habia hecho y que Troyano estaba contento del pago. Que tras cuatro o cinco meses de encargo de dorar el retablo de la iglesia a tasacion en cinco mill y seiscientos rs. en que sale cada imagen y cree que la tasacion es muy costosa y asi lo creyo la fabrica y Jacinto de Luque al que se le dijo, y respondio que quiere osted, que Juan Troyano nos tray cansados sobre esto y nos quiere echar del mundo enque demas de haberse hecho la tasacion como se a hecho dize le emos quitado muchos ducados. Que diciendoselo al Arzobispo este dijo que Ju.° Troyano les avia de engañar y que le avia traydo a la memoria el dorado y estofado que hiço de las imagenes del retablo de la yglesia de Sr. Santo Andres de la ziudad de Vaeza y asi tiene este testigo por cierto que el dorado y estofado que el dho Ju.° Troyano hiço de las ocho imagenes de la yglesia desta villa se le pagaban a treçientos reales cada una porque a este preçio a oydo deçir este testigo que doro y estofo el susodho las ymagenes del retablo de la dha yglesia de Santo Andres de la dha ziudad de Vaeza siendo como son mayores que las desta yglesia y como si quedaba contento con dos mil quatroçientos rs. se le iban a pagar çinco mill seisçientos rs. que tenia que devolver los susodhos tres mil dosçeentos que le habia dado de mas.

PAGO DEL RETABLO HECHO POR DIEGO DE LANDERAS Y GIL FERNANDEZ EN LA PARROQUIAL DE MANCHA REAL

Documento n.° 38
A.H.P.J. Leg. 1612, años 1667-1669. Es. M. Navarrete Araque.
Jaén, 1667, 17 de febrero.

/El Presbitero maiordomo de la fabrica de la yga. parroquial de la Villa de la Mancha carta de pago q.ª Manuela de Landeras/

En la ciudad de Jaen a diez y siste dias del mes de febrero de mill y seisçientos y sesenta y siete años ante mi el escrivano publico y testigos infraescriptos pareçio Manuela de Landeras beçina de la dha ciudad, heredera de Diego de Landeras su hermano, por clausula del testamento Bajo su dispusion murio que otorgo ante Xpoval. De Mirez Ortuño escrivano del numero de esta ciudad y dice aver reçibido del Lizdo. Juan Delgado Moriel presbitero maiordomo de la fabrica de la Yglesia parroquial de la Villa de la Mancha Real quatroçientos y trece Reales de Vellon con los quales y otras partidas que a reçibido de que tiene otorgado cartas de pago esta satisfecha y pagada de mill çiento y quinçe Rs. que se le estavan deviendo del dho Diego de Landeras del Retablo que el susodicho y Gil Fernandez hiçieron en la dha yglesia y de los dhos quatrocientos y trece Rs. se dio por bien contenta y entregada a su boluntad y renunçio a la excepçion de la no numerata pecunia de la cosa no vista ni reçibida leies de la entrega y demas desta caso como en ella se contiene y de la dha cantidad otorgo carta de pago en vastante forma de derecho y en esta razon no pedira otra cosa a la dha fabrica ni a otra persona en su nombre y si lo hiçiere no sea oida en juiçio ni fuera del. Y a su cumplimiento obligo su persona y bienes abidos y por aver. Y lo firmo en el registro a lo qual fueron presentes por testigos el Licenciado Sevastian Garçia, Juan Francisco de Navarrete Araque y Fernando Lopez Hermoso veçinos de Jaen, e yo el escrivano publico doy fe conozco a la otorgante.
Manuela de Landeras Ante mi *M. de Navarrete Araque*

RETABLO Y CAPILLA DE SAN PEDRO PASCUAL EN LA CATEDRAL DE JAEN

Documento n.° 39
A.C.J. Actas Capitulares. Año 1670. Año 1671. Año 1672.
Jaén, Año 1670, junio 17, 20 y 23
julio 4
agosto 28
septiembre 5, 9 y 12

octubre 7 y 10
Año 1671, abril, 24
mayo, 5
Añó 1672, febrero, 5
abril, 26.

(17 de junio de 1670)
/Papel de su Ittma./ El S. Provisor trajo en mano de los dhos ss. un papel sellado y dijo era de S.S.Isma. D. fray Geronimo Rodriguez de Balderas obispo de Jaen el qual abrio el Sr. Arzediano de Jaen y entrego a mi el Secretario para que lo leyera y lo ley que su tenor es el siguiente.

Desde que llegue a este obispado e deseado fundar en esta santa Iglesia una memoria a onor y devocion del bienabenturado Martir San Pedro Pasqual de Valencia obispo que fue de Jaen, reconociendo quan agradable sera a los ojos de Dios que en la misma yglesia que goberno se le de a este santo Prelado la devida veneracion y culto a cuyo intento manifiesto a Vs. el mio que es comprar una capilla de las que ay en ese nuebo templo y en ella poner retablo con la ymagen deste Santo y datar un aniversario para que perpetuamente permanezca esta memoria. Estoy muy fiado del buen celo y piedad de Vs. me ayudan a ella y se servira de dar orden para tratar esta materia en la conformidad que conbiniera porque quanto antes quisiera dejarla ajustada para mayor onra de Dios consuelo mio su divina magestad que a Vs. como le suplico de casa.

16 de junio de 1670. *El Obispo.*

Y visto por los dhos ss. y conferido sobre ello acordaron que se den las gracias a su S.ª Illma. poer el santo celo que tiene y que S. S.ª Illma ponga los ojos en la capilla que fuera servido que no tenga dueño y se hara de los medios que ubiere de tomar para su firmeza y nombraron por comision a los ssres. chantre y secretario.

(20 de junio de 1670)
/Respuesta de una legacion a su Yttma./

Este dia los ss chantre y D. Francisco Cruz Casas lo que informaron en razon de la legacion que an hecho casa S.S.ª Ittma. ofreciendole la capilla que fuese servido de elegir que no tubiere dueño y como Su S.ª Ittma. lo avia estimado mucho y que le avia parezido elegir la capilla ultima de las tres que arriman a la sacristía mayor la mas cercana a la puerta della y visto por los dhos ss. acordaron que se de llamamiento para esta tarde y conferir esta materia y tomar en ella la Resoluzion que mas conbenga.

/Comision para tratar de vender a su Yttma. una capilla/

Los dhos ss. Provysor y Dean y Cavdo. aviendo tratado y conferido en razon de lo contenido en el llamamiento y visto que Su s.º Yttm. se inclina a tomar la ultima capilla de las tres que estan arrimadas a la sacristia mayor y mas cercana a la puerta della acordaron se participe a Su S.ª Yttma el gusto con que el cavildo viene en darla en la forma que Su S.ª Yttma. fuere servido y que supliquen a su S.ª Yttma. su firma de expresar su animo de limosna que ubiere de dar a la fabrica desta S.ª Yg. por precio de la Capilla y de las calidades con que se a de ajustar y celebrar la venta para que se hagan los tratados y demas diligenzias que fueren nezesario y para ello dieron comision a los ss, chantre y Don Francisco Cruz Casas.

(23 de junio de 1670)
/Llamamiento para tratar de la fundazion y benta de una capilla al Sr. Obispo/

(4 de julio de 1670)

Este dia el Sr. Provysor en nombre de Su S.ª Illma. y dhos ss aviendo tratado y conferido en razon de la capilla que su S.ª Illma. quiere comprar que es la primera del lado del medio dia la mas inmediata a la puerta de la sacristia mayor acordaron se haga un memorial sobre ello

(29 de agosto de 1670)

Este dia los dhos ss Prov. y Dean y Cavildo aviendo visto la carta de Su Illma. y memorial en que ofreze seis mill ducados por el dercho de patronato y jura sus pedimentos de la primera Capilla del cruzero que arrima a la sacristia mayor y ofreze asimismo hacer por su quenta el retablo y para despues de los dias de su vida dejar el patronato al cavildo y conferir sobre ello acordaron que se acete la dha propuesta y se escriva a su S.ª Illma. se sirva de ynbiar papel firmado en Razon dello para que se tome resoluzion y ordene la carta el Sr. doctoral.

(5 de septiembre)

Este dia el Sr. Provisor lee en nombre de su Ilma en carta del Obispo y memorial que dice

Forma, calidades y condiciones que se an de guardar y con que e de comprar la capilla que en la Sata. Iga. Catedral de Jaen esta junto la Sacristia para en ella poner un retablo del glorioso San Pedro Pascual de Valencia obispo que fue deste obispado, las quales expreso para que se de principio a los tratados por el Dean y Cavildo de dha Sta. Ygl.ª y con ellas se efectue el contrato
— Primeramente que me obligo a dar llanamente a la fabrica de dha Santa Y.ª seis mill ducados por lo material de la capilla y luego entregare a quenta dos mill.
— Que si quisiere me e de poder enterrar en dha capilla dejando despues de mis dias el patronato della a el Cavildo de dha Sta. Y.ª con calidad que no la an de poder vender ni enagenar a otra persona.
— Y mas me obligo a hacer en ella en el testero que esta enfrente de la reja un retablo en perfeccion y dorarlo todo por mi parte a que dare luego principio
— Y que si muriese antes que se acave se aya de sacar de mis bienes y rentas lo que fuere nezesario para acavarlo segun la planta que se a de hacer y prezio en que se rematare aviendo contado el pregon la hechura y costo de este retablo.
— Tambien me obligo a dar mill y seiscientos ducados para que se empleen en renta fija y estandolo a de enpezar a cumplirse y no antes el aniversario que se a de hacer el dia que señalare.
— Estas son las condiziones con que se a de otorgar el contrato sin las demas que fueren nezesarias para la seguridad y firmeza. Baeza, septiembre dos de mill y seiscientos y setenta años. *Fr. Geronimo* Obispo de Jaen

Y visto por los dhos ss. como ademas que son de la fabrica desta sta. yg.ª y la utilidad que se le sigue de vender y para ello se hagan las diligenzias nezesarias y prezediendo que son de utilidad y ligitimas el Sr. Provysor se efectue la venta y que este acuerdo pase por prim.ª notado y se de llamamiento para el punto primero pza. el segundo tratado.

(9 de septiembre de 1670)

Este dia el Sr. Provysor en ne. de su Illma. y dhos ss. acordaron por segundo tratado se efectue la venta de la capilla del crucero desta Sta Igla. que esta mas inmediata a la puerta de la sacristia en la forma que esta acordado.

(12 de septiembre de 1670)

Este dia el Sr. Provysor en ne. de su Illma. y dhos ss acordaron por tercero y ultimo tratado se venda la Capilla desta sta. yga. inmediata a la puerta de la sacristia mayor della en conformidad del prior y licenciado Mateo y dieron comision a los ss. chantre y D. Francisco Cruz Ca. para que aviendo precedido la grande utilidad y lit.ª otorguen su escritura de venta con las condiziones nezesarias.

(7 de octubre)

Este dia el Sr. Provisor a recibo de mano de Su S.ª Illma los dos mill ducados para la venta de la capilla que esta junto la Sacristia por lo material de la dha capilla

(10 de octubre de 1670)

Este dia el Sr. Provysor en ne. de su Illma y dhs ss Dean y Cavildo aviendo visto una escriptura de otorgamiento por el Illmo. Sr. D. Fray Geronimo Rz. de Balderas obispo de Jaen al Sr. Dean para el otorgamiento de la escriptura de compra de la capilla del cruzero que esta mas ynmediata a la puerta de la sacristia y obligarla a la paga y conferido sobre ello acordaron que se otorguen las dhas escripturas obligando a su Illma a dar los dos mil ducados luego de cosatado y lo restante la mitad a San Jose y la otra mitad a nov. de 1671.

(24 de abril de 1671. El Obispo ya ha muerto)

Este dia los dhos ss. Dean y Cavildo acordaron que se nombre a D. Bernardo de Aguirre para personarse en las cuentas del espolio del Obispo D. Fray Germo. Rz. de Balderas.

(5 de mayo de 1671)

Este dia los dhos ss Dean y Cavildo acordaron que se diera poder al dho D. Bernardo de Aguirre para poder cobrar los Ds. que S. S.ª Illma. el Obispo Fr. Germo. Rz. de Balderas debe a la Fabrica desta Sta. Yga.

(5 de febrero de 1672)

Este dia el Sr. Dean en ne. de Su S.ª Yllma por quien dijo tenia la voz y dhos ss dieron comision al Sr. L.º D. Bernardo de Aguirre para que libre de cobranza de lo que restaba la hacienda del espolio de Rentas de la capilla haga las diligencias que le parezieren conbenientes para que tenga efecto y asimismo para la cobranza de lo que se deve del Retablo y losado de la Capilla.

(26 de abril de 1672)

Este dia el Sr. Probisor en nombre de su Illma. y dhos ss Dean y cavildo dieron comision al Sr. Racionero D. Manuel Ponce mayordomo de la hacienda de la obra nueba desta Sta. Yg.ª reciva los mandamientos que se an consignado por el concejo desta ciudad para hacer pago de lo que deve el espolio del S. Illma Sr. D. Fray Geronimo Rodriguez de Balderas de resto del precio de la capilla y otorguen carta de pago dellos con calidad que si algunos salieren inciertos se ayan de bolber al espolio y si alguna cantidad mas se cobrare se obligue a bolberla a la parte del espolio y se haga las diligenzias nezesarias.

PODER DE P. A. BOCANEGRA, J. DE MORA Y M. ROMERO

Documento n.º 40
A.C.J. Gaveta 26, n.º 15.
Granada, 1671, 4 de abril.

En la ciudad de Granada a quatro dias del mes de abril de mil seiscientos y setenta y un años ante mi el escribano publico y testigos parescio Pedro Atanasio Bocanegra, maestro del arte de pintura y D. Joseph de Mora maestro del arte de escultura y Miguel Romero maestro de ensambladores todos becinos desta ciudad a los que doy fee conozco y dicen que por quanto por escriptura ante el presente escribano publico contrataron con el reberendisimo padre frey Franc.º de la Rosa, comendador del conbento de nuestra señora de la Merced desta ciudad de hacer un retablo en una capilla en la santa yglesia de la ciudad de Jaen conforme las escripturas que otorgaron en birtud de poder del ylustrisimo y Reberendisimo señor Don Fray geronimo Rodriguez de Balderas, obispo que fue de la dicha ciudad y en su execucion y cumplimiento del dicho trato y escripturas los otorgantes an puesto por obra lo que a cada uno toca en su facultad y el dicho D. Joseph de Mora tiene recibida la primera paga y necesita de la segunda y el dicho Pedro Atanasio tiene recibidos en quenta de la primera que son tres mill reales, tiene el recibidos mill seiscientos /F. lv/ y cinquenta reales= Y el dicho Miguel Romero a de aber de la primera paga quince mill ducientos reales y por quenta dellos tiene recibidos diez mill y ducientos reales se le resta lo demas y para proseguir con la dicha obra y ponerla en toda perfecion conforme sus obligaciones respecto de aber fallecido dicho ylustrisimo señor para que se les haga pago de los bienes y rentas de su ylustrisima confesando la relacion desta escriptura por çierta y berdadera, otorgan todos tres y cada uno de pos si ynsolidum que dan todo su poder cumplido el que es necesario y de derecho se le requiere a su paternidad el padre predicador fray Miguel de las Peñas bicario de su conbento de la dicha ciudad de Jaen y a su paternidad el padre predicador fray Manuel de Guzman procurador del dicho conbento de nuestra señora de la Merced de dicha ciudad y a cada uno ynsolidum especialmente para en su nombre y representando sus mismas personas reciban y cobren de los albazeas y testamentarios del dicho ylustrisimo señor y de sus bienes y rentas y de quien mas conbenga las cantidades /F. 2 r/ que se les deben y debieren conforme las dichas escripturas y cuios traslados seran con el deste poder y de lo que asi recibieren y cobrasen den y otorguen su carta o cartas de pago gastos y finiquitos (siguen las fórmulas usuales) y lo otorgaron y firmaron siendo testigos Juan del Rio, Miguel del Rio, Domingo del Baño becinos de Granada.
Miguel Romero. D. *Joseph de Mora. Pedro Atanasio Bocanegra.* Ante mi *Salbador Fran.º de Molina.*

CUENTAS DE LAS OBRAS DEL SANTUARIO DE LA VIRGEN DE LA CABEZA

Documento n.º 41
A. Diocesano. J. Leg. Andújar, año 1870. Relación de documentos de la cofradía de la Virgen de la Cabeza presentados al Notario Manuel García Aldehuela. Años 1612 a 1689.
Andújar, 1689, 20 de julio; 1699, 31 de julio; 1700, 31 de julio; 1701, 31 de julio.

