

José Antonio Mesa Beltrán

Mercedes I. Moreno Partal

María Teresa Murcia Cano

Domingo Murcia Rosales

René Jesús Payo Hernanz

Manuel Peláez del Rosal

Pedro Luis Pérez Frías

Manuel Pérez Sánchez

Néstor Prieto Jiménez

José Joaquín Quesada Quesada

Sergio Ramiro Ramírez

Marion Reder Gadow

María José Redondo Cantera

Jesús Rivas Carmona

Miguel Ruiz Calvente

José M.ª Ruiz Povedano

Juan Antonio Sánchez López

María José Sánchez Lozano

Felipe Serrano Estrella

Mercedes Simal López

Jesús Suárez Arévalo

Adela Tarifa Fernández

Javier Tenedor Tenedor

Juan Carlos Toribio Fernández

Marta Torres Martínez



HOMENAJE A LUZ DE ULIERTE VÁZQUEZ Y PEDRO A. GALERA ANDREU

Sin la menor duda, podemos afirmar que la Universidad de Jaén ha transferido el conocimiento generado entre sus muros a la ciudad y a la provincia en la que se incardina y, en el ámbito de las artes, han sido los profesores Pedro Galera y Luz de Ulierte los grandes adalides de la que es la tercera misión de la universidad moderna: la transmisión de la cultura. La provincia de Jaén ha tenido la suerte de contar con esta pareja de investigadores que se han gastado en fomentar el mayor y mejor conocimiento del rico patrimonio que atesora, sobre todo el surgido en la Edad Moderna. Su arquitectura civil y religiosa, sus retablos y colecciones de escultura y pintura son bien conocidos, gracias a estos investigadores entregados a su patrimonio. Compañeros ejemplares, generosos y sabios, les agradeceremos enormemente todo lo que han hecho por la Historia del Arte y, en particular, por el patrimonio artístico de Jaén y por su Universidad.



·ars·
historia
.crítica

·ars· historia.crítica

HOMENAJE A LUZ DE ULIERTE VÁZQUEZ
Y PEDRO A. GALERA ANDREU

Edición de Francisco Toro Ceballos

Ismael Amaro Martos

Rosario Anguita Herrador

Gaspar Aranda Pastor

Rosario Camacho Martínez

Rafael Casuso Quesada

José Luis Chicharro Chamorro

Juan Vicente Córcoles de la Vega

Jesús Cuadros Callava

Carmen Fernández Luque

Pedro Manuel Fernández Muñoz

José Miguel Gámez Salas

David García Cueto

Francisco García Gómez

Manuela García Lirio

Ignacio José García Zapata

Antonio Gil Albarracín

José Manuel Gómez-Moreno Calera

Antonio Heredia Rufián

Ángel Justo-Estebanz

Antonio Linage Conde

Manuel López de Torres

Juan Luque Carrillo

Ángel Marchal Jiménez

Francisco Martín Rosales

Francisco Juan Martínez Rojas

·ars· historia . crítica

HOMENAJE A LUZ DE ULIERTE VÁZQUEZ Y PEDRO A. GALERA ANDREU

Edición de Francisco Toro Ceballos



Actas del Congreso celebrado en Alcalá la Real los días 3 y 4 de junio de 2022

Organizan

AYUNTAMIENTO DE ALCALÁ LA REAL
ASOCIACIÓN CULTURAL ENRIQUE TORAL
Y PILAR SOLER

Colaboran

UNIVERSIDAD DE JAÉN
FUNDACIÓN CAJA RURAL DE JAÉN
ACADEMIA ANDALUZA DE LA HISTORIA
CATEDRAL DE JAÉN
ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE JAÉN

Coordinan

FELIPE SERRANO ESTRELLA
MERCEDES SIMAL LÓPEZ

Edita y coordina

FRANCISCO TORO CEBALLOS

Primera edición, junio de 2024

© EDICIÓN: Ayuntamiento de Alcalá la Real,
Universidad de Jaén y Fundación Caja Rural de Jaén

© TEXTOS: Sus autores

© IMÁGENES: Sus autores

Diseña y maqueta VIRGINIA ALCÁNTARA

Imprime GRÁFICAS MARVEL & GAZPACHO DE LETRAS

Depósito legal J-223-2024

ISBN 978-84-126116-8-7

Impreso en España / Printed in Spain

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar, escanear o hacer copias digitales de algún fragmento de esta obra.

- 11 **Introducción**
- 13 **Bordados de “estilo natural” y “al romano” en Jaén**
ISMAEL AMARO MARTOS
- 35 **Las lápidas conmemorativas. Otra forma de reconocimiento del pasado a través del arte**
ROSARIO ANGUITA HERRADOR
- 45 **Contribuciones de los profesores Luz de Ulierte y Pedro A. Galera al conocimiento del patrimonio histórico-artístico de Marmolejo (Jaén)**
GASPAR ARANDA PASTOR
- 59 **Obras del escultor Juan de Ávalos en Málaga**
ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ
- 71 **Arquitectura y enseñanza en Andújar (Jaén)**
RAFAEL CASUSO QUESADA
- 85 **El edificio de la Cárcel y Casa del Corregidor de Baeza: Francisco de Luna**
JOSÉ LUIS CHICHARRO CHAMORRO
- 93 **Un relieve en Andújar de Juan Luis Vassallo Parodi**
JUAN VICENTE CÓRCOLES DE LA VEGA
- 99 **Arte y simbolismo en Priego de Córdoba: la iglesia de San Pedro Apóstol**
JESÚS CUADROS CALLAVA
- 117 **Priego monumental: ayer y hoy**
CARMEN FERNÁNDEZ LUQUE
- 131 **Noticias históricas y artísticas de Sevilla a través de un manuscrito inédito de Enrique Gómez Millán**
PEDRO MANUEL FERNÁNDEZ MUÑOZ

