

48

Virgen de la Cinta

Pedro Machuca.
Hacia 1520

Óleo sobre tabla.
105 x 93,5 x 8 cm

Exposición
Permanente
de Arte Sacro.
S. I. Catedral de Jaén

Exposiciones:
Jaén, 2010-2011.

DOCUMENTACIÓN

AHDJ, *Capitular*,
leg. 459, fol. 43
(Inventario de 1918).

BIBLIOGRAFÍA

Griseri, 1959, 34.
Hernández Perera,
1960, 79-81.
Longhi, 1969, 35-37.
Galera Andreu,
1982a, 618.
Giusti & Leone de
Castris, 1988, 52.
Leone de Castris,
1992, 14 y 30.
Lázaro Damas,
1997, 266-268.
Lázaro Damas,
2007, 24-25.
Galera Andreu,
2010, 44-45.

Bajo esta denominación popular de *Virgen de la Cinta* se representa en realidad a una «Sagrada Familia», integrada por la Virgen con el Niño, San Juanito y San José, de acuerdo a un tipo muy difundido desde los modelos italianos del Alto Renacimiento, en particular de Rafael de Sanzio.

Su autor, quien desde la década de 1950 tiene el reconocimiento unánime de la crítica de arte, es Pedro Machuca, que como es sabido trabajaba en la segunda década del siglo XVI en el taller de Rafael pintando para las Logias del Vaticano, conocedor asimismo de Miguel Ángel y de todo el entorno pictórico del Manierismo rampante en Roma y Florencia. Vuelto de Italia en 1519 ó 1520, esta pieza de Jaén puede considerarse una de las primeras realizadas por el artista, establecido ya en Granada, junto con las dos tablas del retablo de la Santa Cruz en la Capilla Real de Granada, si bien de mucha mayor calidad la *Sagrada Familia*, como cuadro de mayor tamaño y preeminencia que debió ocupar en otro retablo, ya desaparecido, de la catedral giennense.

En efecto, fue el profesor Hernández Perera quien en 1960, ratificando la atribución hecha poco antes por Andreina Griseri, establecía la posibilidad —hoy aceptada— de que se tratara del tema central del perdido retablo de Consolación encargado a Machuca en 1520, según documentó Gómez-Moreno, y que tras pasar ya desmembrado a un altar del trascoro, finalmente fue recuperado para la Exposición Permanente en 1962, catalogado entonces como posible obra de Julio de Aquilis¹.

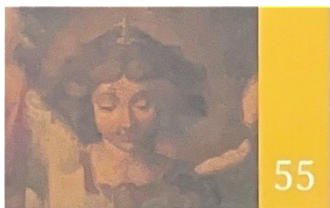
¹ En 1918 se encontraba en la sacristía mayor. AHDJ, *Capitular*, leg. 459, fol. 43 (Inventario de 1918).

El tipo de rostro ovalado de la Virgen, la suavidad de sus formas y detalles ornamentales como la greca que bordea la manga de su túnica, remiten sin duda a modelos de «madonas» de Rafael, pero tampoco olvidan a modelos de Miguel Ángel, como la *Sagrada Familia con San Juanito*, dibujo del Museo del Louvre, similar en la composición a nuestra tabla, o la *Virgen con Niño* del mismo Museo, que calca la postura de Jesús. Este Niño, que con el «sfumato» de su rostro, se nos presenta ambiguo en su expresión, entre el llanto y el sueño, se muestra ajeno en principio al San Juanito que lleva la manzana, símbolo del pecado original, signo premonitorio por tanto de la Pasión.

En la medida que Machuca ha combinado el estilo de grandes maestros italianos (Miguel Ángel, Rafael, Leonardo) y españoles (Alonso Berruguete), construye el suyo propio, muy original, dotado de fuerte acento expresivo, presente ya en sus primeras obras italianas, como la *Virgen del Sufragio* (Museo del Prado) y con cuyas cabezas de angelitos guarda relación la de este San Juan, compañero del Niño Jesús. El fuerte contraste de luces entre el oscuro fondo del que emerge la imagen casi espectral de un viejo San José, desplazado de la escena según la tradición medieval, y los luminosos colores del vestido de la Virgen, contribuyen a esa peculiar manera del primer Machuca en la que puede manifestarse un peculiar modo «ibérico» de asimilación del Renacimiento.

Pedro A. Galera Andreu





55

Retablo de la Virgen con San Miguel y San Esteban

Anónimo.
Hacia 1660

Óleo sobre lienzo.
350 x 243 x 8,5 cm

Crucero norte
(tránsito a El Sagrario).
S. I. Catedral de Jaén

DOCUMENTACIÓN

AHDJ, *Capitular*,
leg. 459, fol. 115
(Inventario de 1918).

BIBLIOGRAFÍA

Álamo Berzosa,
1968/1975, 151.
Galera Andreu,
1983, 31.
VV. AA., 1985, 98.

Retablo de pintura compuesto por un cuerpo de tres lienzos mayores y un ático en medio punto integrado por otros tres, menores. Los temas iconográficos representados corresponden a una *Virgen con Niño*, que preside la composición en el centro, y a los lados: *San Miguel*, a la izquierda, y *San Esteban*, a la derecha; en tanto que el ático lo preside la *Crucifixión*, en eje con el cuadro de la Virgen, y a ambos lados la *Anunciación*, partida la escena entre el arcángel Gabriel y María.

Desde un punto de vista formal, el retablo responde a modelos renacentistas de «cuadro de altar» centrado por una representación mariológica, acompañada por dos temas hagiográficos de tipo devocional, si bien a diferencia de lo que solía ocurrir en el siglo XVI donde ese tema adquiriría mayor tamaño, aquí los tres comparten las mismas dimensiones. Aunque se aprecie la típica organización visual de «calles» y «pisos» del retablo español, sin embargo carece de estructura arquitectónica alguna, siendo los finos marcos de los lienzos en su yuxtaposición los creadores de tal efecto, encerrándose el conjunto bajo una unificadora moldura, que le confiere naturaleza de gran cuadro.

En cuanto a las referencias iconográficas de los distintas pinturas apuntan asimismo a modelos renacentistas: La *Virgen con el Niño*, entronizada con el Hijo sobre sus rodillas y los dos angelitos sobre su cabeza bajo un cortinaje, responde a una tradicional representación

de la Virgen en Majestad, no lejos del tipo de la Virgen de la Misericordia del retablo de San Pedro de Osma, de Pedro Machuca, en la sala capitular, salvo en la factura de las figuras, sobre todo de los ángeles, y en el color, claramente barrocos. Lo mismo ocurre con el *San Miguel*, derivado del tanta veces copiado lienzo de Rafael. En el remate del conjunto, aparece una representación del calvario, que se dispone entre los personajes de la Anunciación: la Virgen y San Gabriel.