Año 1689

Gasto de Dinero en las Obras del Santuario segun las quentas del Vicario de Anduxar en julio de 1698, digo en 2 de julio de 1689, consta aberse gastado en las obras del Santuario 300.013,29 maravidises en dinero efectivo en esta manera

— De gasto de cal yeso y conduzion 60.837
— Al maestro y oficiales de obras, Lucas Cavadas 120.595
— A Martín Pardo, Maestro de obras 10.225
— Pagado a Diego Javalera, cantero 613
— Gasto de santera y ganado 10.450–24
— Gastos menores 59
— Gasto de demandantes de comida 583– 6
— Gasto de herrerías 10.194–15
— Gasto de Maderas 40.455–13
300.013 ( )

Año 1699 (Extracto)

— Entregado a Lucas Cavados, Maestro de Obras, por su salario y de los jornales de tiempo de un año ..... 220.621–9R.
— Piedras y materiales para la obra 40.563–22
— Pagado al Maestro Maior de la Sta. Yg.ª de Jaen 142
— Gasto de madera y conduxiones y pagado a Diego Briones, maestro de talla . 110.699
— De gasto de obra de herrería 20.042

Año 1700, 31 de julio.
Tercera cuenta
Otras cuentas del Santuario
D. Berve. Zurillo Vicario de aquella ciudad

Gastos en el Camarín	*Dinero*	*Trigo*	*Zevada*
— Pagado a Lucas de las Cabadas y por el Rector Dn. Andrés Ximenez, Dn. Joseph Cabezon y por mi hasta fin de junio de 98	16.131	3,96 f.	13 f.
— Total gastos del Camarín	25.942 Rs.	3,96 f.	13,3 f.

1701, 31 de julio

— El Maestro Diego Briones, Maestro de la talla del Camarín de la Virgen de la Cabeza se traslada con su familia.
— Pago de las esculturas de Ntra. Señora de la Hasunción, Sn Joseph y San Antonio efixies de escultura que an de serbir para el nuebo retablo y veinte y tres niños los diez y seis para el Camarín.
— Estubo Martin Antonio Sanchez escultor de la ciudad de Baeza en la realizacion de la escultura que se refiere sesenta y seis dias de travajo y cuatro de yda y buelta que son setenta. 840 Reales.
— Diego Felipe Navarrete ofizial questubo trabajando en el dicho Martin Antonio en la escultura 35 dias a 8 reales 480 reales.
— Item se vajan al dicho Vicario dos mill ochocientos y veintiseis Reales y veinteycuatro ,° que desde primero de agosto de mill y setecientos asta 31 de julio del presente 1701 Yaquees Carlo dorador por quenta de lo que a de aver de su trabajo.
— El italiano ha travajado desde dicho dia primero de agosto de 1700 asta 31 de julio de 1701 son 301 dias que a 10 reales montan 30.108 reales. Y se le descen a deber 694 R.
— Andres Garcia de la Mota bezino de Anduxar, a quien se le pagan 1.350 reales, en la execucion de aiudarle al italiano a los dorados del Camarín y encarnar los niños y demas obras.
— Para las encarnaciones de la escultura el italiano y el M.° Motilla compran 3 libras de aguarras por ingrediente para imitar las alas de los serafines de esmeralda y rubi.

CONFORMIDAD CON LA TRAZA DE M. DEL ALAMO PARA EL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE BAEZA

Documento n.° 42
A.C.B. Actas Capitulares, Leg. 1, pieza 26. Año 1674, s/f.
Baeza, 1674

Leido el dho llamamiento y la fe dada, el dicho señor Vicario propuso que ya consta al

Cabildo que se a tratado de hacer el retablo para el Altar Mayor de esta Santa Iglesia por estar mui antiguo, desluçido e indeçente el que tiene, y procurado se hiçiese planta del, y trazada por Manuel del Alamo, maestro de escultor y ensamblador que reside de presente en la ciudad de Ubeda. Se confirio con su Señoria Ilustrisima nuestro Prelado, que a la saçon se halla en esta ciudad de Baeza y estando presentes los señores Juan de Jerica, Vicedean, y D. Bernardo de Torres canonigo y dicho Vicario, de dos plantas que trujo el dicho maestro eligio su Ilustrisima el Obispo la de las columnas salomonicas con sobrepuestos de hojas y racimos de parras y otros caprichos y ofrecio su señoria ilustrisima aplicar todos los medios posibles para el efecto de dicho retablo, y procurar en todo la mayor deçencia desta Santa Iglesia, y concerto dicho retablo con el dicho Manuel del Alamo, maestro desnsamblador, descultor, en veinte y ocho myll reales a toda costa y que por la dicha cantidad lo a de dar todo y acabado de madera y puesto en todo el año que biene de myll y seisçientos y setenta y çinco. Y los pagos de dichos veinte y ocho myll reales an de ser de quatro meses y asi suçesicas de quatro en quatro meses. Y a de cerrar el dicho retablo el ancho del testero de la Capilla Mayor de pilara y pilar, y de alto a de cerrar con las bobedas sobre dicho altar mayor, conforme a la planta sobre que se a conçertado, que se a de firmar y rubricar del dicho Vicario y Señores Comisarios del Cabildo que se nombraren y del dicho maestro y del escrivano de la escriptura en que una y otra parte se an de obligar de cumplir lo que a una y otra toca por escriptura publica que el dicho Manuel del Alamo a de dar fianças a satisfaçion del Cavildo el que cumplira y dara satisfaçion de las cantidades que reciviere en caso que por algun accidente no se execture por su parte el dicho retablo.

RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE BAEZA

Documento n.º 43
A.C.B. Libro de cuentas de fábrica, años 1672-1684. Leg. 1. Pieza 14. Ff. 27 r, 62 v, 63 v, 66 v, y 67 r.
Baeza, 1674 y 1677.

(Año 1674) /F. 27.r/

Item un mill seteçientos y cinquenta reales que el dicho señor obrero pago al arca de tres llaves del Cabildo que los recivio el señor susodicho don Juan de Xerica, clavero, en dicha arca a 12 de septiembre de 1674. Por tanto que se habian sacado prestados para dallos a Manuel del Alamo, maestro de ensambladura y escultor, por quenta de la primera paga del retablo que esta haziendo para el Altar Mayor de que otorgo recibo a favor de la fabrica ante Andres de Navarrete Soriñano en Baeza a 13 de agosto de 1674. Y se declare para excusar duda en adelante que a 30 de dicho mes de septiembre de 1674 acordo el Cabildo que se sacasen de dicha arca de tres llaves otros 1.750 reales prestado para la fabrica, para dar a quenta del retablo y de la valla como del consta, y este segundo prestamo lo satisfiço e entro en ella con diverso de la vacante del priorato de Torres.

(Año 1677) /F. 62 v./
/obra para poner el retablo, sentar las basas y gradas del altar mayor/

Item se vajan un mill quinientos y cinquenta y ocho reales que por copia jurada que mostro consta aver gastado en obra de albañiles en sentar las bases del retablo y gradas del altar mayor.

/F. 63 r/
/Ayuda de costa al Maestro Mayor/

Se vajan ciento y cinquenta reales que por acuerdo del Cabildo se dieron a Eufrasio Lopez, Maestro mayor de la obra de Jaen, por el viaje que hizo a ber la forma en que habia de quedar la capilla mayor con el nuevo retablo. Consta de su recibo.

/Pagado a cuenta del retablo/

Item se vajan un myll y seteçientos y cinquenta reales pagados a Manuel del Alamo, maestro de escultor, por quenta de a la obra del retablo de que hai recibo de 11 de junio de 1677.

/Pagado a cuenta del segundo cuerpo del retablo/

Item se vajan nobeçientos reales pagados a Martin Antonio Sanchez, escultor, por quenta de la obra del segundo cuerpo del retablo, ymagen de Nuestra Señora y angeles y San Miguel. Ay recibo del susodicho maestro.

F. 63 v./
/Efigie de Santo Andres/

Item se vajan un myll y seisçientos y ochenta y seis reales, los un myll y quinientos en que se conçerto la efigie de Santo Andres que se puso en lo alto del retablo, y los ciento ochenta y seis reales pagados a Antonio de Bago por la planta que hiço para el cuerpo segundo del retablo y sagrario que todo se pago por mano de los canonigos D. Pedro Mendez Obrano, Vicario, con dicho dinero que dio el señor obispo para ello, como consta de su certificación.

/F. 66 v./
/Costas en los autos de las capillas y contra Manuel del Alamo/

Item se vajan ciento y siete reales y veinticuatro maravedis gastados en costas de los autos contra los poseedores de las capillas /F. 67 r./ sobre que las reparen. Y contra Manuel del Alamo, maestro del retablo, sobre que lo acabase. Consta de recibos de D. Diego de Guevara, solicitador del Cabildo.

CONCIERTO DEL RETABLO DE LA SANTA CAPILLA DE SAN ANDRES DE JAEN CON ANDRES BAUTISTA CARRILLO.

Documento n.º 44
A.H.P.J. Leg. 1779, años 1699-1700. Es. Alonso de Torres y Jodar. F. 1.
Jaén, 1699, 9 de enero.

/Obligazion de la santa Capilla de ss. Andres contra Andres Bapta. Carrillo/

Sepan quantos esta carta vieren como yo Andres Bapta. Carrillo vezino que soi en la Collazion de Sn. Ildefonso calle de las Pastelerias desta ciudad de Jaen, otorgo y conoxco que me obligo a hazer un retablo de madera para el Altar de la Capilla de Nra. Sra. de la Conzezion sita en la yga. Parrochial de ssto. andres desta ziudad segun la planta y dibujo que de horden de los Cans. del gobierno de ella he hecho y esta rubricada en los dos estremos del presente escribano. Y asimesmo me obligo a hazer una peana para poner en su tabernaculo y camarin a la ymagen de Nra. Sra., que esta en dha Capilla y a de tener una bara del alta mas o menos lo que nezesitare segun arte y que sea correspondiente en labor y pulimento a dicho retablo el qual me obligo a darlo acavado y perfecto segun dicho dibujo y puesto en dicho Altar de la Capilla referida, todo a mis espensas exzepto todo lo que thocare a albañileria y yeso, para el dia de S. San Andres treinta de nobiembre primero que vendra en este presente año de mill ssos. y nobenta y nuebe; esto por quanto esta conzertada la manifatura y madera de dicho Retablo en siete mill y sietezientos Rs. vellon que se me an de pagar los dos mill y Duzientos Rs. de contado y otra tanta cantidad a fin de Maio y otros dos mill y duzientos Rs. el dia de Nra. Sa. de Septiembre todo deste presente año, la restante cantidad cumplimdo. a los dichos siete mill y sietezientos a bista de personas peritas. Y si asi no lo hiziere y cumpliere, la parte de dicha sta. Capilla lo a de poder mandar hazer a mi costa y /F. v/ por lo que asi costare o antes de hazerlo fuere menester para ello se me a de poder ejecutar y ejecute con solo el juramento o declarazion de la parte de dicha santa Capilla en que lo dejo y difiero sin que sean pezesarias preçeda y zitacion ante mi ni requerimiento aunque de derecho se requiere. Y para lo aber por firme obligo mi persona y vienes abidos y por haver y estando presentes a lo referido los señores D. Luis Gamiz Torres y Portugal de la Orden de Calatrava y Dn. Rodrigo Phelis de Carbajal y Resia, Gobernador y Consiliarios de dicha Santa Capilla y en virtud de la Comision que tienen de los demas Cavos. del Govierno de ella. Su fecha en ocho dias deste presente mes y año de que yo el presente escribano Doi fee por aber pasado ante mi como escribano de dicha Santa Capilla, azetaron escripta en todo y por todo como en ella se contiene por aberse allado a todo lo en ella espresado. Y para la paga y satisfazion de los dichos siete mill y sietezientos Rs. en la forma que ba referido obligaron los vienes y rentas de la dha Santa Capilla abidos y por haver (siguen fórmulas de obligación de parte de los Comisionados) Y lo firmamos en la dicha ziudad de Jaen ante el escribano y testigos ynfraescriptos a nuebe dias del mes de henero de mill ssos. y noventa y nuebe años siendo testigos Antonio Ruiz Alarcos, Antonio Guerrero y Juan Lozano, vezinos de Jaen e yo el presente escribano doi fee conzco a dichos otorgantes

Don Luis Gamiz de Torres y Portugal
Don R.º Feliz de Carbajal Messia
Andres Bapta. Carrillo
Ante my, *Alonso de Torres y Jodar* Doy fe

CONCIERTO PARA DORAR EL RETABLO DE LA IGLESIA MAYOR DE ALCALA LA REAL CON JULIAN MALDONADO

Documento n.º 45
A.H.P.J. Leg. 5351, años 1698-1699. Es. M. Monte Lezano. Ff. 483 r- 486 v.
Alcalá la Real, 1699, 4 de agosto.

/Las fabricas de la Santa yglesia mayor desta ciudad, y Julian Maldonado. Escriptura de obligacion para dorar el Retablo de la dha Santa Yglesia/

En la Noble y mui leal ziudad de Alcala la Real, llave guarda y defendimiento de los Reynos de Castilla, a Cuatro dias del mes de agosto de mil y seiscientos y noventa y nueve años, Ante mi el n.º pu.º, y testigos, Parezieron de la una parte del Lizenziado Don Fernando de Ynojosa presbitero Capitular del Cavildo eclesiastico de la santa yglesia mayor desta ziudad y mayordomo de la fabrica de ella y vezino desta ziudad, y de la otra Julian Maldonado Maestro del harte de dorado y estofado vezino de la Villa de Priego y residente en esta dicha ziudad, y dijeron que por cuanto en el Altar mayor de la dicha santa yglesia esta un retablo el cual por parte del dicho Don Fernando de Ynojosa como tal mayordomo se pretende que se dore y para ello lo a trazado y conferido con el otorgante y respecto de averse de ejecutar dicha obra con lisenzia de el Illmo. Sr. Dr. Don Diego Castell Ros de Medrano del Consejo de su Magestad calificador de la suprema y General /F. 483 v/ Ynquisicion, Abbad desta dicha ziudad y su Abadia se le dio memorial en que consta del costo que a de tener el dorar dicho retablo y en la forma que se a de ejecutar por el dicho Julian Maldonado y plazos, en que se le a de entregar el dinero para su costo y por dicho Illmo. Sr. se a tenido por vien prezediendo escriptura de obligazion en la conformidad que se dira y la quieren, otorgan cada uno por lo que a si toca y poniendolo en efecto y en la mejor via y forma que pueden y en derecho les permite. Otorgaron el dicho Julian Maldonado que se obliga a hazer la dicha obra de dorar el dicho Retablo que esta en el Altar mayor de la dicha Santa Yglesia mayor de esta ziudad ejecutandola sin exzeder en cosa alguna de las condiziones contenidas en el dicho memorial que se dio para dicho efecto a dicho Illmo. Ssor. Abad que son las siguientes

— Lo primero es condizion y se obliga /F. 484 r/ a dorar el dicho retablo con oro de Madrid dando prinzipio a dicha obra el mes de octubre que vendra de este presente año, y lo a de ejecutar dorandolo todo eszepto la talla que se a de dorar segun Arte para estofarla y los tableros del empilastrado qie haze detras de las colunas an de ser estofados con cogollos de punta de pinzel y los respaldos de los nichos que tiene toda la obra an de ser dorados ymitados a brocados y cogollos de punta de pinzel, lo que fuere mas del agrado del Sor. Lizenziado Don Manuel de Palomares y Pedrosa, Abogado de los Reales Consejos, Provisor Vicario general y Juez de Rentas de esta dicha ziudad y su Abadia.

— Y asimismo es condizion que los tableros que hazen por la parte del avajo del frontis an de ser de punta de pinzel y dorado, y asimismo los tableros del arco principal an de ser de punta de pinzel y dorados y las demas tallas la que perteneziera estofada y dorada segun, ante las colunas de oro limpio y despues ymitado a lo natural pampanos /F. 884 v./ bastagos y ubas, y el respaldo del Crucifijo a de ser pintado con un san Joan y una Maria, los ojos de los chapiteles de las colunas dorado y estofados.

— Y con condizion que es todo me resferido se a de ejecutar a vista de los Maestros que fuere servido nombrar el dicho sor. Provisor.

— Y asimismo es condizion que se le an de dar los andamios hechos y cuatro camas y viniendo los dichos maestros al reconocimiento de dicha obra estando ejecutada segun la obligacion del otorgante, an de ser de cuenta y cargo de el dicho sor. Provisor, y si hallan algo por cumplir, a de ser del cargo del otorgante el ponerlo en su perfeczion lo que no estuviere ejecutado de lo contenido en dichas condiziones.

— Y con condizion que el dinero en que esta ajustada la dicha obra que son veynte y cuatro mill y quinientos Reales de Vellon se le a de dar, en plata /F. 485 r/ y oro, para la condizion del oro y para la satisfazion de ello que cuando gustare dicho señor Provisor a de tomar el Libro que le pareziere para reconozer como es oro de calidad porque a de ser de veynte y cuatro quilates en su natural y en la disposizion del otorgante a que pase con lo trabajado de su manufatura.