- 151 **Un programa alegórico-moral de virtudes en la iglesia de Santa María la Mayor de Torreperogil (Jaén)**
JOSÉ MIGUEL GÁMEZ SALAS
- 165 **Nuevas aportaciones a la figura del rejero Clemente Ruiz**
FRANCISCO GARCÍA GÓMEZ / DAVID GARCÍA CUETO
- 177 **El papel de la mujer en el patrimonio universitario de la Universidad de Jaén y la Universidad de Granada**
MANUELA GARCÍA LIRIO
- 185 **El alhajamiento de la capilla mayor de la catedral de Murcia tras el incendio de 1854**
IGNACIO JOSÉ GARCÍA ZAPATA / MANUEL PÉREZ SÁNCHEZ
- 197 **Arte y Salud**
ANTONIO GIL ALBARRACÍN
- 213 **La cúpula de la escalera del antiguo convento de la Merced de Granada, actual MADOC. Novedades iconográficas y valores plásticos**
JOSÉ MANUEL GÓMEZ-MORENO CALERA
- 223 **La iconografía de Santa Ana en Alcalá la Real**
ANTONIO HEREDIA RUFÍAN / DOMINGO MURCIA ROSALES
- 233 **Un *Buen Pastor* inédito del pintor quiteño Bernardo Rodríguez: estilo, iconografía e influencia**
ÁNGEL JUSTO-ESTEBARANZ
- 245 **Reflexiones sobre la escultura en torno a Juan Martínez Montañés (Alcalá la Real, 1568-1649) y Emiliano Barral (Sepúlveda, 1896-1936)**
ANTONIO LINAGE CONDE / ADELA TARIFA FERNÁNDEZ
- 253 **El Niño Jesús de Covarrubias: Juan de Mesa, literatura artística y nuevas contribuciones documentales**
MANUEL LÓPEZ DE TORRES

- 271 **Juan de Ochoa (1554-1606) maestro en arquitectura de torres en la Córdoba del Quinientos**
JUAN LUQUE CARRILLO
- 285 **La escultura en plata. Las custodias con figura en el astil y su desarrollo en la Península Ibérica**
ÁNGEL MARCHAL JIMÉNEZ
- 299 **En el entorno de Martínez Montañés**
FRANCISCO MARTÍN ROSALES
- 313 **El breve apostólico de Urbano VIII para la construcción de la catedral de Jaén (1635)**
FRANCISCO JUAN MARTÍNEZ ROJAS
- 323 **Coleccionistas y anticuarios en la provincia de Jaén. La dispersión del patrimonio escultórico de Jaén desde mediados del siglo XIX y primer tercio del XX**
JOSÉ ANTONIO MESA BELTRÁN
- 337 **Giennenses en las fortificaciones de Cartagena de Indias**
MERCEDES I. MORENO PARTAL
- 347 **Lo cotidiano de un escultor genial. Documentos del hombre Juan Martínez Montañés**
MARÍA TERESA MURCIA CANO
- 365 **Juan Martínez Montañés y dos estudiosos y emprendedores de nuestro tiempo**
DOMINGO MURCIA ROSALES
- 373 **En torno a León Picardo. Reflexiones a propósito de algunas obras inéditas o poco conocidas**
RENÉ JESÚS PAYO HERNANZ
- 381 **Iconografía del arzobispo-obispo don Antonio Caballero y Góngora**
MANUEL PELÁEZ DEL ROSAL

- 399 **Urbanismo y ejército en Málaga: la intervención militar en el desarrollo de la ciudad. El castillo de San Lorenzo y la Alameda**
PEDRO LUIS PÉREZ FRÍAS
- 413 **La capilla mayor de la iglesia conventual de San Francisco de Baeza. Aproximación a su programa iconográfico**
JOSÉ JOAQUÍN QUESADA QUESADA
- 435 **Una afortunada casualidad: la decoración de Santa María de los Reales Alcázares de Úbeda durante la Edad Moderna**
SERGIO RAMIRO RAMÍREZ
- 453 **Influencia de las ideas ilustradas en la arquitectura doméstica malagueña. Rehabilitación de la mansión Pizarro**
MARION REDER GADOW
- 471 **Una hipótesis sobre la inclusión de Pedro Machuca entre las “águilas” de Francisco de Holanda (De Granada a Valladolid)**
MARÍA JOSÉ REDONDO CANTERA
- 481 **Arte reaprovechado: el ejemplo de los retablos del sur y este de España**
JESÚS RIVAS CARMONA
- 487 **La fachada de la iglesia parroquial de San Bartolomé de Jaén. Nuevos datos sobre su construcción. Siglos XVII-XVIII**
MIGUEL RUIZ CALVENTE
- 501 **Retablos desaparecidos de las parroquias giennenses de Campillo de Arenas, Pegalajar, Jimena, Torres, Sabiote, Canena e Iznatoraf. Siglos XVI-XVII-XVIII**
MIGUEL RUIZ CALVENTE