La procedencia de esta obra parece estar vinculada a la antigua parroquia de San Miguel. En el Inventario de 1918 encontramos una de las más antiguas referencias a la misma. Una vez terminada la descripción de las capillas, el anticuario José Aliaga repara en un espacio que denomina «sala de conferencias», en el que, junto a la *Virgen de Gracia*, sitúa esta obra que data del siglo XVII y a la que se refiere como «un cuadro grande de lienzo pintado al óleo, formando la parte superior medio punto, está dividido en tres partes en el centro la Virgen con el Niño en brazos, a la derecha San Esteban y a la izquierda San Miguel. Las tres partes superiores, representan en el centro un calvario, a la derecha la Virgen y a la izquierda San Gabriel». Hasta los años ochenta del siglo pasado se encontraba en la capilla de San Eufrasio.

Pedro A. Galera Andreu





50

Retablo de San Pedro de Osma

Pedro Machuca.
1546

RETABLO
Madera tallada
y dorada

PINTURAS
Óleo sobre tabla

Sala capitular.
S. I. Catedral de Jaén

Exposiciones:
Alicante, 2006
(Verónica);
Soria, 2009 (San
Pedro de Osma)

BIBLIOGRAFÍA

- Gómez-Moreno
Martínez, 1941b, 43.
Angulo Iñiguez,
1954, 179-180.
Chueca Goitia,
1971/1995, 167.
Sancho de Francisco,
1997, 145-160.
Martínez Ruiz,
1999, 295-304.
López Guzmán &
Espinosa Espinola,
2001, 67-69.
Cuaresma Pardo
& Sánchez de las
Heras, 2003, 78-81.
Martínez Rojas,
2006b, t. 5, 41.
Lázaro Damas,
2007, 25-31.
Galera Andreu,
2009, 48-49.
Lázaro Damas,
2009, 245-246.
Galera Andreu,
2011, 23-36.

El retablo más completo de Pedro Machuca (Toledo, hacia 1490-Granada 1550) que ha llegado hasta nosotros y también de los más originales en su género, no ya del maestro sino de la pintura española del Renacimiento, fue encargado por el cabildo de la catedral de Jaén en 1546, con destino a la capilla homónima del santo titular del retablo, que de antiguo cumplía con el papel de sala capitular. Dos años más tarde de la fecha del contrato se decidía el inicio de la construcción de la catedral renacentista, comenzada a principios de la década de 1550 por el espacio destinado a sala de cabildo y terminada del todo hacia finales de la siguiente década, momento en que trasladaría el retablo, adaptándolo sin demasiado esfuerzo a su nuevo emplazamiento en el testero de la sala en el arco que a tal fin parece haber sido diseñado. De esta adaptación debe datar el sotobanco dorado con la figura de dos ángeles adoradores de la cruz y las dos ménsulas de los extremos.

En conjunto, cuarenta y dos tablas de distintos tamaños forman el retablo estructurado en dos pisos y banco y tres calles, rematado por un tondo con aletones de talla a modo de ático. Sin embargo las líneas divisorias estructurales, tanto horizontales como verticales, no son de orden arquitectónico, sino los mismos marcos de las pinturas, finamente tallados con motivos vegetales y pequeñas tablas, igualmente pintadas, rectangulares y circulares. Este tipo suntuoso de marquetería, muy en boga en el arte italiano de fines del Quattrocento y durante el Alto Renacimiento aplicado a la «Pala de altar», de un solo cuadro o un solo cuerpo por lo general en Italia, es la nota atractiva y original de este retablo, no solo en lo ornamental, sino también en lo significativo en virtud de los temas iconográficos que encierran: Profetas y Sibilas, más algunas virtudes y cabezas talladas. Estas últimas se repiten en el marco del tondo, una masculina y otra femenina, de modo similar a como se encuentran en el célebre *Tondo Doni* de Miguel Ángel, cuyos motivos tallados la crítica ha puesto significativamente en relación con el contenido iconográfico de la pintura.

De abajo hacia arriba, en el banco encontramos a los Padres de la Iglesia: *San Agustín* y *San Ambrosio* en los extremos, a izquierda y derecha respectivamente; y en el centro, *San Jerónimo* y *San Gregorio*, todos ellos revestidos de pontifical, sedentes y en actitudes meditativas entre libros, propio de su condición de teólogos. Sobre ellos, en el primer piso y en la calle central, *San Pedro de Osma*, el santo titular, que recuerda el origen soriano de los primeros canónigos de la Iglesia giennense. A un lado y a otro: *San Pedro* y *San Pablo*, los dos Apóstoles vigilantes o «guardianes» de la Iglesia. En el piso superior, la *Virgen de la Misericordia*, en la calle central, protectora

de la Iglesia giennense que está representada por el primer obispo de la diócesis restaurada, Fray Domingo, y por el entonces prelado, el cardenal don Pedro Pacheco y el cabildo de la catedral arrodillados a sus pies; y a los lados, *San José* (a la izquierda) y *San Juan Evangelista* (a la derecha). Repartidos por los marcos de todas las tablas se distribuyen los doce Profetas en las tablitas rectangulares, excepto uno; catorce Sibilas en los tondos angulares, a modo de clipeos, excepto una, y dos virtudes bajo la tabla de la Virgen.

Por último, el tondo del ático lo ocupa la *Verónica* en genuflexión mostrando el santo sudario en honor a la reliquia venerada en este templo.

En su conjunto el retablo presenta un discurso unitario en torno a la idea redencionista de Cristo a través de su Madre, símbolo de la Nueva Iglesia. Conviene subrayar que el Niño sostenido por la Virgen en su regazo lleva una manzana en su mano, fruto simbólico del pecado original, que Él redimirá con su muerte. Profetas y Sibilas desempeñan su papel de anunciadores de la venida del Redentor, «Ante Legem» y entre los gentiles, respectivamente, al igual que San Juan Evangelista lo es en la Nueva Era. Sabido es el celo de don Pedro Pacheco —quien había obtenido el capelo cardenalicio un año antes del encargo del retablo, bien ostensible en primer plano— por el culto al misterio de la Concepción, manifiesto por la fundación en su villa natal de La Puebla de Montalbán (Toledo) de un convento de la orden concepcionista. Así, como Iglesia giennense, puesta bajo la protección de María, son los depositarios de la Fe cristiana —virtud representada también— y responsables de su predicación en un territorio hasta no hacía mucho islámico (conviene señalar de modo significativo que una de las Sibilas despliega una filacteria con la palabra «Allah» escrita en caracteres árabes). Una Iglesia sustentada en su base por los cuatro Padres, santos intelectuales, y defendida por los dos Apóstoles principales, Pedro y Pablo, flanqueando a un obispo militante y santo, bajo cuya advocación se había puesto el primer cabildo de la Jaén cristiana ganada a los musulmanes.