— I con condizion que los dichos veynte y cuatro mill y quinientos reales se le an de entregar al otorgante en esta forma: seis mill Reales para empezar dicha obra; y tres mill reales cada mes, y en adelantandose el otorgante en la dicha obra segun se conozca por dicho sor. Provisor por lo ejecutado que nezesita de mas cantidad se le a de dar la sufiziente y lo que se restare despues de fenezido se le a de entregar de contado.

— Y con condizion que la dicha obra la a de dar fenezida dentro de seys meses contados desde el dia que se empezare a ejecutar y a ello se a de poder apremiar.

/F. 485 v/— Y con condizion que respecto de que segun lo declarado en esta escriptura se le an de entregar al otorgante seys mill reales de Vellon para principiar la dicha obra, a de prezeder primero y ante todas cosas el dar fianza, abonada, a satisfazion de dicho Illmo. Sr. Abad, y teniendola por bastante se le an de entregar sin omision alguna.

— Y el otorgante se obliga a guardar, cumplir las dichas condiziones y a hazer la dicha obra y si faltare en todo o en parte da poder a la parte dha. fabrica para que a ello le pueda ejecutar y apremiar por el Remedio que mas vien aya lugar, con esta escriptura y el juramento de la parte de dicha fabrica en quien lo deja diferido, sin otra Pureba de que le restaba.

— Y el dicho Lizenziado Don Fernando de Inojosa:dijo que respecto de que /F. 486 r/ oi dia de la fecha por decreto de dicho Illmo. Sor. Abad ante Don Joan Francisco Navarro su secretario de Camara, a dado la dicha lisenzia para que se ejecute la dicha obra y se de satisfazion de los dichos veynte y cuatro mill y quinientos Reales de su costo de los vienes y rentas de las dichas fabricas, el otorgante como tal mayordomo se obliga a dar y entregar los dichos veynte y cuatro mil y quinientos Reales al dicho Julian Maldonado a los plazos, y segun y en la forma que esta prevenido y declarado en esta escriptura y su juramento en que lo difiere. Y al cumplimiento de esta escriptura el dicho Don Fernando obliga todos los vienes y rentas de la dicha fabrica y el dicho Julian Maldonado su persona y vienes avidos y por aver, y dieron poder en forma a las justicias y juezes de su Magestad y Eclesiasticos, cada uno a los de su jurisdizion, para que /F. 486 v/ a ello les apremien como de sentenzia pasada en autoridad de cosa juzgada y renunziaron las leyes y fueros y derechos a su fabor y la general, y lo otorgaron y afirmaron siendo testigos los lizenziados Don Joan Francisco de Rivera y Alarcon, Cura de la Parroqhial de Fr. Santo Domingo de Silos, Don Pedro Ruiz de Baeza fiscal general eclesiastico y de obras pias de la Abadia, y Don Miguel Geronimo Zid, vezinos de esta dicha ciudad, ante mi

Fermando de Hinojosa *Julian Maldonado*

Ante mi *Manuel Monte Lizcano*

TESTAMENTO DE ANDRES BAUTISTA CARRILLO

Documento n.º 46

A.H.P.J. Leg. 1798, años 1698-1701. Es. Miguel Anrique. Ff. 423 r- 424 v.

Jaén, 1701, 13 de noviembre

/Testamento de Andres Bapt. Carrillo/

Yn dey nomine Amen. Sepan quantos esta carta de testamento vieren como yo Andres Vauptista Carrillo hixo lejitimo y natural de Francisco Bautista y de Maria Ximenez su mujer difuntos mis padres, vecino que soi en esta ciudad de Jaen a las Pastelerias de Sor. San Francisco collaçion de Sor. San Yllefonso, estando enfermo y en mi buen juiçio, memoria y entendimiento natural tal cual Dios nuestro Sr. fue serbido de darme. Creyendo como firmemente creo en el misterio de la Santisima Trinidad, Padre Hixo y Espiritu Santo, tres Personas distintas y un solo Dios berdadero, Otorgo y conozco que hago y hordeno este mi testamento y ultima voluntad por el qual hordeno y mando como se haga de mi y de todo mis vienes quando la voluntad de Dios nuestro Sr. fuere serbido llebarme deste mundo en la forma y manera siguiente:

Lo primero ofrezco mi anima a Dios nuestro Sr. que la crio y redimio con su preciosa sangre, Pasion y muerte y quando sea serbido de llebarme deste mundo mi cuerpo sea sepultado en la dicha Yglesia de sr. san Yllefonso mi parrochia en la nabe de nuestra sra. de la capilla y pido y suplico a el señor prior que lo fuere y beneficiados de dicha yglesia lo permitan y den licencia para ello respecto de estar alli sepultados los dichos mis padres y acompañen mi cuerpo la cruz y doce clerigos de dicha yglesia los quales me digan misa y vijilia y oficios cumplidos como es costumbre y se les de la limosna y cera acostumbrada.

— Y mando mi cuerpo sea amortajado con el abito de mi sr. S. Francisco por ser tercero de su orden y se pague su limosna...

— Ytem declaro que D. Alonso de Viedma, difunto, veinte y quatro que fue de esta ciudad y yo ajustamos el hacer la obra de talla para el Camarin de Jesus Naçareno del convento de los Descalcos hasta acabarlo perfectamente y que se pudiese dorar, y por dicho trabajo y obra se me abian de pagar tres mil y seiscientos Rs. de vellon los quales se obligaron a pagar el dicho D. Alonso de Viedma, D. Marcos de Ulloa y D. Juan del Mercado, Pedro de Torres Almagro. Alonso de Torres, Juan Antonio Ruiz Peral, Nicolas de Frias y Lorenzo de Frias a quatrocientos y cin-

quenta Rs. cada uno y por quenta de dicha obra e percibido e cobrado dos mil y diez Rs. de diferentes personas como constara de una memoria que para en poder del dicho D. Alonso de Viedma, digo D. Alonso de Torres, como Gobernador de dicha cofradia y se me restan un mil quinientos y nobenta Rs. es mi voluntad se cobren los dichos señores ocho obligados y sus vienes segun la porcion que cada uno restare, y respecto de que la dicha obra no se a acabado es mi voluntad se acabe a costa de mis herederos perfectamente segun y en la forma que estaba tratado (...) a cada uno /F. 424/ de los tres tableros de madera tres varas de hierro y se an de fijar con unas alcayatas en la pared para asegurarlos y la cornisa de piedra que esta desportillada en el Camarin se a de acabar de desacer y se a de cocer de yeso a mi costa, y cobrados los dichos mil quinientos y nobenta Rs. de ellos se den de limosna para ayuda a la obra de dicha capilla trescientos Rs. de mis vienes porque asi es mi voluntad declaro lo susodicho para que en todo tiempo conste la verdad.

— Ytem declaro que por fin y muerte de Juan Gomez mi suegro quedaron dos casas la una en que hago mi morada y la otra que le alinda por la parte de ariba y abiendose apreciado ambas por Mathias del Prado alcalde de alarifes desta ciudad, aprecio la en que hago mi morada en mil y quatrocientos Rs. de mas valor que la otra y abiendonos ajustado yo y Juana Gomez mi cuñada se contento con la casa de mas arriba y que yo quedase con la que abita bolbiendole los setecientos Rs. que le tocan de mas valor los quales no se le an satisfecho; es mi voluntad que se le paguen a la susodicha otorgando carta de pago juridica ante escribano de dicha cantidad.

— Y. declaro que algunas personas me estan debiendo algunas cantidades de mrs. que las que son constaran por un memorial que quedara en poder de mi cuñado firmado de mi mismo y del susodicho. Mando se cobren porque asi es mi voluntad.

— Y asimismo mando se den de limosna treinta Rs. a la fabrica de la yglesia de Sr. San Bartolome desta ciudad para ayuda a un cajon que se a de hacer del Sagrario de dicha yglesia.

— Y mando a Doña Antonia Carillo mi hermana treinta Rs. por bia de legado.

— Y asimesmo mando a Feliz Carillo su hermano una capa de varagan blanco aforado y otras prendas de mi vestir las que quisiere mi mujer.

— Y a Lorenzo Carillo otro mi hermano mando una espada que tengo de vernagal.

— Y a Diego de Leon mando un puñal con el cabo sobre dorado con su cuchillo.

— Y asimesmo mando a la dicha Juana Gomez mi cuñada dos laminas de piedra de jaspe con sus molduras doradas por via de legado porque asi es mi voluntad.

— Y mando a Alonso Rodriguez, a quien e de dejar por uno de mis albaceas, se de un libro de Biñola de arquitectura.

— Y a Juan de Aguilar mando se le de una azuela y una sierecica pequeña de mano porque asi es mi voluntad.

— Ytem declaro que la dicha Juana Gomez mi cuñada tiene en mi casa diferentes vienes muebles que son suyos propios que los que son constara por un memorial que para en poder de la susodicha que esta escrito y firmado de mi mano y asi lo declaro para que en todo tiempo conste ser suyos propios.

— Ytem declaro que a el tiempo y cuando case con Maria Gomez mi mujer entre al matrimonio por vienes mios propios hasta en cantidad de /Fv./ ochocientos Rs en madera, herramienta de mi oficio de entallador y ropa de mi bestir, declarando lo susodicho para que en todo tiempo conste.

— Ytem declaro que a el tiempo y cuando case con la dicha mi mujer los vienes de tales que trajo al matrimonio constara por carta de dote que dellos le otorgue por ante Francisco de Medina escrivano del numero que fue desta ciudad, por el año pasado de mil y seiscientos y noventa y dos.

— Y asimesmo declaro que por fin y muerte del dicho Juan Gomez mi suegro heredo la dicha casa la dicha mi mujer y mas quatrocientos Rs. de vellon en dinero de al valor de la tienda que se bendio en ochocientos Rs. que sobraron y yo tome los quatrocientos Rs. y dicha mi cuñada los otros quatrocientos y asi lo declaro para que en todo tiempo conste.

— Y para cumplir y pagar todo lo contenido en este mi testamento y ultima voluntad nombro por mis albaceas testamentarios y ejecutores del a la dicha Maria Gomez mi mujer y a los dichos Juan de Aguilar y Alonso Rodriguez y a cada uno ynsolidum les doi poder cumplido para que entren en mis vienes, bendan dellos y cumplan y paguen todo lo susodicho y les encargo las conçiençias.

— Y cumplido y pagado todo lo susodicho el remanente que quedare de todos mis vienes raices y muebles derechos y açiones, mando que los ayan y hereden y partan ygualmente Josepha,

Catalina y Bartolome Carrillo mis hijos lejitimos y de la dicha mi mujer a los quales nombro e ynstituyo por mis lejitimos y unibersales herederos en el dicho remanente de mis vienes como aya mejor lugar de derecho y respecto de los menores y de muy corta hedad, usando de la facultad que el derecho y leyes destos reinos nos conçeden, nombro a la dicha mi mujer y madre de los susodichos por su tutora y guardadora de las personas y vienes y le relebo de fianzas y si muere la dicha su madre, en su lugar nombro por tal tutora y guardadora a la dicha Juana Gomez mi cuñada en la misma forma y como aya mejor lugar de derecho.

— Y reboco y anulo y doi por ningunos y de ningun valor no efecto todos los testamentos, mandas, cobdiçilos y legados que aya fecho hasta el dia de oi asi por escrito como de palabra, y en otra cualquier manera que quiero y ando que ninguno dellos balga salbo este que aora otorgo en mi ultima voluntad que mando se guarde y cumpla en todo tiempo para siempre jamas. En testimonio de lo qual otorgo la presente ante el es.° pu.° y testigos ynfraescritos y lo firme en el registro que es fecha en Jaen a treçe dias del mes de noviembre de mil sieteçientos y uno años siendo testigos Lorenço Partal, Luis de Pancorbo y Francisco Sanchez, veçinos de Jaen, e yo el escribano doi fee conozco al otorgante

Andres Bapt. Carrillo

Ante mi *Miguel Anrrique*

REFORMA DEL CONTRATO DEL RETABLO DEL NAZARENO EN LOS DESCALZOS DE JAEN, POR FRANCISCO SANZ

Documento n.° 47

A.H.P.J. Leg. 1814, años 1692-1709. Es. Blas Felix de Torres. F. 2.

Jaén, 1707, 14 de enero.

/Obligazion de la cofradia de Jesus Nazareno sita en los Descalzos contra Francisco Sanz/

En la ciudad de Jaen a catorze dias del mes de henero del año de mil seteçientos y siete ante mi el escribano publico del numero desta dicha ciudad y testigos ynfraescritos; Pareçio Dn. Francisco Sanz V.° desta ciudad, maestro descultor della a quien doi fee conozco y dijo que por quanto el otorgante se halla obligado por escriptura ante el presente escribano su fecha de veinte y dos de Abril del año pasado de mi seteçientos y quatro a hazer el retablo de la capilla y altar de Jesus Nazareno que se benera en el convento de Carmelitas Descalzos y que por el se habia de dar siete mill y quinientos reales a quatroçientos en cada mes de los que en el se trabajase y fenizido y presto lo restante a dicha cantidad en el cual se a adelantado el otorgante en mucha mas obra de la que se contenia en la planta del, aumentandole mucha talla y mas primor del que en ella se contiene y aberse gastado en ello hasta de presente los dichos siete mill y quinientos Rs. de su balor principal que para su fenezimiento del dicho retablo es nezesario que baian con el mismo primor y ornamento que las que asta aqui se hallan hechas sin que desdigan las unas de las otras, el cual no lo puede acabar el otorgante sin que por el gobernador y cofradia del la Cofradia de Jesus se le de una ayuda de costa. Y abiendose bisto lo ejecutado en el dicho retablo hasta oi por peritos se ha ofreçido a el otorgante por el dicho Gobernador de la dicha cofradia dar de aiuda de costa demas de los siete mill y quinientos Rs. que tiene recibidos un mill y sesiçientos Rs. de vellon para que uno u otro fenezca y acabe la dicha obra y retablo con la referida perfeçion y de ellos se le a de dar a el prinçipio de cada pieza de las que quedan por azer cinquenta Rs. y acabada perfectamente y puesta en poder del dicho Gobernador a de la dicha cofradia /F. v/ otros cinquenta rs. y en esta forma se a de ir entregando dicho dinero de aiuda de costa el qual lo a tenido por bien y confesando por cierto lo contenido en esta escriptura otorgo que se obliga a complir, continoar en forma y acabar el dicho retablo en la forma susodicha dentro de nuebe meses contado desde oi dia de la fecha no faltandole a su cumplimiento cual entrego del dinero que le ba ofreciendo al principio y a cabo de las referidas piezas, y para su cumplimiento obligo su persona (siguen fórmulas de obligación) Y asi otorgo y firmo siendo testigos Don Juan Bernardo de la Ebica, Dn. Joseph de la Cruz y Dn. Juan Antonio de Billa, v.° en Jaen

D. Francisco Phelipe Sanz Ante mi *Blas Felix de Torres n.°*

PERMISO PARA DORAR LOS RETABLOS DE VILLACARRILLO

Documento n.° 48

A.C.J. Actas Capitulares, año 1712. S/f.

Jaén, 1712, 10 de septiembre, 20 de septiembre.

/Sobre el Dorado de los retablos de Villacarrillo/

Este dia haviendose visto por los dichos ss. Dean y Cavildo sede vacante el informe que haze el Prior de la Yga. Parrochial de Villa Carrillo en racon del Dorado del Retablo y Colaterales de ella y escriptura otorgada por ambos Cavildos eclesiastico y secular con Luis Barrera vecino desta ciudad, artifice en dicho arte, y la vaja que haze Juan Miguel de mill y quinientos rs. de los cinquenta y cinco mill y quinientos en que por dicha escriptura se ajusto dicho dorado con el dicho Luis Barrera; Acordaron cometer y cometieron dicho negocio y para que admitan, o no dicha baja gazdo. en todo lo que les pareziere mas combeniente a los Ss. Justicia y regimiento de dicha Villa a quienes se les escriva y a su Alcalde mayor notificandoles lo acordado por el Cavildo y dandoles repetidas gracias por el zelo y aplicacion con que se interesan en el mayor culto, y dezencia de la dicha Yglesia.

/Cartas de Villacarrillo sobre dorar el Retablo de su Parrochia/

Este dia aviendose bisto en el Cavildo unas cartas del Consejo justicias y Reximiento de Villacarrillo y otras del alcalde maior de dicha Villa sobre dorar el Retablo de su parrochial, y la forma que se avia observado, dichos ss acordaron se suspenda la Resoluzion sobre dichas cartas asta que se alle presente el sr. D. Francisco de los Rios quien tiene comision para lo referido.