- 517 **Relaciones de poder, cambio urbano y desarrollo económico de la “ciudad baja” de Antequera (1488-1518)**
JOSÉ M.^a RUIZ POVEDANO
- 535 **Misticismo, Aura Sacra y poética expresionista en la escultura de Hamilton Reed Amstrong (1937-2020)**
JUAN ANTONIO SÁNCHEZ LÓPEZ
- 549 **La iglesia de Santo Domingo de Guzmán de Torres. Otra víctima del vandalismo de 1936**
MARÍA JOSÉ SÁNCHEZ LOZANO
- 563 **La catedral de Jaén: el gran taller del Barroco**
FELIPE SERRANO ESTRELLA / NÉSTOR PRIETO JIMÉNEZ
- 583 **La Fortaleza, “El Jardín” y “El Bosque”. Reflexiones sobre las residencias de los condes-duques de Benavente en su villa solariega en la Edad Moderna**
MERCEDES SIMAL LÓPEZ
- 601 **La etapa cordobesa del arquitecto jiennense Juan Sequero de la Matilla**
JESÚS SUÁREZ ARÉVALO
- 611 **El desafío del patrimonio rural: el caso de la Sierra de Segura (Jaén)**
JAVIER TENEDOR TENEDOR
- 623 **Machado y Baeza. Un paseo semiológico**
JUAN CARLOS TORIBIO FERNÁNDEZ
- 633 **Léxico de la moda en las cortes manieristas y su tratamiento en diccionarios del español**
MARTA TORRES MARTÍNEZ

La catedral de Jaén: el gran taller del Barroco

FELIPE SERRANO ESTRELLA

Universidad de Jaén

NÉSTOR PRIETO JIMÉNEZ

Catedral de Jaén

Con el inicio del siglo XVIII comenzaba un periodo apasionante para la catedral de Jaén. En 1701 se aprobaba el derribo de los últimos restos del viejo templo y se iniciaba la unión del cuerpo consagrado en 1660 y la fachada que había comenzado a levantarse en 1667. Al fin se adivinaba la conclusión del gran proyecto ideado por Andrés de Vandelvira en 1548 y retomado por Juan de Aranda en 1634. Las condiciones económicas no habían permitido que la obra avanzara desde el crucero a los pies, como hubiera sido lo lógico, y se había optado por la construcción de la fachada dejando en medio los restos de la vieja iglesia. Esta situación generó numerosos problemas tanto desde el punto de vista arquitectónico como de gobierno diario de una catedral con dos partes bien definidas y dos formas de gestión distintas, por ejemplo, en cuanto al carácter privado de las capillas de la fábrica vieja. La amenaza que para la obra nueva suponían los restos de origen medieval, sirvió a obispos y cabildo como mecanismo de presión para la puesta en marcha de la fase final del proyecto.

A partir de este momento, la catedral se convierte en el gran taller artístico de la diócesis. Junto a los maestros que acaban las obras comienzan a aparecer retablistas, escultores, pintores, etc., que se encargan del amueblamiento competente del templo. Unos y otros fueron objeto de estudio de los profesores Luz de Ulierte y Pedro Galera, que avanzaron en el conocimiento de la catedral de Jaén y la situaron en un lugar destacado en el marco de la historia del arte actual. Muchos hemos seguido las líneas trazadas en sus estudios y con publicaciones como esta, intentamos rendirles homenaje ¹.

¹ Los estudios sobre la catedral tuvieron un peso destacado en sus tesis doctorales donde recogieron una amplia y rica documentación que ha servido de punto de partida para trabajos posteriores: DE ULIERTE VÁZQUEZ,

LA CATEDRAL A COMIENZOS DEL SIGLO XVIII

En esta última fase de la construcción catedralicia estuvieron implicados los maestros Blas Antonio Delgado (nombrado maestro mayor en 1697, aunque era gobernador de la obra desde 1687), Miguel de Quesada (gobernador en 1717 y, un año después, maestro mayor) y José Gallego y Oviedo del Portal (1726-1736)². Aunque el cerramiento de las bóvedas ya lo había empezado Quesada, sería Gallego el que afrontara el grueso de este proyecto, concretamente las seis bóvedas de los tramos que seguían al crucero con la dificultad de unir las citadas tres partes del templo y, también, la ejecución del coro. Para todo ello, José Gallego tuvo que conformar un equipo de colaboradores especializados en el trabajo escultórico tanto de la piedra como de la madera.

Además de a los maestros locales, la catedral de Jaén atrajo a muchos foráneos, principalmente procedentes de diversos puntos de Andalucía. Entre ellos se encontraban el granadino Francisco Calvo (Granada, 1708-Jaén, post. 1785) y el malagueño José de Medina (Alhaurín el Grande, Málaga, 1709-Jaén 1783). El primero estaba en la capital desde 1723 y, rápidamente, se adentró en sus círculos artísticos e, incluso, contrajo matrimonio con la hija del pintor Luis de la Barrera. El segundo, formado en Málaga, entre otros, seguramente, con el escultor de raíces giennenses Miguel de Zayas, llegó en 1729, avalado

1986; y GALERA ANDREU, 1979. De especial interés para este trabajo ha sido un artículo posterior de la profesora DE ULIERTE VÁZQUEZ (2007: 189-208).

² Después continuaría Gonzalo de Rabanales, desde 1734 asentador y aparejador de la obra y, en 1743, era nombrado maestro mayor.

por su experiencia en talla, yeso y piedra (LÓPEZ PÉREZ, 2012: 76; y CAMACHO y ROMERO, 1989: 349).

No obstante, muy pronto, la entidad de los proyectos puestos en marcha, la necesidad de llevarlos a buen puerto lo antes posible y unas condiciones económicas favorables motivaron que, junto al equipo liderado por Gallego, se creara otro para la ejecución de la caja del órgano, este en manos del también granadino Juan Fernández. Junto a ellos aparecen los maestros baezanos Juan Arias y Diego Briones, ocupados en diversas tareas, entre ellas, el montaje y talla de algunas de las tablas del coro. Estos últimos fueron introducidos en la catedral por el canónigo Francisco de Gámez que, desde 1715, era coadjutor de la canojía de Diego de Cózar Serrano en Baeza, titular de la misma en 1720 y, tres años más tarde, ya se hallaba en la catedral de Jaén, manifestándose como una figura clave en la conformación de la imagen barroca de este templo³.