En el plano artístico, aun cuando el retablo fuera contratado por Pedro Machuca, desde Gómez-Moreno se viene discutiendo la total autoría por parte del autor, especulándose con la intervención de su hijo Luis, o de forma vaga con una labor de taller, innegable, a la vista de la desigual calidad entre las tablas. En general, si se toma como referencia las pocas obras conocidas del pintor, la mayoría en torno a 1520, estas quedan lejos ante la ausencia del «sfumato», los acusados claroscuros y los tonos brillantes de color. Solo por el contorno de línea suave, el *San Juan* y la *Verónica* y las figuras de los miembros del





Salvador de Cuéllar,
Antonio Sánchez,
Miguel Sánchez,
1577-1579

RETABLO Y
ESCULTURA:
Madera tallada
policromada y dorada.
PINTURAS:
Óleo sobre tabla.

Capilla de San José.
S. I. Catedral de Jaén

DOCUMENTACIÓN

AHDJ, *Capitular*,
leg. 459, fol. 73-74
(Inventario de 1918).

BIBLIOGRAFÍA

Álamo Berzosa,
1968/1975, 153.
Galera Andreu,
1983, 18.
VV. AA., 1985, 92-93.
De Ulierte Vázquez
& Galera Andreu,
1987, 10-13.
Domínguez Cubero,
2002, 163-166.
Domínguez Cubero,
2009, 197-199.

Retablo recompuesto en el siglo XVIII a partir de otro renacentista, que hemos identificado con el que se hizo por encargo de Juan Núñez de Vargas para su capilla, terminada en 1579. Este giennense, alto funcionario de la Hacienda Real con Felipe II, para la que ejerció el cargo de tesorero en Chile, adquirió para su enterramiento la denominada «Capilla de los Libros», situada en el lado norte de la vieja catedral, junto a la del Santísimo Sacramento.

El retablo, en lo tocante a la arquitectura y talla, fue encargado a Salvador de Cuéllar, quien lo acabó en 1577, siendo tasado en 4.000 reales por el arquitecto y maestro mayor de la catedral, Alonso Barba. Las seis tablas de pintura que lo acompañan fueron contratadas con Antonio Sánchez y Miguel Sánchez, quienes finiquitaron la cuenta con los herederos de Núñez de Vargas en 1578.

En el estado actual, restaurado por entero a excepción de las tablas, según se precisa en el *Inventario general de la Santa Iglesia Catedral* de 1918, se compone de banco o predela, dos pisos y tres calles, de las cuales la central se muestra resaltada y enmarcada por columnas exentas, en tanto que las laterales lo hacen con medias columnas, todo en orden compuesto.

Los temas iconográficos de los relieves del banco son los de los cuatro Evangelistas, Lucas y Juan en los tableros correspondientes a las calles laterales, y Marcos y Mateo en el central, mientras que en los pedestales de las columnas se coloca a los Padres de la Iglesia (*San Agus-*

tín, San Ambrosio, San Gregorio y San Jerónimo). Todos de la mano de Salvador de Cuéllar, dentro de un estilo manierista y de eco *miguelangelesco*.

Igualmente suyo es el crucificado del segundo cuerpo, en la calle central y casi con seguridad la figura del Padre Eterno del frontón con que se remata el retablo.

Las tablas, alineadas tres por cada calle, representan a *San Juan Bautista y San José*, en la calle izquierda del piso principal, y a *San Francisco y Santa Catalina*, en la opuesta; en tanto que en el piso superior se sitúan *San Cristóbal*, a la izquierda, y *San Agustín*, a la derecha. La factura de estas pinturas es desigual. De mayor calidad son las tres tablas del lateral derecho, sobre todo *Santa Catalina y San Agustín*, sin duda de mano de Antonio Sánchez, pintor de formación granadina, afamado y muy activo en el último cuarto de siglo en Jaén.

En cuanto a la figura del titular del retablo, el *San José* de talla, es imagen barroca de hacia mediados del siglo XVIII, atribuido con gran fundamento a José de Medina (†1783), escultor malagueño activo en Jaén y Antequera, fundamentalmente. El Niño que sostiene en la mano derecha, sin embargo no parece corresponder el original, que debería ser mayor y andar prendido de su mano, como recientemente ha llamado la atención el investigador José Luis Romero.

Pedro A. Galera Andreu





Andrés de Vandelvira.
Hacia 1565

Piedra caliza tallada

Lado sur del crucero.
S. I. Catedral de Jaén

BIBLIOGRAFÍA

Cazabán Laguna,
1928*b*, 24.

Álamo Berzosa,
1968/1975, 93-94.

Chueca Goitia,
1971/1995, 155 y 157.

Galera Andreu,
2000, 111-113.

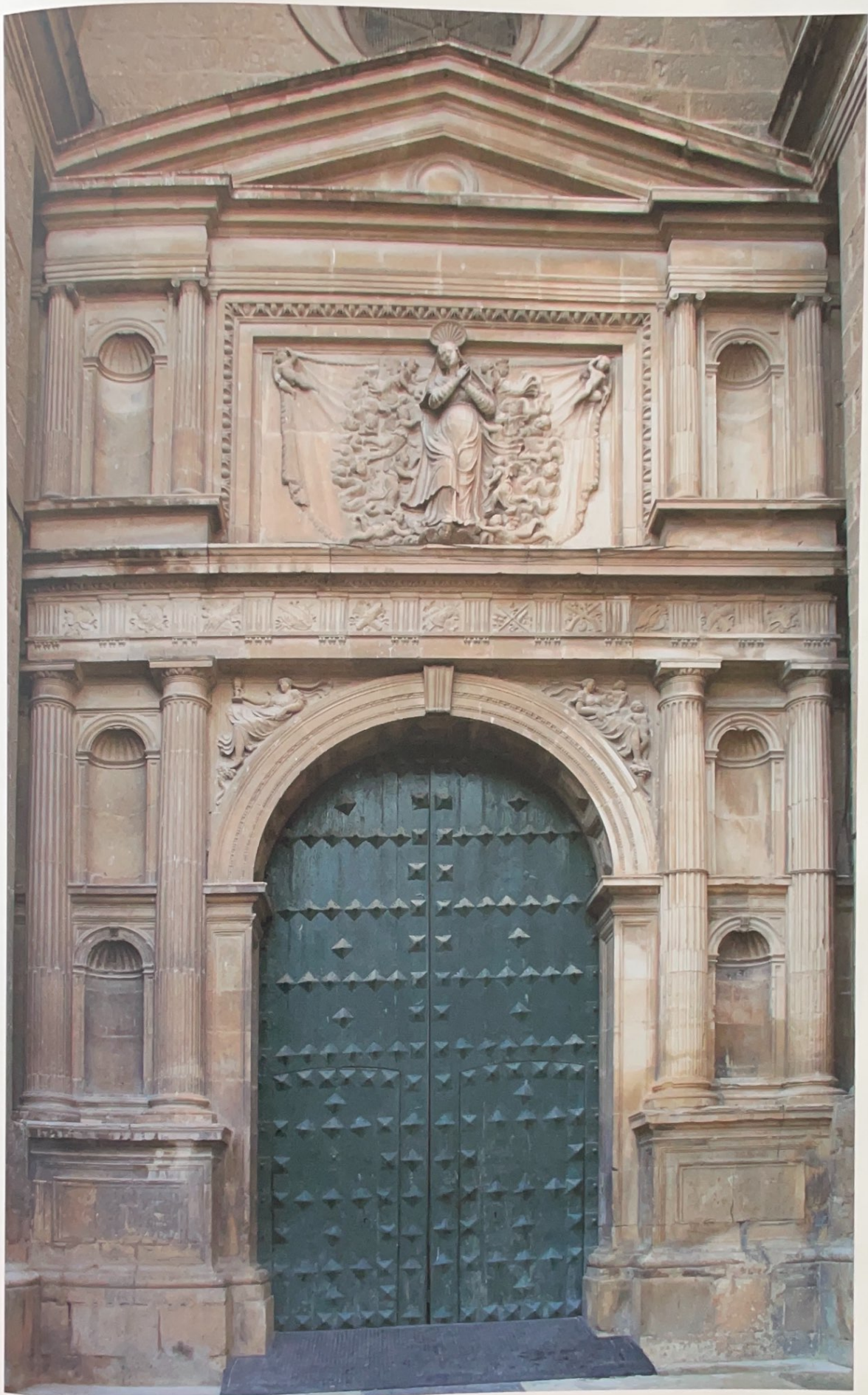
Galera Andreu,
2009, 62-66.