CUENTAS DEL RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIAL DE VILCHES

Documento n.º 49
A. P. Vilches. Libro de fábrica de 1700-1718. Ff. 128 v, 143 v, y 160 v.
Vilches, años 1713, 1714 y 1716.

(Año 1713) /F. 128 v./
/Dinero entregado a Diego Briones a cuenta del retablo que esta haziendo/

Mas da en data setezientos y ochenta y siete Rs. que valen veinte y siete mill setezientos y cinquenta y ocho mrs. los mismos que como consta de un recibo dado por Diego Briones maestro de escultor de esta villa pareze averle entregado de las rentas de esta fabrica a quenta del ymporte de el retablo que esta haziendo para el altar mayor de esta yglesia de San Miguel. Su fecha de dicho reçibo de ocho de mayo de mil y setezientos y treze que queda con los recados desta quenta.

(Año 1714) /F. 143 v/
/Dinero entregado a Diego Briones, maestro de escultor, a quenta del retablo/

Mas da en data dicho mayordomo un mill y quinientos y zinquenta y un reales que valen zinquenta y dos mil setezientos y treinta y quatro mrs. los mismos que como consta de tres recibos dados por Diego Briones, maestro de escultor, sus fechas de diez de julio de mill setezientos y treze, diez de mayo de mill y setezientos y qatorze y doze de noviembre de mill y setezientos y qatorze, parece haberle pagado del producto de las rentas de esta fabrica y a quenta de lo que esta travaxado en la obra del retablo de esta yglesia cuyos recibos quedan con los recibos desta quenta.

(Año 1716) /F. 160 v./
/Pagado a Diego Briones por el retablo/

Item da en data y se le abonan a el dicho mayordomo setezientos y treinta y dos reales que valen veinte quatro mill ochozientos y ochenta y ocho mrs. que segun carta de pago dada por D. Diego Briones, maestro de escultor, consto haverle pagado por el retablo que hizo en dicha villa /Con dicha/ La demas cantidad concurrio esta fabrica en el tiempo de estas cuentas cuio recivo se dio y rubrico.

CONCIERTO DEL RETABLO DE LA VIRGEN DE LA PAZ EN SAN ILDEFONSO DE JAEN CON JOSE MONTAÑA

Documento n.º 50
A.H.P.J. Leg. 1863, años 1716-1718. Es. Juan Antonio Fernandez. Ff. 101-102.
Jaén, 1716, 21 de marzo.

/Obligazion retablo de Nra. Sa. de la Paz contra D. Joseph Montana y consorte/

En la ziudad de Jaen a beinte y un dias del mes de Marzo de mill setezientos y diez y seis años Ante mi el escribano publico del numero della y de los testigos ynfraescriptos, parezieron Dn. Joseph Montaña: Pedro Cano: Y Manuel de Arjona, bezinos desta ziudad, del arte de escultores a quienes doy fee conozco. Y dijeron que por quanto tienen tratado y ajustado con Baltasar Moreno: Diego de Cobaleda: Juan del Castillo: Antonio Gonzalez: Miguel Sanchez: Y Alonso de Cardenas ansimismo bezinos desta ziudad, hermanos maior, fiscal y Comisarios de la hermandad de Nra. Sa. de la Paz, sita en la Yglesia parroquial de Sor. San Ildefonso desta ziudad, el hazer un retablo para ponerlo en la Capilla donde a de estar la ymagen de Nra. Sa. de la Paz de dicha hermandad en dicha yglesia por bajo de la puerta de la sacristia que a de tener zinco baras menos media quarta del alto sin la coronacion del chicote: Y quatro baras menos media quarta de ancho segun esta la traza y plata que a hecho el dicho Joseph Montaña; cuio retablo le an de dar acabado perfectamente por lo que toca a su facultad hasta dejarlo puesto en su lugar y Capilla y en perfeczion a bista y satisfazion de Andres Bauptista bezino desta ziudad, como perito en dicho arte y juez que le nombran para ello, de forma que si este declarare faltarle algo o tener algun defecto de lo que contiene dicha planta lo an de enmendar y hazer a si costa los otorgantes; quien a de dar acabado y puesto dicho retablo en el tiempo de ocho meses que an de enpezar a correr y contarse desde el dia primero del mes de abril que biene deste presente año de la fecha; cuio retablo de toda costa de madera y manifatura lo tienen ajustado con dicho hermano maior y comisarios de dicha hermandad en tres mil reales de bellon que se les a de pagar en quatro pagas en esta manera. Un mil reales para el dicho dia primero de abrill para la prebenzion de madera y empezar la obra; seiszientos y zinquenta reales el dia fin de septiembre; y los setezientos reales restantes para el dia fin de noviembre, todo deste presente año de la fecha, con tal que esta ultima paga a de ser estando acabado puesto en su lugar y dado por bueno dicho Retablo; con la calidad y condizion entre los otorgantes que la obra de dicho retablo se a de dirijir y gobernar por el dicho Dn. Joseph Montaña y que no a de aber mas maestro que el susodicho. Y que lo que el ordenare, se haga en la obra de dicho retablo hasta fenezerlo, lo an de hazer y ejecutar los dichos Pedro Cano y Manuel /F. v/ de Arjona. Y el que lo hiziere asi a de quedar descluido de la dicha obra.

Y con la condizion de que lo que a de trabajar por sus manos el dicho Dn. Joseph Montana a de ser las piezas siguientes: onze chicotes que tiene dicha planta y traza y el adorno de talla que tienen en las manos dichos chicotes; y toda la demas talla la an de hazer los dichos Pero Cano y Manuel de Arjona; y los golpes de talla que tiene de hazer el dicho Dn. Joseph an de ser desbastar una coluna y desbastar un golpe de la cornisa y otro golpe del pedestal. Y asistir a la dirizion de toda la dicha obra. Y todo lo demas lo an de hazer y ejecutar los dichos Pedro Cano y Manuel de Arjona hasta estar acabada como ba referido; y con la calidad de que la dicha traza y planta a de quedar firmada de los otorgantes y de dicho hermano maior fiscal y secretario de dicha hermandad para excusar dudas y litigios.

Y con que el dicho hermano maior fiscal y comisarios en nombre de dicha hermandad y por si se an de obligar por esta escritura a la paga de los dichos tres mill reales en la corformidad y a los plazos referidos. Y los otorgantes de mancomun a el cumplimiento desta obligazion; Y puniendolo en fecto confesando como confiesan por zierta y berdadera la relazion desta escritura todos tres otorgante juntos y de mancomun y a boz de uno y cada uno por si e por el todo ynsolidum renunziando como expresamente renunziaron a las leyes de la mancomunidad escursion y demas del caso como en ellas se contiene; bajo la qual otorgaron que se obligan a hazer el retablo que ba espresado en la relazion desta escritura, segun en la forma y con las calidades y condiziones que en ella se contiene en el dicho thermino de ocho meses que an de enpezar a correr deste el dia primero de abrill deste presente año en que lo an de dar concluido y acabado perfectamente y puesto en su lugar y capilla segun como esta dibujadi en la traza y planta referida y a bista y satisfazion del dicho Andres Bauptista y con el dicho prezio de tres mill /F. 102 r/ reales de bellon de toda costa de maderas y manifaturas y lo demas que fuere nezesario hasta acabarlo y dejarlo puesto que se le a de pagar por parte de dicha hermandad a los plazos y en la forma que ba mencionado, y si acaso el dicho Andres Bauptista pusiere algun defecto o reparo a el dicho retablo se obligan ansimesmo a hazerlo y enmendarlo los otorgantes a su costa asta dejarlo en toda perfezion sin que por ninguna manera ni razon aia de pagar otra cosa alguna mas de dichos tres mill reales la dicha hermandad.

(Siguen fórmulas de obligación de ambas partes) Y para lo asi cumplir y pagar otorgaron la presente escritura estando presente por testigos Dn. Pedro Fajardo, Antonio Clabijo y Miguel Fernandez, bezinos de Jaen, e yo el escribano doi fee conozco a los otorgantes *Manuel Arjona Diaz de Inojosa Joseph Montaña, Pedro Cano Baltasar Moreno Francisco Ant. del Salto Antonio Gonzalez Miguel Zipriano Fernandez* Ante mi *Juan Antonio Fernandez*

PLEITO SOBRE LA CALIDAD DE LOS OROS EN EL RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIAL DE IBROS

Documento n.º 51
A. Diocesano J. Ibros. Cuadernillo suelto de 4 folios, s/f.
Jaén, 1737, 3 y 4 de abril.

/F. 1/

Manuel Pancorbo vezino de la ziudad de Baeza y estante al presente en esta ciudad, como mas aya lugar en derecho. Digo que respecto de que en la tasazion hecha por Dn. Antonio Clavijo no se expresa el como se a de tratar el dorado de dicho retablo, pues ay diferenzi en los dorados y modo de trabajar los yesos correspondientes a su hermosura; porque ay oro de a 8, 9, y 10 reales que es el que gasta dicho artifice como se verifica en las obras; y el oro que yo gasto en mis obras es de 12, 13, y catorce reales. Y manifestando dicho artifize un diseño de trabaxar los yesos con el dorado podre resolver sobre dicha obra el taxarla o no, pues no discurro con que oro podra trabajarla respecto de haver tasado dicho artifize la obra en 22.500 reales. Y para verificar desto dicho retablo tiene dos remates que se pueden traer para dorarlos dicho artifize uno, y yo otro los que justificaran la obra para quien a de quedar y las qualidades del dicho oro. Y para que con toda justificazion que se nezesita y se pueda prozeder con todo reconozimiento en dicha.

– Item pido y suplico sea servido mandar se haga nueba declarazion en la qual prezisamente se prevenga y declare todas las zircunstanzias, calidades y condiziones que llevo expresadas y demas que se hagan al mayor conozimiento y claridad que asi executado protexto usar de mi dinero como se convenga con cuia providencia se excusaran las grandes confusiones que se puedan ofrezer; de lo contrario pido justicia S.º y juro.
Manuel de Pancorbo

/F. 2/ Poder

En la Ciudad de Jaen a quatro dias del mes de Abril de mill setezientos treinta y siete años, ante mi el notario y testigos infrascriptos parezio Antonio Clavijo y Olmedo del Arte del Dorado y estofado en esta ciudad a quien doy fee conozco y digo que con el motibo de estarse almoneadeando el dorado del retablo del Altar maior de la yglesia parrochial de la villa de Ibros hico el ottorgante cierta postura que le fue admitida en birtud del decreto del illmo. Sr. obispo deste obbispado mi sr. en cuio estado por Manuel de Pancorbo, vezino de Baeza del mismo Arte se a presentado petizion pidiendo que para hazer mejora como (?) el otorgante haga cierta declarazion en orden a el modo que obserba en el trabajar los yesos y dorado de las obras que ejecuta atribuiendole gasta oros de inferiores calidades, circunstanzias todas que miran a hazer daño a la buena opinion y fama del otorgante por lo que oy se halla gravemente injuriada; y para que se contenga al susodicho y se le imponga la correzion que corresponde otorgo que daba y dio todo su poder cumplido en derecho bastante mas puede y debe valer a don Juan Ruiz Olmedo procurador del numero desta ziudad expecial para que en nombre del ottorgante y representando su persona parezca ante el sr. procurador y vicario general deste obispado y se querelle grave y criminalmente del dicho Manuel de Pancorbo ofreziendo informacion de que el ottorgante en todas sus obras siempre a procurado cumplir con su obligazion ejecutandolas con la legalidad y perfecion que pide el arte gastando buenos oros y aparejos; y en su vista pedir se prozeda /F 2 v./ a lo que haia lugar por derecho presentando a este fin los pedimientos autos y demas dilixencias judiciales y extrajudiciales que conbenga que el poder que le requiere ese mesmo le da y ottorga sin limitazion con facultad de injuiciar jurar protestar apollar recusar tachar y sostituir y con relevazion y obligazion en forma y asi lo otorgo y firmo siendo testigos.
Juan Lezcano. Juan de Ocaña y don Juan Ambrosio Diaz vezinos desta ciudad. Ante mi
Alonso Joseph de Olmedo y Clavijo

/F. 3/

/Esta y la Peticion antezedente se separen de los autos de almoneda y el Pancorvo haga su postura en ellos con voces modestas y toda formalidad con aperzivimiento, y hable por Procurador, en estas y los otros autos y justifique el contenido el pedimiento y dando fianca de la calumnia a 5 de Abril/

Juan Francisco Ruiz Olmedo en nombre de Don Antonio Clavixo vecino y dorador de esta ciudad y en virtud de su poder que presento y juro ante VM, como mas aya lugar por derecho me querello grave y criminalmente de Manuel de Pancorbo vecino de la Ciudad de Baeza y Maestro de dorador que dice ser en ella y supuesto lo necesario. Digo que estando mi parte executando en

esta ciudad el arte de tal dorador pintura y estofado cumpliendo en dicho su empleo con su obligacion haciendo las obras que se le han encomendado con total perfecion ussando en ellas de los oros que manda la lei y aparexos mas proporcionados para su mexor vista y hermosura sin que jamas se ayan quexado de obra alguna por aver salido todas a el gusto de las partes interesadas sin tacha ni otro defecto alguno obrando en todo sin engaño ni artificio.

Pues es asin que aora con el motivo de averse ofrecido dorar un retablo en la Ilgesia Parrochial de la Villa de Ybros de orden del Ilmo. Sr. Obispo de este obispado mi parte hizo postura del con diferentes clausulas y condiciones que se mando admitir y hechar en almoneda para si huviese quien hiciese mexora pareciesse por parte del dicho Manuel el Pancorbo faltando a las obligaciones de christiano y buena correspondencia que deve practicar y en perjuicio de la buena opinion y fama de mi parte por peticion que pressento assegura aver diferentes modos de executar semexantes dorados y yesos correspondientes a su hermosura expresando aver oro de a ocho, nuebe y diez reales y que de este es el que mi parte gasta en las obras que /F. v./ executado engañando por este medio a las partes que del se valen, siendo todo incierto pues hasta aora mi parte ignora donde se venda oro de semexantes precios y para que a la malicia de dicho Manuel de Pancorbo se le contenga y no se le admitan pedimentos tan perjudiciales quando tiene el recurso de hacer las mexoras que quisiere con las condiciones, expresiones y advertencias que le parecieren para que simplemente enterado de ellas quisiere usar de su derecho lo execute.

A VM suplico se sirva de admitir esta Querella e Informacion que a su thenor ofresco y dada y constando por ella el cierto de lo referido atento a que de la peticion contraria de que ampliamente se le mando dar traslado consta su calumnia mandar se presnda la persona del dicho Manuel de Pancorbo se le sequestren y enbarguen sus vienes y fecho se le impongan las penas en que a incurrido mandando se le recoxa la expresada peticion y en lo venidero se modere en sus escriptos y modo de posturas con los demas aprecivimientos que VM tubiere por conveniente que asi procede de Justicia que pido costas y juro

Ruiz Lcdo. *Dn. Juan Luis Olmedo*

Vista esta peticion por Su md el Señor Licenciado Don Lucas Suarez de Vitoria, Provisor y Vicario general deste obispado Dixo que mandava y mando que desta dicha peteizion y la antecedentemente presentada por Manuel de Pancorbo se separen de los autos de la almoneda que se esta precticando para el dorado del Retablo de la Parroquial de la Villa de Ibros, Y al dicho Manuel de Pancorbo se le notifique que en ellos aga su postura con toda formalidad y con /F. 4 r/ bozes modestas, con aprecibimiento que se prosedera contra el susodicho como aia lugar por derecho y que en estos autos y los otros able por Procurador conocido de esta audienzia, y le mandava y mando para ello fianza de calumnia hasta mil Reales de Vellon. Y asi lo probeis mando y firmo en Jaen a Cinco de Abril de mil setezientos y siete años.

REMATE DEL RETABLO DE LA VIRGEN CORONADA DE JAEN EN LOS CARMELITAS CALZADOS, POR BLAS MORENO.

Documento n.º 52
A.H.P.J. Leg. 2020, año 1742. Es. Manuel Ramírez, Ff. 74-76.
Jaén, 1742, 7 de julio.