Por último, y aunque necesitado todavía de una labor de investigación más sosegada, tendríamos a Blas Moreno (Abla, Almería, 1715-Granada, ca. 1774), del que tenemos constancia de su presencia en Jaén, más o menos fija, entre 1734 y 1748, así como de sus trabajos para la catedral de los que intentaremos ofrecer más información⁴.

³ Sobre los dos equipos de escultores: Archivo Histórico Diocesano de Jaén (AHDJ), *Capitular*, Caja 72, Acuerdo Capitular (AC), 2 de diciembre de 1735. Y todo bajo la supervisión de los canónigos Diego Valero y Ambrosio de Gámez.

⁴ Aunque sin romper lazos con Granada, ciudad en la que estaba empadronado (LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, 2001: 241-242).

EL TRABAJO ESCULTÓRICO DE LAS BÓVEDAS, LA SILLERÍA DEL CORO Y LA CAJA DEL ÓRGANO

Como el propio Gallego declaró, la decoración de las bóvedas y la sillería del coro constituirían dos de sus principales encargos, en los que la labor escultórica resultaría clave: «que por mis manos y trabajo tengo hecha la maior parte de la talla de las bobedas y escudos de armas» y

habiendo hecho 18 sillas nuevas, las 10 bajas y 8 altas y lo mas de la silla episcopal y parte del facistol [...] los dos rincones [...] y muchos tableros de las dos Historias que faltaban de las antiguas (GALERA ANDREU, 1979: 260-261).

Como ya planteó Galera Andreu, en el diseño de las bóvedas se plasmaron tanto las ideas de José Gallego como las recomendaciones que en 1724 dio Francisco Hurtado, quien insistía en la correlación con las construidas por Juan de Aranda. En 1726, el cabildo solicitaba a Gallego que, en la clave de la segunda bóveda del lado de la Epístola, esculpiese el escudo del obispo Rodrigo Marín y Rubio, a imagen de la del crucero de la capilla mayor,

sobre los especiales motivos el cabildo tiene para obsequiar al Illmo. Sr Rodrigo Marín y Rubio su prelado y lo mucho que siempre se ha esmerado su piadoso celo en él aumento de medios para el adelantamiento de dicha obra⁵.

Y al año siguiente se le pedía que en la clave de la bóveda del lado del Evangelio dispusiese las armas del cabildo⁶. Finalmente, se invirtió el orden de los escudos entre ambas bóvedas y Francisco Calvo debió participar activamente en su ejecución. En este mismo año, se planteaba ya la realización de la bóveda anular situada sobre la silla episcopal del coro y el cabildo le pidió a Gallego que la llevara a cabo ciñéndose a los planos que había presentado. En 1729, el maestro informaba al cabildo de la finalización del cerramiento de las bóvedas de los tramos del cuerpo de la iglesia y también las de las capillas, y se gratificaba con 200 reales a Calvo y Medina por el tiempo de más que habían destinado a la bóveda anular del coro⁷.

José de Medina labró las imágenes de los cuatro evangelistas de sus pechinas y en ellas forjó una serie de modelos que le acompañarían durante toda su carrera, caracterizados por la forma de disponer los paños que cubren sus figuras, con profundos y amplios pliegues, o sus rostros naturalistas, con una importante carga expresiva y generosa barba. El maestro malagueño se encargó también del anillo más externo de la circunferencia, ornamentado con parejas de ménsulas que se alternan con atributos marianos insertos en orlas vegetales. El resto fue labrado por Francisco Calvo que, lleno de orgullo, subrayaba la maestría de la imagen de la *Asunción* con la que había cerrado la clave, afirmando que «fue Dios servido darme acierto en su formación» (Fig. 1). Aunque lejana al quehacer del maestro malagueño, consideramos que le inspiró en sus modelos femeninos como el de la *Virgen de la Aurora de Lucena* (ca. 1756-1759) o, en

⁵ Solicitando el secreto de la decisión para que el prelado no la abortara. AHDJ, *Capitular*, Caja 67, AC, 13 de diciembre de 1726.

⁶ AHDJ, *Capitular*, Caja 68, AC, 31 de mayo de 1727.

⁷ AHDJ, *Capitular*, Caja 68, AC, 22 de noviembre de 1727. En relación con su labor escultórica: ROMERO TORRES, 2012a: 100-103.



Fig. 1. *Asunción de la Virgen*, Francisco Calvo, ca. 1729, Santa Iglesia Catedral de la Asunción de la Virgen, Jaén.



Fig. 2. *Virgen*, José de Medina, 1738, monasterio de San José y Santa Teresa, Lucena (Córdoba).

la misma localidad, el relieve de la *Virgen* (Fig. 2) que tallara en el retablo de las carmelitas descalzas (1738).

Los comentarios de Calvo fueron más allá, pues llegó a jactarse de haber hecho todo el conjunto, lo que enervó al maestro mayor. De inmediato, Gallego le quitó el encargo de la talla de uno de los escudos de las puertas interiores del coro y se lo adjudicó a Medina, demostrando mayor estima hacia este. Francisco Calvo no tardó en protestar y, el 7 de enero de 1735, dirigió un duro memorial al obispo en el que exponía su malestar por no haber sido considerado apropiado para realizar el citado escudo pese a su demostrada cualificación. Asimismo, afirmaba

que Medina carecía de «la ciencia de tallados», lo que exigiría un mayor control por parte de Gallego y aseguraba que ya había hecho pública la concesión del encargo, por lo que, de no ejecutarlo, se cuestionaría públicamente su profesionalidad. Ante esta situación, el cabildo decidió integrar a Francisco Calvo en los trabajos, dejando encargado de esta tarea al canónigo Diego Valero (GALERA ANDREU, 1979: 261-262, 481)⁸. Uno y otro escultor desarrollaron su labor con

⁸ Años después, cuando Calvo se encuentre al frente de los trabajos del Sagrario, cuestionará las proporciones del



Fig. 3. *Escudo del cabildo (coro)*, José de Medina, ca. 1732.
Santa Iglesia Catedral de la Asunción de la Virgen, Jaén.