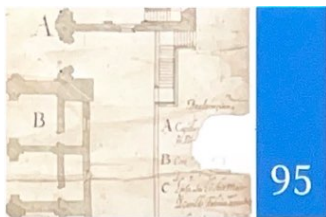
De las tres portadas de la catedral, esta es la única diseñada y realizada por Andrés de Vandelvira, abierta a la lonja sur, que se había iniciado en 1560. La composición, rigurosamente clásica, responde al tipo frecuente en el maestro de Alcaraz de dos cuerpos cerrada por frontón triangular, que evoca el modelo de arco de triunfo romano, ya adaptado por León Battista Alberti en el Quattrocento: arco de medio punto flanqueado por pares de columnas con amplio intercolumnio ocupado por nichos avenerados. Presidida por el motivo iconográfico de la Asunción de María en un amplio cuadro en relieve, situado en el segundo cuerpo sobre la puerta, sin embargo el orden jónico, idóneo para la identificación mariana, se limita a dicho cuerpo, en tanto que el inferior, principal y triunfal, se resuelve en dórico, que por su significado viril y heroico, cabe asociarlo mejor con el de Cristo. Tal secuencia de órdenes, aparte de observar la ortodoxa superposición exigida por la teoría del Clasicismo, plantea de forma correcta el mensaje redencionista que se persigue como tema principal, presente también en otros puntos y obras del templo, según el cual el papel triunfal de la «Nueva Iglesia» que supone el nacimiento y muerte de Jesús, viene sustentado por María como progenitora e interesora del género humano ante Dios.

En la alusión al triunfo del cristianismo sobre toda manifestación de gentilidad, la portada se reviste del adecuado tono heroico y militar expresado a través de los motivos de la panoplia de armas recogidos en las metopas del friso. Despojos bélicos sacados del repertorio de armas de la Antigüedad, excepto una metopa en la que campea una adarga nazarí, introduciendo así una cita de contemporaneidad referida de forma directa al triunfo más cercano en el tiempo y en el espacio, que había sido la guerra de Granada y su conquista por los Reyes Católicos. Licencia, que junto a la adecuación de los órdenes al complejo discurso religioso, demuestra una madura asimilación del Clasicismo por parte de Vandelvira, que muestra aquí un lenguaje sobrio, desprovisto de toda ornamentación superflua, reducida a las metopas, las figuras de las Virtudes de la Fe y la Caridad en las enjutas del arco y el relieve de la Asunción. Labores escultóricas posiblemente realizadas por Luis de Aguilar.

Pedro A. Galera Andreu







95

Plano de la catedral de Jaén

Juan de Aranda.
Hacia 1641

Papel verjurado
y tinta.
70,5 x 46,8 cm

Inscripción:
«PLANTA GENERAL
[DE TO] DO EL
EDIFICIO DE LA
SANCTA IGLESSIA
DE JAÉN CONFORME
A LOS DOS
INTEN[TOS] que
se han aprobado,
aumentadas algunas
cosas necesarias para
la mayor perfección
y grandeza de este
Templo que se an
alcanzado con el
exercicio del estudio
y mas conocimiento
del. Hecho y...por Juan
de Aranda Salazar,
familiar del Sto. Off^o
Architeto Maestro
Mayor de dicha Sancta
Igl^{ta} y su obispado».

Archivo Histórico
Diocesano. S. I.
Catedral de Jaén

DOCUMENTACIÓN

AHDJ, *Capitular*,
leg. 459, fols. 125-126
(Inventario de 1918)

BIBLIOGRAFÍA

Galera Andreu,
1983, 64.
Galera Andreu,
2000, 110.
Galera Andreu,
2006a, 100.
Del Arco Moya,
2007, 37-44.
Marías Franco,
2007, 69.
Galera Andreu,
2009, 22.

Este singular documento es la más antigua planta de la catedral de Jaén conservada. De amplio uso en su vida activa durante los casi dos siglos de construcción que todavía le aguardaban al templo desde la fecha de su realización, el 17 diciembre de 1641, según deduce Del Arco Moya ante la falta del año en la leyenda incompleta y rota, entre otras faltas que presenta la pieza y que atestiguan su primordial importancia, basándose en que ese mismo día y año se aprobaba en sesión capitular la planta que se había de seguir, firmada por el deán Francisco Pacheco y el canónigo doctor Matias Ribas Olalla Ferrer, que con estos nombres aparecen al pie de esta traza. No obstante hay constancia de que nuevos levantamientos de planta y alzado se realizaron en 1646 para enviarlos a Toledo, donde el cardenal Moscoso los sometería al parecer de maestros de aquella ciudad, y que pienso serían los que seis años después se enviaron a Roma para obtener la renovación de los privilegios recaudatorios para la Obra Nueva.

La planta es el fruto directo del encargo que el cardenal Moscoso y Sandoval, junto con el cabildo, le hiciera al arquitecto Juan de Aranda en 1634, cuando fue contratado como maestro mayor de la catedral para continuar las obras iniciadas por Vandelvira, seguidas por Alonso Barba y prácticamente interrumpidas desde finales del siglo XVI.