/Obligazion de obra de la Coronazion del retablo de la virgen Coronada entre el M. Rdo. Pe. Prior de su convento de esta Ciudad y Dn. Blas Moreno maestro de tallista/

Estando en el Convento de la Virgen Coronada de esta ciudad de Jaen y zelda Prioral del, á siete dias del mes de jullio de mill setezientos y quarenta y dos años, en presenzia de mi el escribano publico y testigos ynfraescriptos, el M. Reverendo Pe. M.º Fr. Joseph Martinez Prior de dicho Convento de la una parte; y de la otra Dn. Blas Moreno Maestro de tallista vezino de ella, a quienes doy fee conosco, y Francisco de Casas vezino asimesmo de esta ciudad como fiador de dicho Dn Blas a quien tambien doy fee conozco. Y dijeron que por quanto el retablo de la Yga. de dicho convento desde la cornisa arriba hasta su Coronazion esta sin hazer, y lo tienen ajustado en seiszientos ducados de vellon con diferentes calidades y condiziones que se expresaran, cuia obra la ha de hazer por el dicho prezio el dicho Dn Blas Moreno, en la forma y zircunstanzias que demuestra la montea que para dicho fin se ha hecho y figurado en el claustro de dicho Convento que ha de ser de medio reliebe ezepto el cuerpo de Sor Sn Elias que se ha de formar, y executar mas abultado, y para la permanenzia y seguro de dicho ajuste y contrato, se ha de otorgar

escritura en forma, y poniendolo en efecto estando ziertos y bien ynformados de su derecho y de lo que en este caso les conviene hazer sobre que ha abido su acuerdo y deliverazion y como aia mejor lugar en derecho; otorgan los dichos Blas Moreno como principal y el dicho Frnacisco de Casas como su fiador y principal /F. 74 v/ pagador, juntos y de mancomun a boz de uno y cada uno de por si y por el todo ynsolidum, renunciando como expresamente renunziaron las leyes de la mancomunidad, excursion division y todas las demas leies, fueros y derecho que deven renunziar los que se obligan de mancomun como en ellas se contiene, vajo de la qual se obligan a hacer, y que el dicho Dn Blas ara a su costa la obra que falta en el referido retablo del altar maior de dicho Convento desde la cornisa arriba hasta su coronazion que zierre el medio punto que le corresponde a su figura, y caja del arco de dha capilla, segun las zircunstancias que demuestra la montea que esta hecha, y figurada en el claustro de dicho Convento, la qual obra ha de ser en quanto a la escultura de medio reliebe, y segun dicha montea, exep'o el cuerpo de Sor Sn Elias que ha de ser mas realzado y abultado, y la ha de dar acabada a satisfazion de Peritos ynteligentes de la misma facultad que se nombra uno por cada parte para el dia del glorioso Sr Sn Elias del año de mill setecientos quarenta y quatro, y su ymporte de los referidos seiszientos Ducados en que esta ajustada dicha obra se le ha de satisfazer y pagar en tres plazos y pagas yguales, siendo la primera de contado, y reviviendo en pago della toda la madera que para dicha obra esta comprada, la que segun su costo ymporta novezientos sesenta y siete reales y diez y siete maravedis y los un myll doszientos treinta y dos reales y diez y siete maravedis restantes a los doszientos ducados correspondientes a la dicha primera paga que reciven de contado, en moneda de plata y vellon usual y corriente de mano y poder del dicho M. Reverendo Pe Prior, de cuia cantidad, en expezie y madera se da el cho dn./F. 75 r/ Blas Moreno por contento y entregado a su voluntad, sobre que renuncia las leies de la entrega prueba del rezivo, y demas del caso como en ella se contiene el segundo plazo y paga a de ser luego que la dicha obra se vea la lleva adelantada en su medio o que equibalga lo obrado a la dicha cantidad de dicho plazo, y que el terzero y ultimo ha de ser luego, y quando se aia concluido dicha obra enteramente como ba expresado; cuia obligazion hazen con las condiziones siguientes.

— Es condizion que finalizada dicha obra como ba expresado, el dho Dn Blas se obliga de dexarla sentada a su costa, en su sitio y lugar, y a satisfazion del dho Rdo Pe Prior y de los peritos de la facultad que para ello se han de nombrar uno por cada parte, y par este costo y travajo se le ha de dar por el dicho M. Rdo Pe Prior de dicho Comvento un año de razion diaria ygualmente que a un relixioso, y dicha razion ha de empezar a correr desde el dia que se empezare a travajar la dicha obra del dicho retablo, hasta completar los dias que tiene un año.

— Y con condizion de que dandosele otro siguiente al referido la misma razion diaria por dho Rd. Pe Prior, el dicho Dn Blas ha de abonar y dar por revividas quatrocientos Reales de vellon en quenta de los seiszientos ducados del dicho ajuste.

— Y con condizion que toda la dicha obra finalizada como ba expresado, se ha de ver y reber por dos peritos de la misma facultad que se han de nombrar uno por cada parte y terzerá en caso de discordia para que las faltas que se le allaren segun la dicha montea figurada la hara de excutar, y sanear /F. 75 v/ el dicho Dn Blas Moreno otorgante de su cuenta, cargo y riesgo, y declarado estar perfectamente acavada dicha obra se le ha de dar entera satisfazion de su ymporte segun ha expresado. (Siguen fórmulas de obligación e hipoteca por parte del fiador) /F. 76/ (siguen fórmulas generales de obligación por parte de ambos otorgantes).

M.° Sr. *Joseph Martinez* P.°
Blas Moreno
Francisco de Casas
Ante mi *Manuel Ramirez Bravo*

TESTAMENTO DE D. AMBROSIO FRANCISCO DE GAMEZ. FUNDACION DE LA CAPILLA DE LOS ANGELES DE LA CATEDRAL DE JAEN

Documento n.° 53
A.H.P.J. Leg. 2044. Es. Alonso Simón Calvente, años 1754-1755. Estracto del testamento. Ff. 248-
Jaén, 1754, 16 de julio.

/F. 252 r/

9.° Declara fui Alvazea del Sr. Dn. Juan Romero Utrera Razionero que fue de dicha Sta. Ygla desta ziudad y al cargo del Sor Arzediano de la referida Sta. Yglesia y mio quedo un legado de

porzion de plata labrada y una libreria para con su balor dedicar una capilla a Maria Ssma de los Dolores y dar un dote a una parienta de el susodicho de nueve mil reales vellon. El que se pago de prompto vendida plata y libreria, y se dedico la dicha capilla en la nombrada Santa Yglesia. Y consumido todo el caudal para perfeczionarla tube que suplir vastante porzion de mis rentas, Con lo qual quedo cumplido dicho alvazeazgo, y legado, y nada de que dar quenta dho Sr. Arrediano, ni yo, lo declaro para que asi conste.

/F. 256 v/

30.° Declaro que Dn. Francisco de Medina Parra presvitero que fue desta ziudad por su testamento que a los veinte y siete de Henero de mill e setezientos quarenta y uno otorgo por ante Juan Francisco Garzia de Mora, vajo cuya disposicion murio a los diez de febrero del mismo año, me ynstituyo heredero de remanentes de todos sus vienes de cuyo caudal en aquel tiempo ni hasta de presente nada me he utilizado por no haverlo menester, de que doy a Dios grazias, antes sí en cumplirle su testamento supli de mis rentas mas do ocho mil reales de vellon por lo que deje de vender para ello algunos de los raices que los de estas clase son dos majuelos de /F. 257 r/ viña (sigue enumerando terrenos de cultivo y casas /F. 257 v/) /F. 258/ Y porque aquí he de ordenar se dedique Capilla en la dicha Santa Yglesia a onra y gloria de Dios nuestro Sor en que coloque, y venere, la ymagen del Glorioso y VienAventurado Señor Sn Migue Archangel. para que en ella arda y este enzendida una lampara dia y noche, sobre todo los Vienes que van espresados sitio establezco, y cargo, para la referida lampara la renta y pension para siempre jamas de seis arrovas de aceyte en cada un año bueno, claro, de dar y rezivir, que dicho ospizio a quien en el dia de la fecha he de donar dichos viene, a destar obligado a darlo y pagarlo y lo he de tarea desde el dia que se didique dicha Capilla en adelante sobre que se le ha de ejecutar, y no ha de poder vender dichos vienes sin la dicha carga, y ademas los gravo a /F. 258 v/ todos con la anual limosna de siete reales de ven. perpetua e irredimible que dicho ospizio a destar obligado a pagar para siempre jamas, en los dias de Sr. Sn Miguel para que por esta limosna de el Sor Canonigo o Razionero de dicha Sta Yga. que en dicho dia le tocare ser terxero semana de Misas de Altar Mayor, sea obligado en el dicho dia de Sor. Sn. Miguel a dezir misa rezada en la dicha capilla, y a de ser la primera limosna que se pague el año en que se hiziere la Dedicazion y de alli adelante para siempre por que asi es mi boluntad; y suplico al Sr. Sn. Miguel admita este corto obsequio de mi debozion, y me admita en su protezion y Amparo.

/F. 259 r/

3. Y cumplido y pagado este mi testamento y lo que hordenare en dicho papel /F. 259 v/ nombro albaceas al canonigo D. Jose de Ulloa y P. Francisco de Mena y D. Juan Nicasio de Vargas, prebitero y a todos y cada uno de por si insolidum doy comision amplia cumplida y vastante para que con Beneplazito del Yttmo Cabildo de dicha Santa yglesia (a quien desde aora para quando llegue el caso rendidamente les suplico se digne conceder su lizenzia) entiendan en la dedicacion de la Capilla primera a mano derecha la Yga. abajo desde la Puerta Colateral que mira al Norte azia una de las Puertas Principales qes en la que de presente se venera vajo dosel la Imagen de Sr. Sn. Benito, y frontera a la que a costa del caudal que dejo el Se. Dn. Ju.° Romero Utrera se dedico a Maria Ssma de los Dolores /F. 260 r/ Para que la ocupe y en ella se venere la Imagen del Vien Aventurado Sr. Sn. Miguel Archangel Capitan General de los Ejercitos zelestiales, con el adorno mas adequado, y que posible fuese segun los fondos que quedaren de mi propiedad en mi fallezimiento. Como lo fio del Buen zelo y Esmerada devozion de dichos señores fides comisarios, a quines prevengo que en clausula deste mi testamento dejo dotada dicha Capilla con seis arrovas de Azeyte para que arda dia y noche lampara, y la limosna de siete reales V° para que por ella se celebre una misa rezada en dicha Capilla en cada y un año en propio dia de Sr. Sn. Miguel a quien buelvo a suplicar admita este signo de mi verdadera confianza en su patrozinio y Amparo; y asi perfezionada, segun y como corresponde en dicha Sta. Yga. algo sobrare de mis Bienes, se convierta en hazer la Lampara que dejo dotada, y si todabia sobrare de mis vienes lo que fuese, poco o mucho, dichos señores /F. 259/ le den y entreguen a la fabrica de dicha Santa Iga. para aumento de su caudal, y caso que no ayga bastante para su perfezion de dicha Capilla, buelbo a suplicar al nombrado Ittmo. Cavildo por su grandeza se digne mandar perfezionarla de las gruesas rentas de su fabrica. A quien confieso me quedara mucho dolor si en los dias de mi vida no lograre con la ansia de mi devozion que se dedique y perfeczione de mis rentas; y si, asi porque Dios me los conzeda le ejerzitase, en tal caso el remaniente de todo mis vienes, derechos y acziones los aya, lleve, y herede la referida fabrica para que se conviertan prezisamente en adorno, o ayuda, a el de otra capilla de dicha Sta. Yglesia por ser esta mi boluntad y manifestazion de que en todas se de culto a sagradas ymagenes.

CODICILO DE D. AMBROSIO FRANCISCO DE GAMEZ. NOTICIAS SOBRE LA CAPILLA DE S. MIGUEL EN LA CATEDRAL DE JAEN

Documento n.º 54
A.H.P.J. Leg. 2048. Es. Simon Calvente, años 1762-1764. Cuadernillo de 30 hojas con muy diferentes añadidos de fechas diversas, de mano de D. Ambrosio, en texto y margen. Estracto. Ff. 120-129.
Jaén, 1762; 5 y 1 de febrero, de 1759.

/F. 125 v./ ... los nombro albaceas no ia para eregir la capilla porque ia esta echa la dedicazion, sino para su dorado/ ia se esta aciendo el dorado Todo el contenido del oratorio, colgadura, portada, caliz, vestuarios, cajon y libreria entera, rentas, trastes y todo quanto ubiere, que no este legado se bendan para dicho dorado. Y lo que faltare que lo supla la fabrica. Y si sobrare me herede como alli digo la dicha fabrica; no bendiendo el Caliz y ornamentos, ni laminas, que sirban a dicha Sacristia.

/F. 128 r/ (1 de febrero de 1759)

28. Ytem declaro tener ajustada la obra de el dorado de la Capilla de el Sr. Sn. Miguel en mi yglesia, con Dn. Luis Melgar, en cantidad de 25 ducados 220 reales vellon como consta de su papel de obligazion que esta en mi gabeta. Lo que tiene tomado a quenta son 12 ducados 17 reales como consta de sus firmas en el libro de mis quentas foxas 1, 2 i mas lo que Miguel mi familiar le viene dado, i para acabar dicha obra tengo en mi papelera o escritorio, en las gabetas interiores pequeñas 10.000 reales en oro i plata. Estos diez mil unicamente estan destinados para lo dicho. i mas nobecientos i 4 que me debe el Sr. Marques de el Cadimo valor de 120 fanegas ss. de trigo que le preste, por avermelo pedido, en la terzia de Ubeda; tiene su bale en mi gabeta. Se le dio el precio a 24 Rs. i medio (a pagado a quenta mil Rs) debe lo restante. Tambien tengo mas de 100 fanegas de trigo y asi con que acabarlo, i sobre con la herencia que me hereda la fabrica de mi iglesia.

/F. 129/

/Declaro esto otra vez para mayor claridad por no aver dicho lo de la pintura de el techo en la Clausula 28.º/

2. Item declaro el ajuste que tengo echo con Dn. Luis Melgar sobre dorar el retablo de Sr. S. Miguel. Se ajusto en 25.220 Rs. en los que entraron los 1.200 reales que costo el adorno de Angeles en el techo de la capilla que pinto Dn. Joseph Carazo. Se bera la quenta en libro de mis quentas, foxas 1, 2 alli ba apuntado quanto boi dando.

MADERA PARA LOS RETABLOS DE LA IGLESIA DE S. ILDEFONSO, JAEN

Documento n.º 55
A. P. San Ildefonso J. Libro de fábrica, años 1757-1769.
Jaén, 1761.

Se abonan doscientos quince rs. y veynte y tres mrs. pagados por el costo de la conduccion de quatro cargas y media de madera para los retablos que se estan haciendo en esta yglesia segun consto de recivo de Lorenzio Lendinez que se reubrico, en cuia cantidad se incluien trece rs. y seis Mrs. por los derechos de un poder otorgado por el prior de esta Iglesia de San Marcos de Baeza desde se conduxo dicha madera para que cumpliese la obligazion en la remision de una poca madera por Manuel de Contreras y Salas vecino de la Iruela, segun otro recibo que se rubrico.

CONCIERTO DEL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE CONSOLACION DE ALCALA LA REAL CON VIDAURRE

Documento n.º 56
A.H.P.J. Leg. 5466, año 1762. Es. Juan Gutierrez Hinojosa. Ff. 330-33
Alcalá la Real, 1762, 4 de febrero.

/La Hermandad de la esclavitud, escriptura sobre la construccion de un retablo Contra Francisco Antonio Vidaurre y Francisco Garzia/

En la ciudad de Alcala la Real en quatro de febrero de mil setezientos y sesenta y dos años

ante mi el es.º pub.º y testigos parezieron Francisco Antonio Vidaurre maestro de arquitectura, vezino de la ciudad de Granda, como prinzipal, y Francisco Garzia Bailon, vezino de la de Santa Fee, su suegro, estantes al presente en esta ciudad, como su fiador y prinzipal pagador y sin que contra el prinzipal ni sus bienes prezeda excuesion ni cora dilixenzia alguna, Juntos y de mancomun, a voz de uno y cada uno por si, y por el otro ynsolidum, Renunciando como expresamente renunciaron las leyes de la moncomunidad Division y excursion, y demas leies fueros y derechos que deben renunciar los que de mancomun se obligan como en ellas se continen; y Dijeron que por quanto la Hermandad de la Sclavitud de Nuestra Señora de Consolazion de esta ciudad, sita en su Convento del Orden Terzero de penitenzia de Ntro. Padre Sr. Sn. Francisco, a deliberado, el hazer y construir un Retablo, para la Capilla, y altar mayor de la yglesia de dicho Convento, en que colocar la dicha Sagrada Ymagen para su mayor culto, y benerazion /F. 30 v/ y los otorgantes el executarlo segun la traza y planta que an formado, y an hecho presente a dicha Hermandad que esta aprobada por ella y quedara rubricada de los hermanos que abajo iran expresados, y por prezio de Diez y nuebe mil rs. de ve., y para que tenga efecto, y conste en el modo y forma que dicha obra se a de construir, quieren reducirlo a escriptura publica, y poniendolo en efecto, en la mejor forma que pueden, y el derecho les permite, confesando como confiesan por zierta y verdadera la relazion expresada, otorgan que se obliga á hacer y construir el dicho Retablo en el precio de los Diez y nuebe mill rs. vn. que quedan referidos, con la madera, el tiempo, y bajo las condiziones siguientes.