Fig. 4. *Escudo del cabildo (coro)*, Francisco Calvo, ca. 1732.
Santa Iglesia Catedral de la Asunción de la Virgen, Jaén.

bastante independencia y, junto a ellos, también participaron los maestros baezanos Juan y Miguel Arias y Diego Briones.

En el citado texto se habla del escudo de una puerta, pero realmente hay dos, por lo que la solución de Valero pudo pasar por asignar uno a cada uno. Tras el análisis formal de los dos escudos de piedra sostenidos por ángeles es difícil encontrar diferencias significativas, si acaso un mayor relieve en el del lado del Evangelio que podría ser el adjudicado a Medina.

Identificar las tallas barrocas en la sillería del coro es factible, pero asignarles una autoría concreta es más complicado, ya que su ejecución implicó a varios maestros. No obstante, en el caso de las puertas de ingreso al coro, creemos que podría hacerse una clasificación basándose en rasgos diferenciadores

coro y secundará la valoración de Ventura Rodríguez. De igual modo, también mostrará su escaso reconocimiento a Gallego.

como el rostro de los niños. Todas están decoradas con motivos vegetales y roleos que enmarcan el escudo del cabildo, compuesto por la imagen de la Virgen con el Niño sobre el dragón y la muralla de la ciudad. Apoyándonos en este hecho y en la similitud de otros elementos, como la muralla o el dragón, podríamos asignar a Medina (Fig. 3) las dos puertas que dan al interior del coro y la primera por los pies de la nave del lado del Evangelio, por, entre otros rasgos, mostrar al Niño Jesús con una cabellera con marcado volumen, así como por el tipo de pliegues empleados; mientras que las tres restantes están en línea con la obra de Calvo (Fig. 4).

A la labor escultórica de Gallego se deben, en los rincones de la sillería alta, los paneles con veneras de *Jesús predicando en el templo*, *Cristo recogiendo sus vestiduras* y el arreglo del atril (DOMÍNGUEZ CUBERO, 2012: 121). Además, habría que incluir los respaldos con el escudo del cabildo que hay a ambos lados de la silla episcopal, cuyos ángeles debieron ser el referente usado para los esculpido sobre las dos

puertas del interior del coro. También debe estar Gallego detrás de los paneles del *Bautismo de Cristo* y *San Juan Bautista predicando*, situados en la sillería baja, así como en del *Sueño de José*, en la alta. La extraordinaria calidad de estos relieves, con perspectivas bien conseguidas, de tallas acabadas y con gran definición en detalles como las manos y musculaturas, así como el correcto movimiento de ropajes y cabello, nos permiten establecer un canon para la obra de Gallego que se difumina en otras muchas piezas por la posible intervención de colaboradores.

Por su parte, José de Medina podría estar detrás de relieves como el de *Jesús entre doctores*, el *Sanedrín delibera la suerte de Jesús* o *Cristo partiendo el pan*, entre otros. En su producción encontramos figuras con rostros muy expresivos, pobladas barbas, pliegues muy movidos y cortinas recogidas con un característico nudo, aspectos presentes en las tallas que atribuimos al malagueño.

En cuanto a Francisco Calvo, tras su labor en las puertas de ingreso al coro, debió incorporarse al trabajo de la sillería. Es posible que su acción esté presente en escenas como la *Resurrección del hijo de la viuda de Naín* o la *Huida de Judas*. Sus obras adolecen de una correcta perspectiva y sus figuras parecen amontonarse en un mismo plano ante la falta de profundidad. Las escenografías están muy simplificadas y se resuelven mediante esquemáticas arquitecturas o árboles, estos elementos constituyeron una constante en los relieves de los retablos que posteriormente realizaría en colaboración con Medina. Sin duda, el coro supuso un magnífico campo de trabajo para alguien con deseo de aprendizaje y desarrollo profesional como demostraron tener Calvo y Medina a lo largo de su carrera. Pese a formar parte del equipo de Gallego, la relación entre ambos, en estos comienzos, estuvo regida por una cierta autonomía, como hemos adelantado, y así se puede extraer de un nuevo memorial que firmaron el 2 de diciembre de 1735 (LÓPEZ PÉREZ,

2012: 85). En él indicaban al cabildo cómo debería ampliarse la sillería del coro, según su propio criterio, para representar las escenas de la vida de la Virgen.

En 1736, el cabildo decidió poner fin al trabajo de José Gallego al frente de la maestría mayor. Al tiempo, se fueron cerrando algunos proyectos como el de la caja del órgano, encargado al citado Juan Fernández, que había planteado no pocos problemas, especialmente en relación al incremento considerable de su precio y a la falta de estabilidad de la pieza debido a su monumentalidad. Además de solicitar informes al organero fray Sebastián Alejo, franciscano en Granada, y a los maestros Arias y Briones⁹, el cabildo invitó a Antonio Primo, «vecino de Andújar» y «maestro de arquitectura», para que evaluara la forma de continuar y concluir la máquina barroca¹⁰. El motivo de esta elección pudo estar en que, por estas fechas, Primo se hallaba en la capital trabajando en el retablo mayor de la iglesia del convento de la Coronada, de carmelitas observantes, obra en la que también se implicaría Medina¹¹. Pese a las reticencias, Fernández continuaría los trabajos hasta la finalización de la talla, pues la policromía y el dorado deberían esperar bastantes años¹².