Así se desprende de la leyenda que encabeza el plano: un diseño que sintetiza los «dos intentos», esto es, dos plantas previas existentes, que es lógico identificar con la que Vandelvira lega a su sucesor Alonso Barba, y la que con probabilidad este mismo levantara de acuerdo a las modificaciones hechas en 1582 a raíz de la reunión mantenida por los arquitectos Lázaro de Velasco, Juan Bautista Villalpando y el mismo Barba. A continuación la leyenda precisa unos añadidos, evidentemente de

la cosecha del autor, Juan de Aranda, consecuencia del «Exercicio del estudio y más conocimiento del [de él]...». Esto es, de un reconocimiento del lugar y condiciones de la obra que precisan de ciertos arreglos o modificaciones del proyecto original. Prueba de esto son dos croquis de su mano fechados entre 1634 y 1635, en los que se dibuja la planta de la catedral gótica en el estado en que se encontraba y las inmediatas intervenciones a realizar en la cabecera y nave lateral de la Epístola¹.

Las innovaciones a las que se alude se concentran en el tramo comprendido entre el crucero y la cabecera, la disposición del coro y la fachada principal. El tramo entre la cabecera y el crucero, el realizado por Aranda, es el que registra las mayores modificaciones: el presbiterio y las capillas del Santo Rostro y las dos laterales mayores, señalado todo con la letra «A» y la capilla de Sagrario, letra «D». Además dibujan en las naves laterales cuatro medias naranjas en vez de bóvedas baidas, que luego no se realizaron. En la línea de fachada, la planta se corresponde con la actual, salvo el espacio cerrado interior, a modo de nártex, luego suprimido.

Por desgracia falta la mitad del lateral izquierdo, donde se adivina la pervivencia de estructuras antiguas, aunque el inicio de la lonja delante de El Sagrario permite juzgar su posterior y definitivo estado, fielmente observado por los continuadores de la obra, como pone de manifiesto la planta de la catedral delineada por Alfonso Castillo de Monturque en la segunda mitad del siglo XVIII y la actual.

Pedro A. Galera Andreu

¹ Galera Andreu, 2009, 22.



49

La Piedad

Pedro Machuca.
Hacia 1540

Óleo sobre tabla.
78 x 141 x 7 cm

Exposición
Permanente
de Arte Sacro,
S. I. Catedral de Jaén

Exposiciones:
Jaén, 2000;
Roma/Berlín, 2008.

BIBLIOGRAFÍA

- Gómez-Moreno
Martínez, 1941b,
103 y 119.
Dacos, 1984, 332-361.
Benito Domenech,
1985, 45-46.
Almagro García,
1989, 81.
Galera Andreu,
1994, 85-89.
Chueca Goitia,
1971/1995, 57.
Lázaro Damas,
1997, 361-399.
Bermejo Cuesta
& Carrillo Garrido,
2000, 334-335.
López Guzmán &
Espinosa Espínola,
2001, 61-62.
Lázaro Damas,
2007, 32-34.
Lázaro Damas,
2008, 360-361.

La tabla es pieza desmembrada perteneciente al desaparecido retablo de la *Misa de San Gregorio*, sito en la capilla que fundara el chantre Pedro de las Cuevas en la colegiata de Santa María de los Reales Alcázares de Úbeda. En concreto ocupaba el ático de este retablo de pintura hasta que, con motivo de los sucesos de la Guerra Civil, se deshiciera el retablo para preservar sus pinturas. A resultas de ese hecho, esta tabla terminó en la catedral de Valencia, donde, descubierta por el profesor Benito Domenech, fue publicada por él antes de pasar a la Exposición Permanente de la catedral de Jaén.

La composición, apaisada, es extraordinariamente sobria por la parquedad de elementos introducidos, así como en la contención expresiva de la Virgen, protagonista principal. Machuca ha compuesto una figura piramidal, cuya base es el cuerpo yacente de Cristo, estrechándose hacia arriba con el cuerpo arrodillado de María y culminándose con el madero de la Cruz a espaldas de la Madre. La corona de espinas y una calavera, aisladas a la derecha, quedan como lacónicas referencias a la Pasión y a la Redención del género humano en un paisaje seco y desabrido, expresivos de la idea de soledad que implica el tema. Idea y composición que vincula con el tipo de «Piedad» creado por Sebastiano del Piombo en su célebre cuadro homónimo del Museo Cívico de Viterbo.

Si bien en este de Machuca la escena resulta menos dramática, por la mirada de María hacia su Hijo con los ojos entornados frente a la patética de la Virgen de Viterbo dirigida al cielo, y la claridad del paisaje frente al nocturno del Piombo. Particularmente en conexión con la obra del italiano está el Cristo yacente, aunque sin la morbidez con que caracteriza el veneciano el cuerpo de Jesús fallecido, puesto de manifiesto también, aunque en composición distinta, en la famosa Piedad que regalara Ferrante Gonzaga a Francisco de los Cobos para su Sacra Capilla de El Salvador (Colección Casa de Medinaceli) y que llegó a Úbeda en 1540, obra que causó admiración y que con seguridad debió ver Machuca, ya que es coetánea de esta tabla para la capilla de los Cuevas. Tal vez por eso, y para demostrar su conocimiento del arte italiano y de la obra del Piombo, el español optó por la otra versión menos conocida y de igual o mayor patetismo, acomodándola al giro que había experimentado en su estilo hacia una mayor serenidad en la expresión figurativa en torno a los años 40, en contraposición al estilo de su llegada de Italia, en 1520, pleno de claroscuro y vibración en los colores.

Pedro A. Galera Andreu





Juan de Aranda Salazar, diseño; Juan de Aranda y Pedro del Portillo, ejecución (1650-1656); Diego Landeras y Manuel de Silva, escultura.

Piedra caliza tallada.
12,50 m (diámetro)

Crucero.
S. I. Catedral de Jaén

BIBLIOGRAFÍA

- Álamo Berzosa, 1968/1975, 80-83.
Galera Andreu, 1979a, 118-119.
Bustamante García & Marías Franco, 1985, 61.
VV. AA., 1985, 74.
Higueras Maldonado, 2004, 187.
Higueras Maldonado, 2005, 227.
Galiano Puy, 2006, 170.
Marías Franco, 2007, 71.
Galiano Puy, 2007a, 367.
Galera Andreu, 2009, 86.

Entre las variaciones que se introdujeron en el proyecto original de Andrés de Vandelvira para la catedral por parte de Juan de Aranda, esta de la cúpula quizá sea de las más originales y destacadas. Frente a la larga tradición de los cimborrios en la práctica arquitectónica española para cubrir el espacio de crucero, la cúpula, elemento de raigambre italiana, hace una aparición tardía y escasa en nuestro país.

Tipológicamente, derivaría de la cúpula de la iglesia del monasterio de El Escorial —según Bustamante y Marías—, cuya principal característica, que la aleja de la tradición hispana, es el desarrollo del tambor o cuerpo cilíndrico al exterior sobre el que monta la calota semicircular trasdosada de la media naranja, que interiormente sí es frecuente en la arquitectura religiosa española.