— Lo primero, que en el tiempo de dos años, que án de dar prinzipio y enpezar a contarse desde el dia primero de Marzo, án de dar fenezido el dicho Retablo con arreglo a la Planta, que se a tenido presente y queda rubricada, sin falta en cosa alguna esencial ni material, a lo en ella contenido y por el dicho precio de los Diez y nube mill rs.

— Que toda la madera que se a de gastar en el dicho retablo a de ser de la Sierra de Segura, de buena calidad.

Que para dar prinzipio á la construzion de dicho Retablo, y comprenda de madera, se le á entregado, y han recizido los otorgantes, de dicha Hermandad y de /F. 1/ mano de Xpval. Ruiz Contazero su depositario quatro mill y quatrozientos rs. en moneda de oro y plata, usual y corriente en estos Reinos de que se dan por contentos y realmente entregados a su boluntad, sobre que renuncian las leyes de la entrega, prueba y paga, y exzepcion de la non numerata pecunia, y demas del caso que en esa razon hablan, de cuia cantidad dan y ótorgan á fabor de dicha Hermandad y si depositario, tan bastante cantidad de pago y rezivo como de derecho se requiere.

Que para el dia de Sr. Sn. Juan de Junio que bendra de este año se les a de entregar a los otorgantes ó qualquiera de los dos mill y doszientos rs. vn., y los treze mil rs. restantes. Digo los Doce mill y quatrozientos rs. restantes á completar los Diez y nuebe mill del importe de dicho retablo, se les an de entregar y an de ir perzibiendo de quatro á quatro meses a tres mil y treszientos rs. y no haviendolos en el deposito, ni teniendo caudales la dicha Hermandad para el completo de los plazos estipulados, án de recivir /F. 1 v/ solamente los otorgantes la cantidad que comodamente la dicha Hermandad pueda darles, y si no la entregasen, a de parar la dicha obra, y no se les a de compeler á que dicho tiempo de los dos años den fenezido el dicho retablo, porque esto a de tener efecto cumpliendo la dicha Hermandad con la satisfacion de la dicha cantidad de cada plazo como ba expresado.

Que para el dia ocho de septiembre que bendra de este dicho año, án de tener puesto en la dicha iglesia y altar mayor el primer cuerpo del Retablo y el trono en que se a de colocar la dicha Sagrada Imagen aunque no se les aya entregado mas cantidad que la que án rezivido, y reziviran el dia del Sr. Sn. Juan.

Que fenezido y el dicho retablo, se a de reconozer por dos Peritos que se an de nombrar uno por cada parte a su satisfazion, para que bean, y reconozcan si está, o no conforme a la dicha traza y planta, y de la Madera estipulada, y encontrandose defectuosa, en qualquiera cosa ó parte, se les a de descontar a los otorgantes la cantidad, en que resulte de dicho reconozimiento estar no conforme ú obligarian á que cumplan, con la condizion de otra planta.

Que el ultimo plazo de los tres mill y treszientos rs. que se a de entregar a los otorgantes, estos no los an de rezivir hasta tanto que reconozido el dicho retablo por los peritos que se an de nombrar /F. 2/ se apruebe y declare estar conforme a la dicha planta para que no estando lo han de servir para perfeccionar la parte en que se halle informe, y por via de mas fianza, pero aprobada la obra de dicho retablo se an de entregar a los otorgantes libremente la dicha cantidad.

Con cuias condiziones que se obligan de guardar y cumplir ynbiolablemente a de tener efecto la construzion de dicho retablo y por lo que dexaren de hazer y cumplir quieren ser executados y

dello apremiados como lo esta escriptura y el Juramento de dicha Hermandad, o su parte, en quien lo dejan diferido y desisorio (fórmulas de obligación, y de hipoteca de diversos bienes por parte de Francisco García Bailón, y de los bienes de la Hermandad por la suya). /F. 32 v/ Y son testigos Joseph Gutierres Hinojosa, Pedro de Alcala, Francisco Yvañez Torre por parte de la Hermandad y por parte de los otorgantes Luis Narbaez, Joachin de Cisneros y Joseph Lopez Bolivar, vezinos de Alcalá.
Franco. Antt.° Vidaurre *Franco. Garzia*
Xoval. Ruiz Contazero
Ante mi *Juan Gutierrez Hinojosa* es.° pub.°

TESTIMONIO ACERCA DE LAS CAPILLAS DE SAN FERNANDO, SAN PEDRO PASCUAL Y SAN BENITO DE LA CATEDRAL DE JAEN

Documento n.° 57
A.C.J. Leg. 21 (provisional).
Jaén, 1789, 8 de octubre. Se recogen Acuerdos capitulares de 11 y 14 de abril de 1673, 21 de agosto y 2 de octubre de 1759.

/Testimonio/

Blas Galindo, Notario publico Apostolico, y sacmo. Capitular de los señores Dean y Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de esta Ciudad de Jaen. Certifico y doy fé que en los celebrados por dichos señores en los dias once, y catorce de Abril de mil seiscientos setenta y tres, veinte y uno de agosto, y dos de octubre de mil setecientos cinquenta y nuebe, entre otros particulares, acordaron lo siguiente.

/Acuerdo de 11 de abril de 1673/

Este dia los dichos señores Dean y Cabildo habiendo visto una Carta de la Reyna nuestra señora en que manda se ponga un cuadro de el St. Rey dn. Fernando, y se erija un Altar en una de las Capillas desta Sta. yga. para que se ferborice la debocion de los fieles al glorioso Santo; y conferido sobre ello, acordaron que el Sr. Dn. Juan de Vera y Haro Arzediano de Jaen, lo confiera con S. I. el sor. obispo, para que tome la resolucion que mas convenga.

/Acuerdo de 14 de Abr. de 1673/

Este dia el sor. Provisor en nombre del Ittmo. Sr. de Jaen, y los dichos señores Dean y Cabildo, habiendo visto la carta de la Reyna nuestra señora, en que encarga al Cabildo, que para mayor veneracion y culto del St. Rey don Fernando se erija un Altar en esta sta. ygla. en la parte que pareciere mas conveniente á el fin de que con su vista se ferborice mas la /F. v./ debocion de los fieles, y conferido sobre ello, acordaron que se haga un cuadro de pintura de la efigie del Sto. Rey dn. Fernando, para que se ponga en el Altar que se erigiese el qual sea en el capilla que arrima á la del Cabildo; y para la ejecucion de ello, comision á los señores dn. Fernando Zorrillas y dn. Bernardo de Aguirre Canonigos, y que el gasto que se hiciere sea por quenta de la Fabrica; y se responda á la carta de S.M. y ordene la respuesta el sr. dn. Bernardo de Aguirre.

/Acuerdo de 21 de Agosto de 1759/

Este dia los dichos señores teniendo presente que en la Capilla de sr. Sn. Pedro Pasqual sita en la Nave desta Sta. Yga. esta sepultado el cadaber del Illmo. sr. dn. Fr. Geronimo Rodriguez de Valderas Prelado, bienhechor que fue de dicha sta. Iga., y que dio á la Fabrica algunas cantidades con el arrimo de que se titulase dicha capilla de Sr. san. Pedro Pasqual por el Patronato, en lo que hoy puede padecerse algun agrabio, por haberse colocado en el sitio principal del Retablo nuebo, que se há hecho, el lienzo grande de sr. sn. Fernando, y que por otra parte es mui debido que el glorioso st. tenga, por tantos titulos Capilla con su propia Invocacion, como /F. 2/ siempre la há tenido y está acordado que la tenga en los actos capitulares de once y catorce de Abril del año de mil seiscientos setenta y tres; se determinó reconocer todos los Acuerdos y Documentos que se hallen, a fin de venir en pleno reconocimiento del dinero que dicho Ittmo. sr. Valderas dejó á la Fabrica de esta sta. yga., y el destino que le dio, y lo que efectivamente se cobró; y en vista de todo se dé llamamiento para determinar si ha de permanecer la Capilla referida en la disposicion que tiene de presente, ó si convendria inovar; de modo que se satisfaga asi á la obligacion, que se pudo contraher con dicho Ittmo, Sr. Obispo, como a la especialisima, que esta sta. yga. debe al glorioso sr. sn. Fernando, y que dicho llamamiento se de al fin del
/Hay un llamamiento a Cabildo para el 2 de octubre de 1759/

/Acuerdo de 2 de octubre de 1759/

Este dia los dichos señores Dean y Cabildo han reconocido los Acuerdos y Documentos acerca de la capilla de Sr. Sn. Pedro Pascual, y han reconocido que D. Fr. Geronimo Rodriguez de Valderas se obligó a dar seis mil ducados por lo material de dicha Capilla, de los que entrego dos mil ducados, y cuando murio se cobraron los quatro mil ducados menos dos mil reales poco mas o menos. Y conferido acerca del quadro de Sr. S. Fernando que se mando se colocase en la Capilla que arrima á la de la Sala Capitular, por los justos motivos, y especial obligacion, que tiene esta Sta. Yglesia al sor. sn. Fernando; cuya efigie con el motivo de haber adornado el Ittmo. sor. dn. Fr. Benito Marin, obispo actual de este obispado la referida Capilla, poniendo en ella un retablo mui costoso y del mayor primor /F. 3/ y haber colocado en el la hechura de sor. sn. Benito para que tenga la Invocacion de el Santo, por ignorarse tenia el destino expresado, se traslado la citada efigie de sor, Sn. Fernando á la nominada capilla de sor. sn. Pedro Pasqual, con permiso del Cabildo, donde á costa del sor. Racionero dn. Fernando del Rio, y por su debocion al Santo, se adornó con un Retablo pequeño, y colocó la expresada afigie de sor. sn. Fernando, por no haber sabido ser la referida Capilla de dicho Ittmo. Sr. Obispo Dn. Fr. Geronimo Rodríguez de Valderas, y estar sepultado en ella su cadaber; todo lo queal dio motivo á expedir el llamamiento antecedente. Y habiendose tratado, y conferido por dichos señores sobre su contenido, acordaron que la mencionada efigie, y Lienzo de Sor. Sn. Fernando se traslade, y coloque en la Çapilla, que de presente se nomina de nuestra señora del Populo, que es la primera de la Nabe del lado del Evangelio inmediata á la del Dulce Nombre de Jesus con el adorno correspondiente; cuya Capilla destinan, y señalan dichos señores para el referido Santo, que ha de ser de su Invocacion, en obedecimiento de la citada Real orden y por los justos /F 4/ motivos que ván expresados. Y en quanto á la Capilla de Sor. Sn. Pedro Pasqual, se dé orden se pinte un lienzo con la efigie del Santo, por Pintor de Sevilla, ó Madrid, que tenga especial habilidad, de la misma marca que tenia el de sor. sn. Fernando, y se coloque en el lugar que este ocupa, el referido de sn. Pedro Pasqual, que se ha de hacer, para que su Capilla siga con el mismo titulo, é Invocacion qué há tenido del glorioso Santo desde que compro lo material de ella dicho Ittmo. Sr. obispo Valderas, y cumplir con la debida orden á costa de dicha Fabrica.

/Cabildo espiritual de 1.º de octubre de 1789/

En este dia /F. V./ los dichos señores Dean y Cabildo los anteriores acuerdos y que la efigie y Lienzo de Sr. Sn. Fernando ha estado en diversas Capillas y no tiene una propia con su Invocacion como parece la tubo á los principios en la Capilla de Sr. Sn. Pedro Pasqual, y como por acuerdo de dos de octubre de mil setecientos cinquenta y nuebe paso a la de nuestra señora del Populo que es la primera de la Nabe del lado del Evangelio inmediata á la del Dulce Nombre de Jesús; Y habiendo adornado esta Capilla el Exmo. é Ittmo. Sr. Dn. Agustin Rubin de Zeballos obispo de Jaen, Inquisidor General, y puesto en ella un Retablo mui costoso, y decente, y colocado en él la Efigie de sn. Eufrasio martir, obispo que fue de este obispado y Patrono de él, para que tenga la invocacion del Santo, y puestose con este motivo en un lado de la dicha capilla el Cuadro del santo Rey Fernando (sin duda no teniendose por entonces presente lo acordado en razon de la ereccion de su altar) y deseando dichos señores darle Capilla propia, y que de ella /F. 5/ por ningun titulo se remueva, acordaron dichos señores se de llamamiento con la voz de S.E.J. para el martes de la semana proxima seis del corriente para tratar y determinar lo que corresponda más propio para el culto del Santo; y se tengan presentes todos los Acuerdos Capitulares que hablen en el asunto (sigue el llamamiento).

/Acuerdo de 6 de octubre de 1789/

Dichos señores Dean y Cabildo, habiendo recapitulado acerca de la capilla a Sr. Sn. Fernando acuerdan se exija Altar al santo Rey dn. Fernando para su mayor veneracion y culto, con la invocacion del Santo, trasladando su Cuadro, y Lienzo de pintura á la Capilla de Sn. Antonio Abad, que es la tercera de la Nabe del Evangelio, con el adorno Correspondiente; cuya capilla señalan los dichos señores para el referido sn. Fernando que ha de ser de su invocacion en cumplimiento de la Real orden de S. M. y citados acuerdos, y que ha de costearse por la obra nueva, con arreglo al Plan aprobado por su Real Mg.º, en que se comprehende este entre otros retablo, destinados al adorno desta sta. Yga.

En Jaén á ocho dias de el mes de octubre de mil setecientos ochenta y nueve.
Blas Galindo, n.º p.º Ap.º y S.º Capitular.

RETABLO DE SAN FERNANDO EN LA CATEDRAL DE JAEN

Documento n.º 58
A.C.J. Leg. 21 (provisional)
Jaén, 1790, 12 de agosto.

Digo yo Gregorio Manuel Lopez Profesor de arquitectura y vecino de esta ciudad de Jaen que por este me obligo de construir un retablo que se ha de colocar en la Capilla que haze frente a la nabe del lado Yzquierdo de la Santa Yglesia Catedral de ella entrando por la puerta principal para poner en él el marco y pintura de San Fernando que oi existe en la de San Eufrasio; una obra se ha de ejecutar con arreglo a el diseño que a este fin he presentado a los SS Don Manuel de Escobar y Don Manuel Antonio Jocano Canonigos de dicha Santa Yglesia. Comisionados a el intento por su Cabildo de quienes se halla firmado, arreglandome a la figura y dimensiones que demuestra, cuia altura ha de ser en disposición que la Cornisa del segundo orden ático queda al nivel de la ymposta que guarneze la citada Capilla y vaxo las condiciones siguientes.

Que la dicha obra se ha de executar de madera de pino de la Sierra de Segura, seca y de la mejor calidad que pueda lograrse y travajada en quanto corresponde a la firmeza y seguridad para su mayor duracion con todas las prevenciones que subministra y da arte y la mejor practica en toda obra de ensamblaje observando igualmente una exacta y rigorosa prolixidad en todo y cada uno de sus miembros proporcionando las partes con el todo de forma que en nada desdiga de las reglas y buen gusto Arquitectonico.

Que en la cornisa del cuerpo principal se han de adornar todos los miembros que le corresponde á la Cornisa Jonica, que es la que ha de practicar, por ser la mas proporcionada, y de mejor gracia en opinion de los mas juiziosos Arquitectos; que por lo respectivo á el Altar, banco de jaspe, Escultura y Pintura, que se demuestra en el referido diseño no son de mi cargo, ni tampoco la obra de albañileria, y canteria, que ocurra para su colocacion siendo de mi cuenta, y cargo dexarlo sentado y fixado en el testero de la mencionada Capilla con la seguridad correspondiente.

Que en el caso de que dicha obra, durante su execucion se pueda perfeccionar mas su buen aspecto ocurriendose alguna variedad vien sea en sus adornos, o en la planta y abanzes de la cornisa lo he de poder hazer siempre que no mire ó termine á escasear trabajo ó madera y si á su mayor hermosura, lo que se ha de entender precediendo el beneplacito de dhos ss. Comisionados.

Y ultimamente con su condicion de que por la construccion del referido retablo en lo que es de mi cargo y á que boi obligado se me han de pagar por dichos ss. Comisionados veinte y dos mill reales de vellon que es el precio en que lo hemos concertado, satisfechos por terceras partes, la una de pronto para principiar la obra, otra quando este mediada y la restante hallandose colocada en su sitio y aprovada por los Peritos que sean del agrado de los mencionados ss. comisionados, concediendome para su construccion el tiempo de año y medio contado desde oi dia de la fecha. Y para que asi conste y que pueda obligarseme á ello doi el presente en Jaen á doze dias del mes de Agosto de mil setecientos y nobenta años.
Dn. Manuel de Escovar *Mand. Anto.º Jocano*
Gregorio Manuel Lopez
Ante mi *Blas Galindo* Not.º

CERTIFICACION DE MANUEL MARTIN RODRIGUEZ ACERCA DE LOS RETABLOS DE LA CATEDRAL DE JAEN

Documento n.º 59
A.C.J. Leg. 21 (provisional). Cuadernillo suelto sin foliar, de 10 hojas, y diversos dibujos aparte. Se recoge un extracto de la certificación, tan sólo en lo referido a retablos. Ff. 1, 3 v., 5 r y v, 6 r y 10.
Madrid, 1793, 1 de marzo.