9 Cruz Cabrera recoge algunos encargos de Juan de Arias —aunque la documentación capitular también habla de Miguel de Arias— y de Diego Briones (CRUZ y RODRÍGUEZ-MOÑINO, 1997: 147-148 y 154).

10 AHDJ, *Capitular*, Caja 73, AC, 2 de enero de 1737. René Taylor (1989: 324) planteó la posibilidad de que pudiera proceder de la provincia de Jaén, tras documentar en el archivo notarial de Lucena que había realizado un retablo en Andújar en 1738.

11 Sobre el retablo de la Coronada y la participación de Primo y Medina: RODRÍGUEZ CARRETERO, 2000: 83.

12 Detrás de todo esto se escondía el descontento y la desconfianza en los trabajos de Juan Fernández. De hecho,

Como decimos, debió de ser durante esta visita de Antonio Primo a las obras de la caja del órgano, a finales de 1736, cuando se produjo el feliz encuentro con José de Medina. Pese a que había otros maestros en la catedral, como el propio Calvo, Juan Fernández o los citados baezanos, fue con el malagueño con quien decidió contar, lo que constató su mayor habilidad, siendo en el retablo de la iglesia de las carmelitas descalzas de Lucena, en 1738, cuando se documenta la primera colaboración.

Por entonces, las arcas de la fábrica catedralicia se hallaban bastante maltrechas y durante una década se redujo considerablemente el ritmo de trabajo con el fin de hacer frente a la deuda que había generado el final de la obra. No es de extrañar que Medina viera en la oferta de Primo una oportunidad para continuar trabajando mientras mejoraba la situación económica del templo mayor jaenense. El maestro malagueño afrontaba una etapa itinerante por el centro de Andalucía, trabajando en ciudades como Antequera, Lucena, Cabra o Estepa, que vivían un inusitado esplendor, aunque nunca perdió

cuando termina la caja del órgano, se ofrece para obras futuras y el cabildo lo evita alegando que contaban con escasos medios: «Propuesta del Sr. D. Juan de Santo Olalla», el magistral «hizo presente al cabildo como ya constaba a dichos SS. el tiempo que había servido en esta Santa Yglesia don Juan Fernández Arquitecto y Maestro Mayor de ella en lo tocante a las obras de madera que es el instituto de su profesión, que se han ofrecido en dicha Santa Iglesia y se le han mandado hacer por dichos SS. Deán y Cabildo, cumpliendo exactamente con su obligación, con el mayor esmero, cuidado y aplicación, las que se habían finalizado por el susodicho con toda integridad y perfección, lo que dicho Sr. propuso al Cabildo para si ocurría otra cosa que mandarle al dicho Juan Fernández, perteneciente a su profesión, quien le había manifestado los vivos deseos que tenía de servir al Cabildo [...]». AHDJ, *Capitular*, Caja 74, AC, 14 de enero de 1738.

su vínculo con Jaén. En estos lugares se empapó de nuevas formas e hizo alarde de su saber, tal y como demuestran los encargos que le siguieron llegando años después desde estos puntos¹³. Esta movilidad quizás no le interesó a Calvo que, como hemos visto, estaba bien relacionado con el foco artístico local y que pudo seguir atendiendo encargos menores de la catedral, de la que no se desvinculó. No obstante, sí es cierto que durante estos años amplió sus tareas con el oficio de relojero, ocupándose del reloj del templo mayor, y comenzó a interesarse por la arquitectura (LÓPEZ PÉREZ, 2012: 76).

EL PROYECTO DECORATIVO DE LAS CAPILLAS

Como ya hemos adelantado, una vez finalizada la construcción de la catedral, los esfuerzos se concentraron en su dotación mobiliar y, más concretamente, la de sus capillas. Ante la situación de la fábrica, el cabildo, con el respaldo del obispo, exhortó a que fueran sus propios miembros los que, a título personal, afrontaran los proyectos decorativos. El cardenal Baltasar de Moscoso y Sandoval (1619-1646) había acabado con los patronatos privados en la nueva catedral, pero sí se permitía la compra de capillas a los capitulares y preladados que adquirirían la obligación de ornarlas y el

¹³ En esta centuria, el sistema de organización gremial se muestra en crisis. Muchos artesanos dejan de formar parte de los gremios para evitar el pago de cuotas e impuestos, un hecho que debió verse facilitado por la movilidad de muchos de ellos y que, a su vez, dificulta su censo. La referencia a José de Medina como escultor trashumante en: ROMERO TORRES, 2014: 118. También habla de esta itinerancia al referirse al foco antequerano en Estepa (RECIO MIR, 2014: 75). Todo esto hace más compleja la asignación de autorías (TAYLOR, 1989: 324).

derecho a enterrarse en ellas, al tiempo que, una vez fallecidos, la propiedad pasaba de nuevo al cabildo.

Esta práctica fue alentada por obispos como fray Benito Marín (1750-1769) y capitulares como Ambrosio Francisco de Gámez (canónigo entre 1720-1762), de tal manera que, en 1745, se inició un proceso de transformación barroca del templo que se mantuvo hasta la muerte del citado prelado. A partir de ese momento, los nuevos gustos clasicistas completaron la decoración de las capillas que faltaban aún por amueblar e, incluso, se sustituyeron algunos retablos barrocos por otros neoclásicos.