El otro elemento inseparable de este tipo a la italiana será la presencia de una linterna por remate, que refuerza la iluminación interior. En el caso de Jaén el tambor se destaca por su desarrollo con respecto a la calota, completamente lisa y de excelente cantería, que en su reducido perfil puede aproximarse a diseños de Hernán Ruíz II. Pero la ordenación exterior del tambor con el esquema triunfal de grandes vanos de medio punto para la luz separados por pilastras cajeadas y vanos ciegos menores, recoge el esquema escorialense, si bien menos puro al suprimir las columnas.

También se diferencia de la de El Escorial en el diseño de la linterna, al utilizar protuberantes roleos en la base de los aletones que separan los vanos, próximos a los desarrollados en la arquitectura italiana de esos años, aparte de la presencia de elegantes guirnaldas. Un gusto por lo ornamental, presente asimismo en el interior, donde se recubre toda la superficie, dividida por radios que parten de las pilastras del tambor, con motivos geométricos.

De mayor acento barroco son las cuatro pechinas sobre los que apoya el anillo de la cúpula, ocupadas por tarjas en cuyo interior van las figuras de San Miguel, Santiago, San Eufrasio y Santa Catalina, sobre diseños de Aranda de 1652, si bien en 1653 el cabildo acordó que para la figura de San Miguel diera nuevas trazas el maestro mayor de Córdoba con asistencia del pintor Sebastián Martínez. Ese mismo año fueron realizadas las cuatro por los escultores, Diego Landeras y Manuel de Silva.

Finalmente, la cúpula fue terminada por Pedro Portillo en 1656.

Pedro A. Galera Andreu







Anónimo.
Hacia 1640

Coral rojo,
esmaltes blancos
y cobre dorado.
50 x 37 x 5 cm

Exposición
Permanente
de Arte Sacro.
S. I. Catedral de Jaén

Exposiciones:
Jaén, 2008-2009.

DOCUMENTACIÓN

AHDJ, *Capitular*,
leg. 452, fol. 3v
(Inventario de 1657).

AHDJ, *Capitular*,
leg. 459, s/p
(Inventario de 1787).

AHDJ, *Capitular*,
leg. 459, fols. 129-130
(Inventario de 1918).

BIBLIOGRAFÍA

Cazabán Laguna,
1929b, 113.

Pinero Jiménez &
Martínez Romero,
1954, 136-137.

Álamo Berzosa,
1968/1975, 142.

Galera Andreu,
1983, 57.

Serrano Estrella,
2011b, 353-354.

Obra de procedencia siciliana, concretamente de la ciudad de Trapani, famosa desde la Edad Media por sus pesquerías y talleres de trabajos del coral, al parecer controlado todo su comercio por los judíos. Desde fines del siglo XVI, el coral rojo, la especie más trabajada por estos talleres, y durante los siglos del Barroco, alcanzó un especial renombre en su aplicación artística gracias a la técnica del *rentroincastró*, consistente en la inserción de pequeñas piezas coralinas ornamentales y figurativas sobre una plancha de metal, previamente horadada, y sujetas a ella mediante ceras.

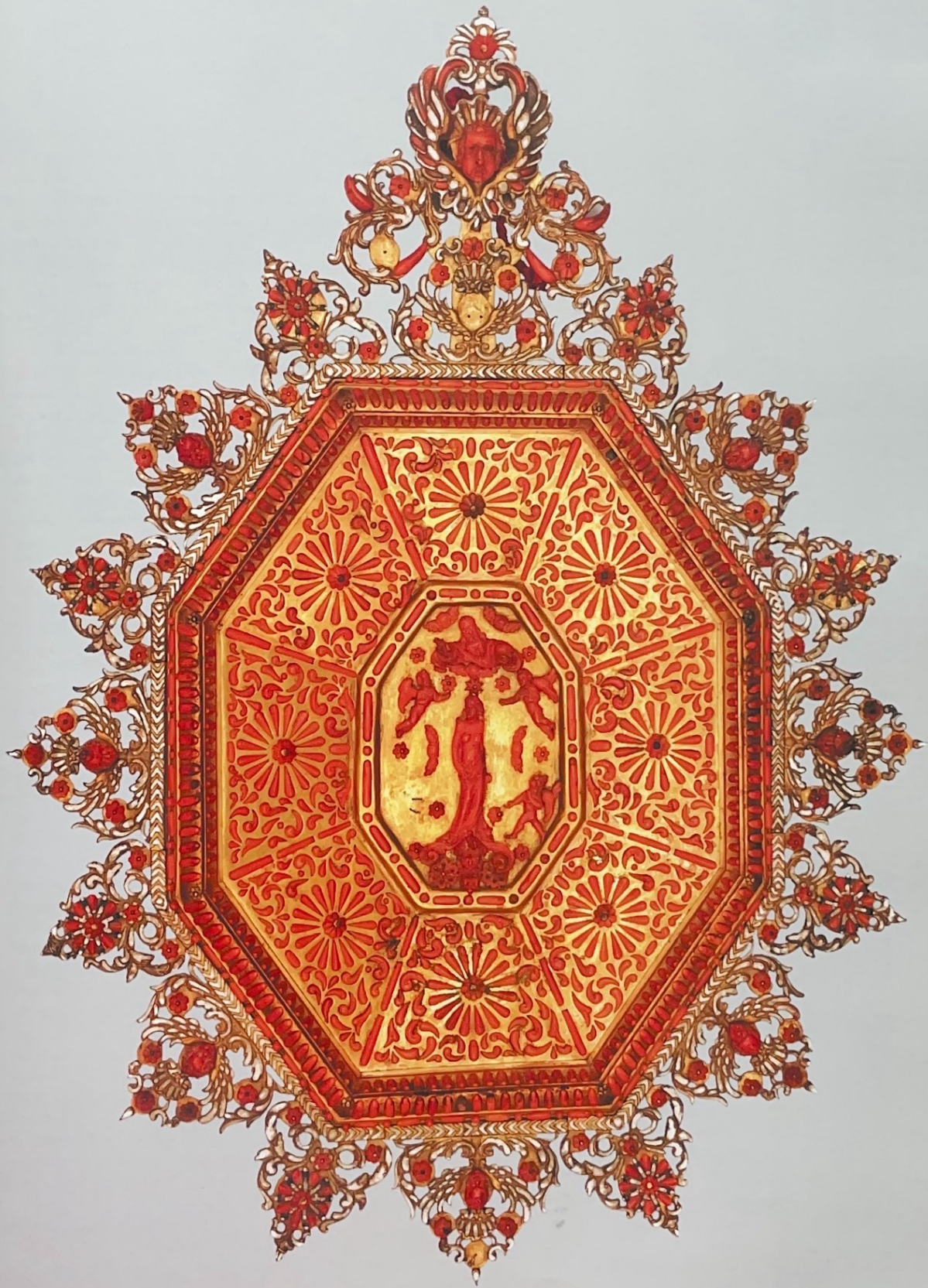
La estima del coral como amuleto de carácter protector y salúfero desde el Mundo Antiguo —presente aún en el Renacimiento, como puede verse en alguna conocida obra de Piero della Francesca—, junto a su condición de material lujoso asimilado al de las piedras preciosas, lo hizo extraordinariamente apetecible para el coleccionismo. En el gusto del Manierismo por los objetos raros y singulares de la naturaleza, las piezas de coral tuvieron su puesto de honor en las «Wunderkâmeren» de príncipes y cultivados humanistas, pasando a formar parte durante el Barroco del ornato de las casas nobles, de ricos hacendados y del clero más culto, aplicado a objetos de diverso uso (cajas, cofres, marcos, incensarios, escritorios, etcétera) y quedando de esta manera incorporado también al amueblamiento de las iglesias. Tanto es así, que uno de los principales artifices del Seiscientos en Trapani sería el religioso fray Mateo Bavara. Lógicamente, sería en Italia y sobre todo en Sicilia donde tuvieran más predicamento, de ahí que las obras localizadas fuera de la Península Itálica hayan de relacionarse,