Dn. Manuel Martin Rodriguez, Director de Arquitectura de la Real Academia de Sn. Fernando, Arquitecto de la Regalía de la Real Casa de Aposentos, y del Consejo de S.M. de la Sta. General Inquisición.

Certifico que por encargo del M. Y. Dean y Cabildo de la Sta. Yglesia Catedral de Jaen he pasado á aquella ciudad á practicar el reconocimiento, y medida de las obras mas urgentes, y precisas que deben hacerse en la misma Yglesia, y habiendo executado uno, y otro con la atencion que pide este asunto, tomando á este fin todas las instrucciones debidas para el desempeño, y poder corresponder á la confianza, y honor que me dispensa, hé formado el Proyecto que acompaño con esta fecha en un Quaderno de trece hojas utiles; en el qual, y cada una de las partes que

le constituyen van unidos los puntos que deben tenerse presentes, y gobernar para conseguir la perpetuidad y conveniencia, y hermosura de las obras, sin haber perdido de vista el omitir toda superfluidad, atendiendo al menor coste.
(Sigue explicación de diversas obras en la Catedral)

La foja 8.° contiene la planta de /F. 4 v./ las Capillas de las Naves laterales de la Yglesia en la qual van distinguidas con tinta roja las de los Altares figurados en las dos fojas siguientes 9, 10; uno de ellos con puertas á los lados para comunicación á la Sacristia particular de las Capillas que la tienen: Cada uno de estos, y los de las fojas 11 y 12 son distintos, pero adaptados en su tamaño, y proporcion á las Capillas donde han de colocarse; que debe ser con uniformidad, uno enfrente de otro; en cuyo supuesto son ocho las Capillas que se pueden adornar con ellos; y todos deben ser de mármol, respecto de lo abundante qués el Pais de este material, y que se harán sucesivamente; y tambien porque lo requiere así la dignidad, y decoro correspondiente al sitio que han de ocupar; contribuyendo todo al mayor explendor, y magestad del culto divino, y en observancia de las Ordenes del Rey, que prohiben se hagan de madera señaladamente en los Paises abundantes de marmoles, como /F. 5 r/ sucede en este de que se trata.

El espacio que queda en blanco en los quatro diseños de Altares, és para colocar en cada uno de ellos, en vajo relieve de marmol, estuco ó pintura la Ymagen á quien se dedique y tanto esta como la demas escultura, y adornos figurados en los diseños deben ponerse en manos de superior habilidad, en especial las que representan Ymagenes sagradas, para que exciten la devocion, y veneracion de los fieles, aun en lo material, respecto de que las obras dedicadas al culto divino deben ser de la mayor perfección.
(Siguen explicaciones respecto a arquitectura)

/F. 5 v./ Y atendiendo á que todas las obras referidas son de consideracion, y que se han de emplear en ellas sumas crecidas deben cometerse para su construccion á Arquitecto aprovado por la Real Academia de Sn. Fernando, segun está mandado por S. M. obligandole á que en todo se ponga de acuerdo con el Director que las há proyectado consultando con este qualquiera duda que ocurra, ó variacion que haya de hacerse, para no exponerse á mal emplear los caudales por la inobservancia de las reglas prescriptas; pues és indispensable esto para el acierto de las obras, ó producciones de un Arte en que todo debe ser exacto, todo geométrico, sugeto al compas y la regla; siendo cierto que el menor extravio produce los mas grandes defectos, y una levisima infidelidad en la observancia de los diseños, un pequeñisimo descuido en la exactitud de las medidas, qualquiera falta de diligencia, ó gusto en la execucion de los adornos bastaria á alterar, y corromper /F. 6 r./ las sabias ideas, y producciones del mas habil Profesor: en cuyo supuesto, y que concurren las calidades que se requieren en Dn. Antonio Losada, Arquitecto Academico de Merito de la Real Academia de Sn. Fernando le propongo para éxecutarlas siendo de la aprovacion de este Ylustre Cabildo; en atencion á que obtiene titulo de Arquitecto de ese Obispado que se espidio el Exmo. Sor. Obispo difunto. Ygualmente en observancia de las referidas Ordenes sera necesario que por mano del Apoderado, ó Agente del Cabildo se pase este Proyecto é informe al Secretario de la referida Academia para que presentando uno, y otro en la Junta de Comision de ella los examine con la atencion, y brebedad que acostumbra, y advierta el merito, ó errores que contengan, é indique el medio mas adaptable al logro de este Proyecto; en el supuesto de que el Rey tiene establecida esta Junta para que sin el menor dispendio de las partes se vean, y examinen todos los proyectos de /F. 6 v./ obras.
(Siguen proyectos acerca del Sagrario)

/F. 10/ Todo lo qual és quanto en desempeño de la Comision debo informar.
Madrid 1.° de Marzo de 1793
Manuel Martin Rodríguez
/Hay recibo de 3.000 reales a cuenta por estos planes; Su fecha 27 de Marzo de 1793/

APROBACION POR LA ACADEMIA DE LOS PLANES DE MANUEL MARTIN RODRIGUEZ ACERCA DE LA CATEDRAL Y SAGRARIO DE JAEN

Documento n.° 60
A.C.J. Leg. 21 (provisional). Hoja suelta.
Jaén, 1779, 10 de marzo.

La Comision de Arquitectura ha visto trece diseños executados por el Director Dn. Manuel Martin Rodriguez con destino á diferentes obras en la Yglesia Catedral de Jaen.

El buen gusto, juicio y elegancia propios de su Autor se hallan felizmente caracterizados en

estos diseños de su mano, haciendoles merecedores de la mas completa aprobacion por parte de la Junta, la qual halla por muy regular la proposicion de que el Academico Arquitecto don Antonio Losada execute bajo la direccion de dicho Dn. Manuel Rodriguez las obras proyectadas por él con preciso arreglo á lo demostrado.

Madrid á 10 de Marzo de 1793

Luis Peréz.

RECIBO DE MANUEL MARTIN RODRIGUEZ

Documento n.º 61.
A.C.J. Leg. 21 (provisional). Hoja suelta.
Madrid, 2793, 27 de marzo.

/N.º 151/

Recivi del Sor. Dn. Domingo Sanchez Barrero tres mil rs. von á quenta de mayor cantidad que tengo desocupada por los Planes que hé formado para varias obras que se proyectan en la Sta. Ygla. Cat. de Jaén.

Madrid, 27 de Marzo de 1793

/Son 30 D. r. von./ *Manuel Martin Rodriguez*

CARTA CONSIGNANDO EL PAGO A MARTIN RODRIGUEZ

Documento n.º 62
A.C.J. Leg. 21 (provisional) Hoja suelta.
Madrid, 1793, 20 de agosto.

Madrid, 20 de agosto de 1793

Muy Señor mio: Enterado por la de Vm de 15 del presente del acuerdo celebrado por ese Ytte. Cavildo en 16 del pasado, si en el dia de mañana se presentare en esta suya el arquitecto Dn. Manuel Martin Rodriguez, sera puntualmente reintegrado de los tres mil r. de vellon que por dicho Ytte. Cavildo se le han consignado de las de lo que tiene recivido en razon de los diseños que ha trabajado para las lonjas y algunos altares de barias capillas de esta Santa Iglesia, manifestandole al propio tiempo lo vien servidos que quedan esos Sres. por el particular esmero que ha tenido en el trabajo de dichos diseños. Y no ofreciendose al presente otra cosa me repito a la disposición de Vm. pidiendo a Dios que su Vida m. a.

Domingo Sanchez Barrero

Sr. D. Josef Arredondo.

RECIBOS DE LOS RETABLOS DE LA MAGDALENA Y SANTIAGO EN LA CATEDRAL DE JAEN

Documento n.º 63
A.C.J. Legajo 22 (provisional). Cuadernillo suelto. /Razon de los jornales que se han pagado por los Retablos, retablos de la Magna. y Santiago, segun consta de las listas semanales que empiezan desde el sabado 21 de Septiembre de 1793/
Córdoba, 1794, 25 de febrero; y 1794, 24 de agosto.

Sr. Dn. Francisco Javier Tristan

Sirvase Vm. de mandar pagar a disposicion del Sr. Dn. Pablo Thomas de Vidaurreta Tres mill quinientos setenta rs. balor recevido del mismo y a Vm. dejo abonadas como avisare.

Cordova y febrero veinte y cinco de mil setes. nobenta y quatro.

Andres Cabezon

Recivi del Sr. Dn. Manuel Antonio Jocano, Canonigo Lectoral de la Sta. Yglesia de Jaén, y su Diputado de Fabrica; y por mano del Sr. Dn. Andrés Cavezón vecino de esta Ciudad: quatro mil rs. vn. por el importe de el Quadro que representa el Apostol Santiago, que de orden del mencionado Sr. canonigo é intervención del referido Cabz. hé pintado para dicha Sta. Yglesia. Y para que conste lo firmo en Cordoba á 24 de Agosto de 1794

Francisco Agustin

Son 4.000 rs. vn.

BIBLIOGRAFIA

ANGULO IÑIGUEZ, D. *Pintura del Renacimiento.* «Ars Hispaniae», vol. XII. Madrid, 1954.

ANGULO IÑIGUEZ, D.; PEREZ SANCHEZ, A. E. *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII.* Madrid, 1969.

ART, *From the Renaissance to Romanticism. Trend in style in Art, Literature and Music. 1300-18.* Chicago, 1965.

AZCARATE RISTORI, J. M. *Alonso Cano y el Renacimiento.* «Estudios del Centenario de Alonso Cano». Granada, 1969, pp. 101-109.

BEDAT, C. *L' Academie des Beaux-Arts de Madrid (1744-1808).* Toulouse, 1974.

BONET CORREA, A. *Iglesias madrileñas del siglo XVII.* Madrid, 1961.

— *Andalucia Barroca. Arquitectura y urbanismo.* Barcelona, 1978.

— *Los retablos de la iglesia de las Calatravas de Madrid. J. de Churriguera y J. de Villanueva padre.* A.E.A. 1962, t. 5, n.° 17, pp. 21-51.

BLUNT, A. *Some uses and misuses of the Terms Baroque and Rococo as applied to Architecture.* London, Oxford University Press, 1973.

BUENDIA, J. R. *Pintura. El Renacimiento.* En «Historia del Arte Hispanico». Vol. III. Madrid, 1980.

BUTRON, J. Alonso de. *Discursos apologéticos, en que se defiende la ingenuidad de la pintura, que es libertad de todos los derechos.* Madrid, 1626

CAMPOS RUIZ, M. *Breve y sucinta historia de Ntra. Sra. la Sma. Virgen de Guadalupe, Patrona de Ubeda.* Ubeda, 1929.

— *Fundación y cosas notables del Real convento de Sta. Clara de la ciudad de Ubeda, con una sucinta noticia de algunas religiosas ejemplares que en él han florecido.* Ms. Ubeda, 1933.

CARAMUEL, J. *Architectura civil recta y oblicua.* Vegeven, 1678. Ed. esp. a cargo de A. BONET. Madrid, Turner, 1985.

CARDUCHO, V. *Diálogo de la pintura, su defensa, orígen, esencia, definición, modos y diferencias.* Madrid, 1635.

Enciclopedia Universal ilustrada, de Espasa Calpe. Madrid, tomo XXX, 1967; tomo XXXIII, 1958; tomo XXXVII, 1967; tomo LXIII, 1958.

ESCOLANO GOMEZ, F. *Aportación al estudio de la Santa Iglesia Catedral de Baeza.* Granada, «Cuadernos de Arte», 1938, n. I y II, pp. 1-30.

— *Nueva contribución al estudio de la Santa Iglesia Catedral de Baeza.* Manuscrito.

— *San Andrés de Baeza.* Granada, «Cuadernos de Arte», 1948, pp. 7-17.

ESPEJO TORTOSA, R. *Martes Santo en el más típico barrio giennense.* «Alto Guadalquivir», n.° 12, Córdoba, 1977.

FIRESTONE, G. *The Sleeping Christ Child in the Italian Renaissance.* «Marsyas», II, 1942, pp. 45-62.

GALERA ANDREU, P. A. *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén.* Granada, 1979.

— *Ventura Rodríguez en Jaén.* Granada, «Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada», XII, 1975, pp. 61-72.

— *El Arte.* En «Historia de Jaén». Jaén, 1982, pp. 533-708.

GALLEGO, J. *El pintor de artesano a artista.* Granada, 1976.

— *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro.* Madrid, 1972.

GALLEGO BURIN, A. *El Barroco granadino.* Granada, 1956.

GARCIA GAINZA, M. C. *Escultura.* En «Historia del Arte Hispánico», vol. III. Madrid, 1980.

GILA MEDINA, L. *Cabra de Santo Cristo, su arte e historia.* Granada, 1978.
GOMEZ MORENO, M. *Guía de Granada.* Granada, 1892.
GOMEZ MORENO, M. E. *Problemas en torno al retablo de Lebrija.* En «Estudios del Centenario de Alonso Cano en Granada». Granada, 1969, pp. 211-218.
— *Escultura del siglo XVII.* «Ars Hispaniae», vol. XVI, Madrid, 1958.
GONZALEZ MORENO, J. *Trazas de Diego López Bueno para San Lorenzo de Sevilla.* A.E.A., n.° 104, 1958, pp. 313-322.
GUTIERREZ DE LOS RIOS, G. *Noticia general para la estimación de las artes y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles, con una exhortación a la honra y virtud y del trabajo contra los ociosos y otras particularidades para las personas de todos los estados.* Madrid, 1600.
HARRIS FRANKFORT, E. *El Grecos's Holy Family with the Sleeping Christ Child and the Infant Bapstist: an Image of Silence and Mistery.* En «Hortus Imaginum. Essays in western art». University of Kansas, 1974, pp. 10-111.
HAUSER, A. *Manierismo, crisis del Renacimiento.* Madrid, Guadarrama, 1971.
HENARES CUELLAR, I. *La teoria de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII.* Granada, 1977.
HEREDIA MORENO, M. C. *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII.* Sevilla, 1974.
HERNANDEZ DIAZ, J. *Andalucia. Tomo II.* Colección «Tierras de España». Barcelona, 1981.
— *El retablo sevillano en el siglo XVII.* Sevilla, 1931.
— *Papaletas para la Historia del retablo en Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVII.* Sevilla,
HITCHCOCK, R. *Rococo architecture in Southern Germany,* 1968.
JAVIERRE MUR, A. *El priorato de San Benito en Jaén, de la Orden de Calatrava.* B.I.E.G., n.° 8, pp. 9-42.
KINKEAD, D. Th. *Juan de Valdés Leal (1622-1690). His life and work.* New York, 1978.
KUBLER, G. *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII.* «Ars Hispaniae». Vol. XIV. Madrid, 1957.
LAVEDAN. P. *Contre-reforme, baroque, manierisme.* Gazette des Beaux-Arts. Febrero, 1974.
LOPEZ GUZMAN, R. *J. La iglesia parroquial de Huelma (Jaén).* Memoria de Licenciatura. Granada, 1981 (Inédita).
LOPEZ MARTINEZ, C. *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés.* Sevilla, 1929.
— *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán.* Sevilla, 1952.
— *Retablos y esculturas de traza sevillana.* Sevilla, 1928.
LLAGUNO Y AMIROLA, E. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España, desde su restauración: acrecentada en notas y adiciones y documentos por D. Agustín CEAN BERMUDEZ.* 4 vols. Madrid, 1829.
LLORCA, B; GARCIA VILLOSLADA, R; MONTALBAN, J. J. *Historia de la Iglesia Católica.* T. III. Madrid, 1960.
MADOZ, P. *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar.* T. IX. Madrid, 1847.
MALE, E. *L'Art religieux de la fin du VIème siècle, du XVIIème siècle et du XVIIIème siècle. Etude sur l'iconographie après le Concile de Trente.* París, 1972.
— *L' Art religieux après* le Concile de Trent. París, 1951.
MARAVALL, J. A. *Una interpretación histórico-social del teatro barroco.* «Cuadernos hispanoamericanos», n.° 234, 1969, pp. 621-649; y n.° 235, pp. 74-108.
— *La cultura barroca.* Barcelona, 1975.
MARCO DORTA, E. *La arquitectura barroca en el Perú.* Madrid, 1957.
MARTIN GONZALEZ, J. J. *Tipografía e iconografía del retablo español del Renacimiento.* Valladolid, 1964.
— *La vida de los artistas en Castilla la Vieja y León.* Rev. Arch. Bibl. Mus. 1959.
— *Escultura barroca en Castilla.* Madrid, t. I, 1959; t. I, 1959; t. II, 1971.
MARTINEZ DE MAZAS, J. *Retrato al natural de la ciudad de Jaén.* Jaén, 1794.
MINGUET, Ph. *Esthetique du Rococo,* París, 1967.
MONTANE, J. *Guía completa de la Semana Santa de Jaén.* Jaén, 1976.
MONTIJANO CHICA, J. *Los prelados giennenses y la Virgen de la Capilla.* B.I.E.G., n.° 36, pp. 62-108.
MOSCOSO Y SANDOVAL, B. *Constituciones Sinodales del Obispado de Jaén. En el Sínodo Dioce-*