La capilla de la Virgen de los Dolores fue la primera en ser decorada y en ella inició su labor el citado canónigo Gámez, pues actuó como albacea del racionero Juan Romero Utrera. Luz de Ulierte (2007: 198) planteó que el sevillano Pedro Duque Cornejo (Sevilla, 1678-Córdoba, 1757) pudiera estar detrás del diseño de su retablo, pues coincidió con Domingo Martínez —autor del lienzo principal de esta capilla— en la iglesia de San Luis de los Franceses en Sevilla, en la década de los treinta, y en el retablo de Jaén se planteaban soluciones parecidas a los de la iglesia sevillana, concretamente, al de San Francisco de Borja. No obstante, Juan Jesús López-Guadalupe relacionó la obra con Blas Moreno, ya que documentó su estancia en Jaén y su vinculación con la catedral¹⁴. La reciente publicación del encargo que los carmelitas

de la Coronada hicieron a Blas Moreno en 1743 para la culminación de su retablo, podría aclarar la forma de proceder en la pieza de la catedral. Como dijimos, el retablo de los calzados había sido comenzado por Antonio Primo y en él contó con José de Medina; sin embargo, quedó sin terminar, llegando lo construido hasta la altura de la cornisa. Para su coronación trabajaron Moreno, Calvo y Medina, el primero se encargó del diseño, de la talla y molduras, el segundo, de las esculturas y, el tercero, de la arquitectura (LENDÍNEZ PADILLA, 2019: 13-24). De manera similar pudieron proceder en el caso de la capilla de los Dolores, aunque, sin duda, la intervención de Medina, empuñado en otros quehaceres, fue más reducida.

De igual modo, el profesor López-Guadalupe advirtió que Blas Moreno fue un maestro itinerante, polifacético y que debió recurrir a la colaboración con otros artífices para poder dar respuesta a todo el volumen de trabajo que recayó sobre él. Esta práctica fue común y el propio Medina, como vimos, no fue ajeno a ella. La relación de Moreno con Jaén y, concretamente, con la catedral, así como el estudio formal de las obras conservadas, nos lleva a situarlo también en el equipo de maestros encargados de la decoración de las capillas de la nave de la Epístola que siguen a la de la Virgen de los Dolores. De hecho, sabemos por su expediente matrimonial que, en 1751, tenía que volver a la catedral para visitar una obra que tenía comenzada y de la que urgía su prosecución¹⁵.

Así, la siguiente la capilla en ser amueblada fue la de San Jerónimo, concretamente en 1747, cuyo proyecto fue alentado por el canónigo Jerónimo Baltán y, nuevamente, con Ambrosio de Gámez

¹⁴ También planteó su relación con el de San Miguel. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, 2001: 232 y 241-242. Sin duda, una pieza de referencia es el retablo mayor de la iglesia de San Miguel Bajo en el Albaicín (1742), donde encontramos elementos que consideramos que también están presentes en los retablos de la catedral de Jaén y los relacionan con el granadino. Nos referimos uso de roleos, que suelen aparecer como remate en la zona central del retablo, grandes cornisas de perfiles mixtilíneos, motivos en espejo y frontales de altar con piedras incrustadas.

¹⁵ «que hazer prompto próximo viage a proseguir la obra que tengo principiada en la Santa Iglesia Cathedral de Jaén [...]» (LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, 2001: 232).

como albacea (SERRANO ESTRELLA, 2011: 49). En 1749, comenzó la ejecución de su retablo que se dispondría «[...] en el hueco del arco que hay en dicha capilla»¹⁶, por tanto, en el lateral izquierdo y no el testero, como también ocurriría en las de San Juan Nepomuceno y Santo Domingo, siguiendo el sentido del altar mayor. Nada nos ha quedado de la arquitectura de esta obra, reemplazada por una neoclásica en 1793 y en la que se reubicó la pintura del titular, para lo que tuvo que ser ampliada.

Sí, en cambio, han llegado hasta nuestros días los de las dos siguientes capillas. Desde 1749, el canónigo Vicente Mateo Entrena fue mayordomo de la fábrica y se ocupó de las tareas de amueblamiento, ya que Ambrosio de Gámez había sido trasladado a Baeza (1748-1751) por una extraña decisión del obispo Francisco Castillo (1747-1749). Entrena se comprometió a costear la reja y adorno de la capilla de San Juan Nepomuceno en 1749, por lo que, en estudios anteriores, pensamos que podría ajustarse como la fecha de realización de la talla de su titular y el inicio del retablo¹⁷. No obstante, un documento de 1770 nos llevó a considerar que el conjunto podía responder a una intervención posterior. Sin embargo, recientemente, se ha hallado el testamento de su promotor, fechado en 1755, donde se registra que la ejecución del retablo y la imagen del santo de Bohemia corrió a su cargo (LENDÍNEZ PADILLA, 2020: 152).

Como en 1751 es cuando se contratan a Lucas Colmenero los dos retablos colaterales a la capilla mayor, se ha sugerido que este pudiera estar detrás del retablo y escultura de San Juan Nepomuceno (LENDÍNEZ PADILLA, 2020: 152)¹⁸. Sin embargo, en los

retablos que Colmenero hizo para la iglesia de San Andrés y para las capillas de la cabecera de la catedral utilizó estípites, que crean un juego de volúmenes que no existe aquí. Tras un análisis formal de este retablo, en el que se aprecian claras diferencias de ejecución y dorado entre el cuerpo central y la estructura más externa, concluimos que el primero es más antiguo mientras que el resto respondería a las modificaciones posteriores que nos remitirían a 1770, cuando el canónigo Moyano indicó al cabildo que un devoto tenía intención de decorar la capilla¹⁹. Las “ces” y rocallas que hay sobre la cornisa de la hornacina son posteriores y tras ellas podría estar Francisco Calvo, que las empleó de forma abundante en los retablos de San Miguel, Santa Teresa y San Benito. Por tanto, Blas Moreno pudo diseñar la parte incluida en el arco de la capilla, muy en línea de otras de sus obras granadinas, en particular, el retablo de la imperial de San Matías o el mayor de Otura (Granada).