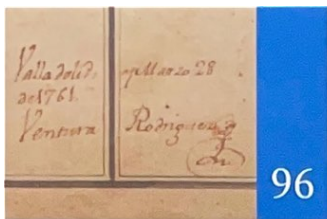
como en este caso, con donaciones de importantes personalidades vinculadas con el sur de Italia. Tal podría ser en esta ocasión el obispo Andrade y Castro (1648-1664), quien con anterioridad fuera arzobispo de Palermo, o el de los canónigos coetáneos del anterior, Domingo Passano y Juan Bautista Cassela, que aunque nacidos en el Viso del Marqués (Ciudad Real), descienden de familia de origen italiano.

La obra en cuestión es una placa octogonal cóncava —tipo frecuente en la producción de la primera mitad del siglo XVII de los talleres de Trapani— dividida en ocho fragmentos trapezoidales ocupados por sendas rosetas de cabujones coralinos en forma de lágrima y rodeados por otros en los que domina la forma de «virgula», muy característica en estos trabajos de *rentroincastró* de ese momento. El fondo, asimismo de forma octogonal, lo ocupa el tema iconográfico de una Eva muy a la «clásica», que sostiene una manzana, rodeada de ángeles y sobre ella una diminuta escena del acto de su creación; escena y figura talladas en un ramo de coral, como se evidencia en el bucle de la base.

El tono suntuario de la placa se refuerza, además de la tupida molduración coralina que bordea los trapezoides radiales, con un festoneado de palmetas montado sobre una moldura de cabujones de coral blanco en forma de espiga; palmetas que a su vez juegan con la alternancia bicolor, blanco y rojo, de los corales incorporando pequeñas rosetas y cabezas grotescas.

Pedro A. Galera Andreu





Capilla de El Sagrario de la catedral de Jaén. Corte transversal

Ventura Rodríguez.
1761

Dibujo sobre papel;
tinta china y aguada.
40,7 x 62,2 cm

Archivo Histórico
Diocesano. S. I.
Catedral de Jaén

Exposiciones:
Madrid, 1983.

DOCUMENTACIÓN

AHDJ, *Capitular*,
leg. 459, fols. 125-126
(Inventario de 1918)

BIBLIOGRAFÍA

Chueca Goitia,
1942, 187.
Pinero Jiménez &
Martínez Romero,
1954, 105.
Álamo Berzosa,
1968/1975, 165-167.
Reese, 1973, 545.
Galera Andreu,
1979a, 345-355;
483-490.
De Ulierte Vázquez,
1981, 65-94.
VV. AA., 1983, 63-65.
Higueras Maldonado,
1985, 15-20; 27.

El dibujo forma parte de un álbum, que bajo el rótulo general de «Figuras que manifiestan la idea del nuevo Sagrario que se ha de construir en la santa Iglesia Catedral de Jaén, de invención y mano de D. Ventura Rodríguez, Arquitecto de S.M. Académico de la insigne Academia de San Lucas de Roma y Director en la de Sn. Fernando de Madrid» contiene una completa representación gráfica del proyecto arquitectónico elaborado por Ventura Rodríguez para la construcción de El Sagrario de la catedral de Jaén. Data del 28 de marzo de 1761, fecha que figura al pie de los dibujos junto a la firma del autor y el lugar en que se realizó: Valladolid. En concreto, esta sección es la «Figura 3ª», que comparte firma y fecha con la «2ª», vista frontal delantera. Pocos días después eran remitidos al cabildo de la catedral acompañados de una carta en la que Rodríguez decía «haberlos ejecutado con mi mayor aplicación y estudio para que salga una obra del mejor gusto en la Architectura»¹. Aunque todavía enviara nuevos dibujos al año siguiente —referentes sobre todo a la fachada—, este «corpus» inicial serán los seguidos hasta en los mínimos detalles a partir de 1764, cuando se iniciaran las obras. Este proyecto desplazaba a otro de 1756, elaborado por el arquitecto y presbítero Alfonso Castillo de Monturque, que aunque de planta oval también difiere por completo en su concepto constructivo y ornamental, adepto este último al gusto del llamado Barroco «castizo», frente al tono clasicista de un Barroco de filiación romana que impera en el de Ventura Rodríguez.

La calidad del dibujo y de la estampación se corresponde con la de la misma arquitectura realizada, auténtica joya en su género. De hecho era la pieza preciosa que iba a culminar la nueva catedral iniciada por Vandelvira, haciendo «pendant» con el bloque de la sacristía y sala capitular en el lado opuesto, el ángulo sureste. La ubicación y delineación de la primera iglesia de El Sagrario aparece en el plano levantado por Juan de Aranda, sin que se llegara a ejecutar nunca. Fue después del terremoto de Lisboa (1755), tal vez a causa de los daños que se acusaron de forma más evidente en ese punto, pero también con la perspectiva de abrir y dejar definitivamente alineada la actual calle Campanas, una vez desaparecida la medieval Puerta de Santa María, abierta a esa altura, lo que determinará la construcción de El Sagrario.