sano que se celebró en la ciudad de Jaén en el año de 1624. Jaén, 1787 (2.ª edición).
MOYA VALGAÑON, J. G. *Arquitectura religiosa del siglo XVI en la Rioja alta.* Logroño, 1980, 2 vols.
MURCIA ROSALES, D. *Algunos datos sobre Consolación.* «Alcalá la Real a su Patrona». Alcalá la Real, 1975.
— *Sobre la iglesia mayor abacial.* «Alcalá la Real a su Patrona». Alcalá la Real, 1976.
— *San Antón.* «Alcalá la Real a su Patrona», Alcalá la Real, 1978.
OLIVARES BARRAGAN, P. *La iglesia de Santa María de Santisteban del Puerto.* B.I.E.G., n.º 12, pp. 143-146.
OROZCO DIAZ, E. *Propósito y conclusión.* «Martínez Montañés y la escultura andaluza de su tiempo». Madrid, 1972, pp. 75-160.
— *Temas del barroco.* Granada, 1974.
— *Manierismo y Barroco.* Madrid, 1981.
— *El teatro y la teatralidad del Barroco.* Barcelona, 1969.
ORTEGA SAGRISTA, *La capilla de los Moya en la iglesia de la Magdalena.* B.I.E.G., n.º 2, pp. 109-116.
— *La iglesia de San Ildefonso de Jaén, siglos XVI a XVII.* B.I.E.G., n.º 22, pp. 41-85.
— *Historia de las Cofradías de Pasión y de sus procesiones de Semana Santa, en la ciudad de Jaén (siglos XVI sl XX).* B.I.E.G., n.º 10, pp. 9-71.
— *Un tesoro oculto: pinturas del siglo XV en la parroquia de San Bartolomé de Jén.* B.I.E.G., n.º 25, pp. 21-27.
— *El retablo de la iglesia de San Bartolomé de Jaén.* Paisaje, n.º 48, pp. 1313-1315.
— *Arte y artistas en la Santa Capilla de San Andrés.* B.I.E.G., n.º 30, pp. 45-55.
— *La vida religiosa en Mancha Real durante el siglo XVI.* B.I.E.G., n.º 39, pp. 35-84.
OTERO TUÑEZ, R. *Las primeras columnas salomónicas de España.* Santiago, 1955.
PACHECO, F. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandeza.* Sevilla, 1649.
PALOMERO PARAMO, J. *La influencia de los tratados arquitectónicos de Serlio y Palladio en los retablos de Martínez Montañés.* En «Homenaje al profesor doctor Hernández Díaz», t. I, Sevilla, 1982, pp. 508-525.
PALOMINO Y VELASCO, A. A. *Museo pictórico y escala óptica.* Madrid, 1947.
PEREZ SANCHEZ, A. E. *Borgianni, Cavarozzi y Nardi en España.* Madrid, 1964.
PITA ANDRADE, J. M. *Problemas en torno a Cano arquitecto.* «Estudios del Centenario de Alonso Cano». Granada, 1969, pp. 129-138.
PONZ, A. *Viage de España.* T. XVI, y XVI, Madrid, 1791.
PUGNAIRE, J. V. *Historia y milagros del Santo Cristo de Burgos que se venera en la iglesia parroquial de Cabra de Santo-Cristo.* Jaén, 1896.
QUINTANILLA DUEÑAS, A. *Santos de la ciudad de Sevilla y su Arçobispado.* Sevilla, 1637.
RAMOS FAJARDO, M. C. *Elementos y evolución del retablo barroco granadino.* Granada, Memoria de Licenciatura inédita, 1972.
RAYA RAYA, M. A. *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVII.* Córdoba, 1980.
REVILLA, F. *Quince cuestiones de historia psicosocial del arte.* Barcelona, 1978.
RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A. *El hermano Alonso Matías, precursor de Cano.* «Estudios del Centenario de Alonso Cano en Granada». Granada, 1969, pp. 165-201.
— *Los Churriguera.* Madrid, 1971.
— *Motivos ornamentales en la arquitectura de la Península Ibérica entre Manierismo y Barroco.* Actas del XXIII C.I.H.A. Tomo II, Granada, 1973, pp. 553-563.
ROMERO DE TORRES, E. *Catálogo de los monumentos hitóricos y artísticos de la provincia de Jaén.* 2 vols. Manuscrito, Madrid, 1913.
SANCHEZ CANTON, F. J. *Escultura y pintura del siglo XVIII.* «Ars Hispaniae», vol. XVII. Madrid, 1949.
SANCHEZ MESA, D. *La portada principal de la catedral de Granada como el gran retablo barroco de Alonso Cano.* «Estudios sobre Literatura y Arte» dedicados al profesor E. Orozco Díaz. T. III, Granada 1979, pp. 307-322.
— *Técnicas de la escultura policromada granadina.* Granada, 1971.
— *El Arte.* «Historia de Andalucía». Ed. Planeta, t. V, pp. 468-674. Barcelona, 1981.
SANCHO CORBACHO, A. *Dibujos arquitectónicos del siglo XVII.* Edición y estudio de..., Sevilla, 1947.
SCHUBERT, O. *Historia del barroco en España.* Madrid, 1924.

SEBASTIAN LOPEZ, S. *Arquitectura.* «Historia del Arte Hispánico», vol. III. Madrid, 1980.
— *Arte y Humanismo.* Madrid, 1978.
TAYLOR, R. *La sacristía de la Catuja en Granada y sus autores.* A.E.A., n.º 138, 1962, pp. 135-178.
— *Francisco Hurtado and his school.* «Art Bulletin», 1950, pp. 25-51.
— *Estudios del barroco andaluz.* «Cuadernos de cultura», Córdoba, 1958.
— *El retablo y camarín de la Virgen del Rosario en Granada.* «Goya», n.º 40, 1961, pp. 258-267.
— *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo.* Madrid, 1982.
TERRONES ROBLES, A. *Vida, martyrio, translación y milagros de San Eufrasio, Obispo y Patrón de Andújar.* Granada, 1657.
TORRE RUIZ, M. F. *La columna salomónica en la pintura española de los siglos XVI y XVII.* «Homenaje al profesor Hernández Díaz», t. I, 1982, pp. 723-739.
TORRES LAGUNA, C. de *Historia de la ciudad de Andújar y de su Patrona la Virgen de la Cabeza.* 2 vols. Andújar, 1956.
TOVAR MARTIN, V. *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII.* Madrid, 1975.
TRENS, M. *Iconografía de la Virgen.* Madrid, 1964.
ULIERTE VAZQUEZ, M. L. *La decoración del Sagrario de la catedral de Jaén.* B.I.E.G., n.º 105, pp. 1-25.
— *¿Arpino o Pacheco? Problemas en torno a una atribución.* Granada, «Cuadernos de Arte». XVI, 1984, pp. 319-328.
VALVERDE, J. M. *El Barroco, una visión de conjunto.* Barcelona, 1980.
VALVERDE MADRID, J. *Artistas giennenses en el barroco cordobés.* B.I.E.G., n.º 33, pp. 9-98.
— *Ensayo sociohistórico de retablistas cordobeses.* Córdoba, 1972.
VILCHES, J. *Santos y Santuarios del Obispado de Jaén y Baeza.* Madrid, 1653.
VILLARROEL, Fr. Gaspar. *Semana Santa. Tratado de los comentarios, dificultades y discursos, literales y místicos, sobre los Evangelios de la Quaresma,* Sevilla, 1634.
WEISBACH, W. *El Barroco, arte de la Contrarreforma.* Madrid, 1920.
WETHEY, H. E. *El Greco y su escuela.* 2 vols. Madrid, 1967.

INDICE DEL APENDICE DOCUMENTAL

1. Gastos en el retablo de la Catedral de Jaén (1565) 285
2. Retablo de Juan Núñez de Vargas en la Catedral de Jaén (1577) 285
3. Escritura de obligación del retablo de los Milán (1585) 285
4. Cuentas del retablo mayor de la parroquial de Bailén (1585) 286
5. Cuentas del retablo mayor de la parroquial de Bailén (1586) 287
6. Cuentas del retablo mayor de la parroquial de Bailén (1593) 287
7. Cuentas del retablo mayor de San Bartolomé de Jaén (1587) 288
8. Cuentas del retablo mayor de San Bartolomé de Jaén (1595-1610) 288
9. Retablo de la parroquia de Baños de la Encina (1587) 288
10. Cristóbal Téllez, tasador del retablo de la iglesia mayor de Estepa (1587) 289
11. Poder de la viuda de Figueredo (1588) 289
12. Pagos a Bernabé Bautista y Francisco Becerra de un retablo en Begíjar (1589) 290
    Escultura de S. Solís para la Cofradía de la Magdalena 290
13. Capellanía fundada por Sebastián de Solís (1599) 291
14. Pagos del tabernáculo y retablo de la Virgen de la Capilla. Jaén (1600) 293
15. Contrato de aprendizaje de A. Garrido con S. de Solís (1602) 293
16. Contrato de oficialía entre A. de Albaradona y S. de Solís (1602) 293
17. Esculturas del retablo mayor de la Catedral de Jaén. Recibo de Sebastián de Solís (1604) 294
18. Retablo mayor del Santuario de la Virgen de la Cabeza (1609) 294
19. Concierto del retablo de la Virgen de la Cabeza (1610) Andújar 295
20. Escritura del retablo mayor de la Catedral de Jaén (1610) 296
21. Dorado del retablo mayor de la Catedral de Jaén (1610) 298
22. Añadido en el retablo mayor de la Catedral de Jaén (1616) 298
23. Virgen para la Guardia, por Sebastián de Solís (1612) 298
24. Concierto del retablo de los Salcedo en su capilla de Sta. María de Andújar con S. de Solís (1617) 298
25. Retablo de Campillo de Arenas por Gil Fernández (1618) 299
26. Dorado del sagrario de San Andrés de Baeza (1619) 299
27. Autorización de Sebastián de Solís a su hijo Juan para decir misa allí donde se encuentre (1620) 300
28. Cristo y Virgen de la Soledad de Sebastián de Solís (1620) 300
29. Nombramiento de capellán a favor de Juan de Jamilena, por parte de Sebastián de Solís (1624) 301
30. Poder de Sebastián de Solís a Luis de Parras para que cobre la herencia de su hijo Juan (1624) 301
31. Retablo de El Salvador de Baeza (1627 y 30) 302
32. Concierto del sagrario de las Bernardas. Jaén. Gil Fernández (1628) 302
33. Concierto de los retablos mayor y laterales de las Bernardas. Jaén. Gil Fernández (1634) 303
34. Contrato de aprendizaje entre Francisco López y Diego Landeras (1635) 304
35. Retablos para la catedral de Jaén (1661) 305
36. Retablo de Juan Núñez de Vargas en la catedral de Jaén (1670) 305

37. Pleito sobre el dorado del retablo mayor de San Juan Evangelista de Mancha Real (1661) 306
38. Pago del retablo hecho por Diego de Landeras y Gil Fernández en la parroquial de Mancha Real (1667) 307
39. Retablo y capilla de San Pedro Pascual en la catedral de Jaén (1670, 1671, 1672) 307
40. Poder de P. A. Bocanegra, J. de Mora y M. Romero (1671) 310
41. Cuentas de las obras del Santuario de la Virgen de la Cabeza (1689, 1700, 1701) .....
42. Conformidad con la traza de M. del Alamo para el retablo mayor de la catedral de Baeza (1674) 311
43. Retablo mayor de la catedral de Baeza (1674 y 1677) 312
44. Concierto del retablo de la Santa Capilla de San Andrés de Jaén con Andrés Bautista Carrillo (1699) 313
45. Concierto para dorar el retablo de la iglesia mayor de Alcalá la Real con Julián Maldonado (1699) 315
46. Testamento de Andrés Bautista Carrillo (1701) 315
47. Reforma del contrato del retablo del Nazareno en los Descalzos de Jaén, por Francisco Sanz (1707) 317
48. Permiso para dorar los retablos de Villacarrillo (1712) 317
49. Cuentas del retablo mayor de la parroquial de Vilches (1713, 1714, 1716) 318
50. Concierto del retablo de la Virgen de la Paz en San Ildefonso de Jaén con José Montaña (1716) 318
51. Pleito sobre la calidad de los oros en el retablo mayor de Ibros (1737) 320
52. Remate del retablo de la Virgen Coronada de Jaén en los Carmelitas Calzados, por Blas Moreno (1742) 321
53. Testamento de D. Ambrosio Francisco de Gamez. Fundación de la capilla de los ángeles de la catedral de Jaén (1754) 322
54. Codicilo de D. Ambrosio Francisco de Gamez. Noticias sobre la capilla de San Miguel en la catedral de Jaén (1762) 324
55. Madera para los retablos de la iglesia de San Ildefonso, Jaén (1761) 324
56. Concierto del retablo mayor de la iglesia de Consolación en Alcalá la Real, con Vidaurre (1762) 324
57. Testimonio acerca de las capillas de San Fernando, San Pedro Pascual, y San Benito en la Catedral de Jaén (1780) 326
58. Retablo de San Fernando en la catedral de Jaén (1790) 328
59. Certificación de Manuel Martín Rodríguez acerca de los retablos de la catedral de Jaén (1793) 328
60. Aprobación por la Academia de los planes de Manuel Martín Rodríguez acerca de la catedral y sagrario de Jaén (1793) 329
61. Recibo de Manuel Martín Rodríguez (1793) 330
62. Carta consignando el pago a Martín Rodríguez (1793) 330
63. Recibos de los retablos de la Magdalena y Santiago en la catedral de Jaén (1795) 330

INDICE GENERAL

PRESENTACION VII
PROLOGO IX
INTRODUCCION 1
I. EL RETABLO Y SU EJECUCION EN JAEN 11
A) EL LENGUAJE ARQUITECTONICO EN EL RETABLO 11
a) El desarrollo de la articulación arquitectónica del retablo 11
b) Morfología del retablo: Estudio de sus diversos elementos 16
1. Material 16
2. Plantas 17
3. Alzados 18
4. Edículos y Manifestadores 20
5. Soportes 24
1. Columnas: Corintias 28
Compuestas 30
Salomónicas 30
2. Estípites 32
3. Pilastras 34
4. Soportes menores 36
6. Decoración 39
B) EL ARTIFICE DEL RETABLO 42
a) Los gremios 42
b) La ejecución del retablo 46
C) LA ICONOGRAFIA 50
a) El Concilio de Trento (1545-1563) 50
b) El proceso de la iconografía 53

II. EL RETABLO MANIERISTA Y PROTOBARROCO 59
A) SEBASTIAN DE SOLIS 65
a) Solís retablista 69
b) Otras obras de Solís. Su escuela 93
c) Gil Fernández 97
B) OTROS RETABLOS HASTA 1640 107
a) La influencia de Herrera 107
b) La impronta de Vignola y El Greco 110
C) NOTICIAS DE OTROS RETABLOS DESAPARECIDOS 116

III. EL RETABLO BARROCO 119
A) EL TRIUNFO DEL ORDEN COLOSAL 123
B) LA COLUMNA SALOMONICA 131
a) La variante de Alcalá la Real (Linares) y Manuel García del Alamo 131
La figura de Andrés Bautista Carrillo 137

b) La variante de Baeza 148
c) Otros retablos 163

IV. PROTORROCOCO Y ROCOCO 167
A) EL RETABLO PROTORROCOCO 172
a) Hacia la disolución de las estructuras arquitectónicas 172
b) El uso intensivo del estípite 182
B) EL RETABLO ROCOCO 196
c) La ausencia de estructura 228
d) Una nueva búsqueda de lo constructivo 239

V. EL NEOCLASICISMO 251
A) LOS PROLEGOMENOS 253
B) EL RETABLO NEOCLASICO 259
Los retablos de la Catedral de Jaén 259

Apéndices 277
OTROS RETABLOS DESAPARECIDOS 279
A) RETABLOS MANIERISTAS Y PROTOBARROCOS 280
B) RETABLOS BARROCOS Y ROCOCO 282

APENDICE DOCUMENTAL 285
BIBLIOGRAFIA 331

INDICES
Indice del Apéndice documental 335
Indice General 337

AYUNTAMIENTO DE JAEN