El proyecto de Ventura se inscribe en la etapa de su carrera definida por Reese como «neobarroca», la primera para el estudioso norteamericano, anterior a la «herreriana», correspondiente a la obra del colegio de los Filipenses de Valladolid, que realizaba en aquellos momentos, y con la que podría compartir cierta sobriedad clasicista en su alzado exterior: una sólida caja pétreo ritmada por pares de pilastras; sin embargo, la planta oval de la capilla inscrita en su interior por composición y ornato corresponde mejor a un Barroco clásico romano, con cuya escuela vincula-

ba Chueca Goitia toda su obra, y para quien El Sagrario de Jaén habría que situarlo al final de su primera etapa, o de «aprendizaje», o el inicio de la segunda, la de madurez. La preferencia por las plantas centralizadas es, por otra parte, dominante en la carrera profesional de Ventura, si bien con predominio de las circulares sobre las ovales, de las cuales esta de Jaén es la más definida. Eso no es óbice para que incorpore esquemas y motivos ya experimentados en aquellas otras plantas, como por ejemplo la disposición alternante de capillas laterales, rectas y ovales, como en los Filipenses o en el proyecto para la iglesia de San Bernardo de Madrid, en ambas con tribunas sobre las capillas ovales, a modo de exedras, al igual que en Jaén. En el caso de la iglesia madrileña con una fuerte presencia de la columna en el alzado, lo mismo también que en la capilla de El Pilar de Zaragoza (1750), que en El Sagrario giennense adquieren aun mayor protagonismo, dispuestas en pares, auténticas articuladoras del muro y guía visual hacia el fondo para subrayar el eje longitudinal protagonista de la composición. Funde así la idea borrominesca de un espacio como San Carlino con la suntuosidad de la bóveda acasetonada berninesca de San Andrés del Quirinal, pero dentro de una técnica estereotómica de la mejor tradición española, que tratándose además de la catedral de Jaén suponía un reto considerable, superado con creces por la complejidad de los cortes que el alzado de la planta oval supone.

Los detalles ornamentales de los ángeles flanqueando los oculus del tambor de la bóveda; el tabernáculo dibujado para el altar mayor y el esbozo del cuadro de altar que se perfila detrás responden a lo realizado después con mejor o peor fortuna, lo que da idea de lo pensado y acabado del proyecto. Tan solo no se registra en la bóveda el bello encasetonado hexagonal, incluido quizá posteriormente (hubo nuevos envíos de dibujos para la fachada y la ornamentación en 1762 y 1764), casi con seguridad con la llegada de Manuel Godoy en 1772 en calidad de maestro mayor en sustitución de Francisco Calvo Bustamante, quien lo había hecho desde el inicio de la obra en 1764. Así se desprende del informe que diera en 1782 el aparejador Ángel Vidal, cuando solo se habían realizado 77 de los 288 hexágonos que tiene la bóveda, adorno en el que se estaba trabajando según «diseño y traza que formó Dn. Ventura Rodríguez, comunicando a Dn. Manuel Godoy (...) y por quien se empezó a poner en ejecución»².

Las obras de El Sagrario no se concluyeron hasta 1801, ya bajo la dirección de Manuel Rodríguez, sobrino de Ventura, tras superar serios problemas de financiación, comprensible en razón del presupuesto inicial, estimado en casi diez millones de reales, pero que el cabildo asumió por la calidad con que se quiso culminar el gran proyecto de la catedral.

Pedro A. Galera Andreu

¹ Galera Andreu, 1979a, 483.

² Galera Andreu, 1979a, 490-491.

Figura 3^a

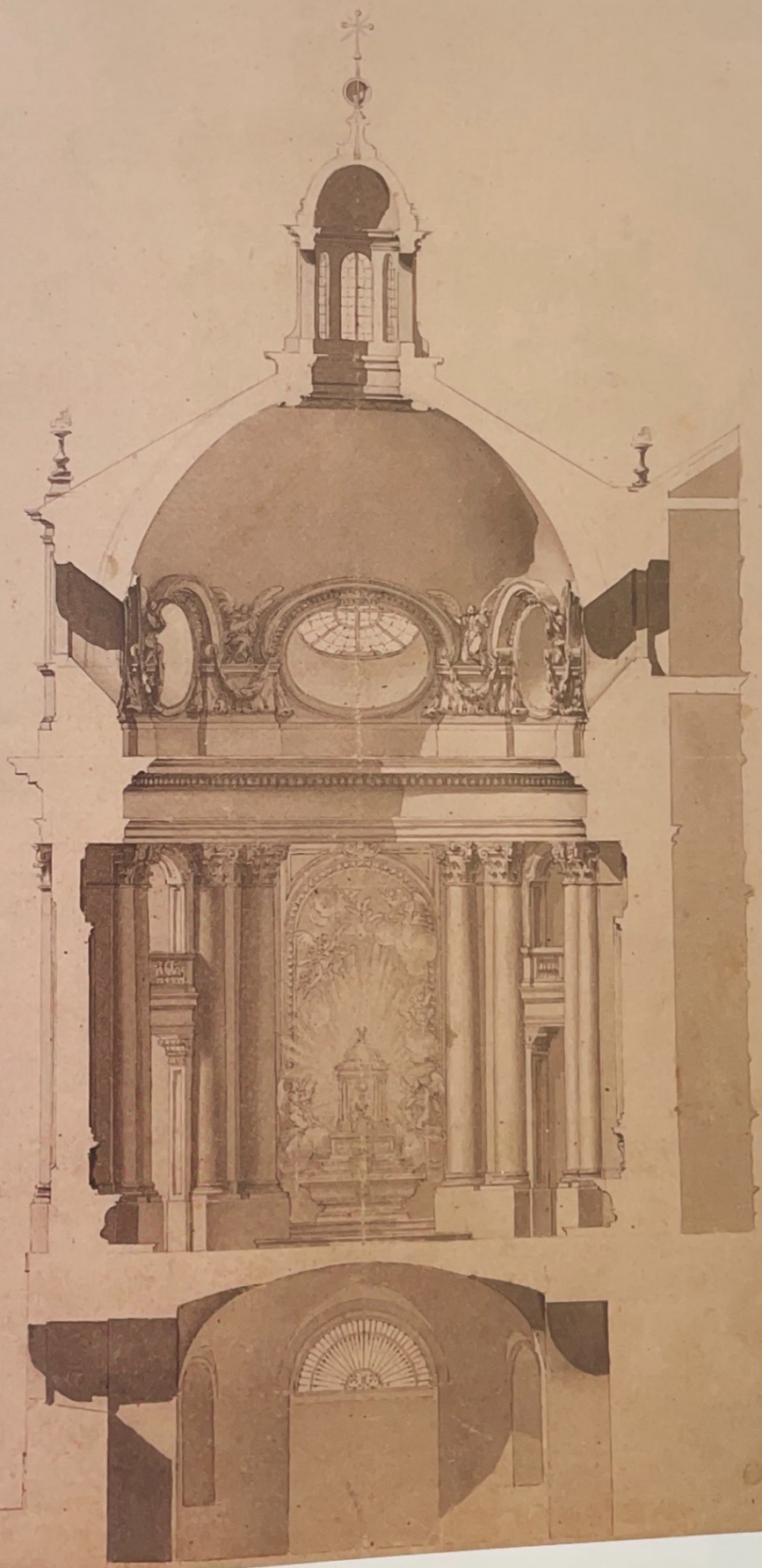


Fig. 28

Ingeniero
J. M.