En cuanto a la talla del titular, la mano de Medina parece evidente, no obstante, pudo contar con la ayuda de Calvo. La forma en la que está trabajada recuerda al malagueño, que en sus esculturas de gran formato puede componer la imagen a través de pesados volúmenes acentuados en la base, tal y como ocurre en el *San José* del templo mayor giennense. No obstante, la mayor rigidez responde mejor a los planteamientos de Calvo²⁰.

ya advirtió estas concesiones más avanzadas y situó la ejecución de la obra hacia 1760 por el uso de «roleos, aletones, hojarasca, cornisas mixtilíneas y rocallas rellenan las superficies, con una cesión a la corriente en alza del neoclasicismo: las palmas que componen su remate».

16 AHDJ, *Capitular*, Caja 80, AC, 19 de octubre de 1749.

17 AHDJ, *Capitular*, Caja 80, AC, 16 de agosto de 1749.

18 No obstante, la profesora Luz de Ulierte (2007: 197)

19 «Adornar la capilla de Sr. San Juan Nepomuceno desta Santa Yglesia» (AHDJ, *Capitular*, Caja 92, AC, 24 de octubre de 1770).

20 Estas obras se han venido atribuyendo a Medina de

Con Ambrosio de Gámez de vuelta en Jaén, el programa de amueblamiento de las capillas recibió un nuevo impulso y en ese momento se ejecuta el último de los retablos de este tramo de la nave de la Epístola, el de Santo Domingo de Guzmán, promovido por el canónigo Domingo Baltán en 1751, fecha nuevamente coincidente con la presencia de Blas Moreno en la catedral. El uso del formato cuadrilobulado, como marco de la pintura, constituyó un recurso muy frecuente en la producción de Moreno y el remate del retablo podría relacionarse con el de la Virgen de los Dolores. Además, adelantándose a lo que ocurrirá con los desaparecidos retablos de la cabecera, el estípite cobra un especial protagonismo (SERRANO ESTRELLA, 2015: 263).

LAS CAPILLAS DE SANTIAGO Y EL NIÑO JESÚS

Como hemos visto, en 1751 se contrataban con Lucas Colmenero los dos retablos de las capillas

forma unilateral, por lo que se ha construido su estilo a través de ellas. El descuadre de fechas y la supuesta colaboración con Calvo en otros proyectos, nos obligan a ser más cautos, para no atribuir al malagueño rasgos que pudieran ser de Calvo, a quien se ha visto más como ejecutor de proyectos retablisticos que como escultor. La disposición de los mantos en las tallas del retablo de la iglesia de San Andrés, las repetirá posteriormente en los *Evangelistas* de la iglesia de San Mateo de Lucena, donde son palpables sus característicos pliegues amplios con aristas, que no son tan notorios en el *San Juan Nepomuceno* de la catedral de Jaén, donde los perfiles se redondean y los ropajes caen más rígidos. Es por ello que no sería descabado proponer que detrás estuviera también la mano de Calvo. En las tallas que Medina hace para Lucena se produce una importante evolución en el tratamiento de sus paños, con esas características aristas, que también se ven en obras como el *San Benito* de la catedral de Jaén.

de la cabecera situadas a ambos de lados de la mayor. En los dos casos se pidió un diseño similar que acogiera un programa iconográfico diferente. El situado en el lado del Evangelio fue sufragado por el canónigo Toribio Fernández Cuenca y Antolínez y lo presidía la imagen del Niño Jesús, titular de la primitiva capilla desde 1660, flanqueada por las de Santo Toribio, obispo de Liébana y patrón del promotor, y San Lorenzo. La capilla del lado de la Epístola había estado dedicada a San Sebastián, con el gran lienzo de Sebastián Martínez en su testero, y ahora cambiaba a su titular por el apóstol Santiago, a devoción del canónigo Diego Valero (aquel que volvió a incluir a Calvo en las obras del coro), que lo acompañaría con San Diego de Alcalá y San José. Los dos retablos estuvieron rematados por los arcángeles, San Miguel en el del Niño Jesús y San Gabriel en el de Santiago, y consideramos que también se dispusieron unos ángeles orantes —de los que hablaremos más tarde— que no estaban en el contrato inicial y que pueden responder «al incremento de talla», con su consiguiente aumento del presupuesto, que Colmenero reclamó²¹.

En el contrato no se precisaba que las obras debieran ser doradas ni policromadas por Colmenero, de hecho, se quedaron en madera y así fueron sustituidas por las actuales máquinas neoclásicas en la última década del siglo XVIII. En cambio, corrieron mejor suerte sus esculturas, dado que, con algunas adecuaciones al nuevo gusto y ante la precaria situación de la fábrica, se aprovecharon en la decoración de otros espacios, concretamente las capillas del Niño

21 Los contratos fueron dados a conocer por Lendínez Padilla (2020: 135-157). Lucas Colmenero, Luis de la Barrera (pintor y familiar de Calvo) y José de Medina trabajaron juntos en la antigua parroquia de San Andrés donde, en 1754, se había ajustado con Lucas Colmenero el nuevo retablo mayor que debía sustituir al primitivo de Pedro Machuca (ORTEGA SAGRISTA, 1961: 37-39).

Jesús y del trascoro²². Aunque se ha planteado que estas obras pudieran ser del mismo Colmenero, mostrando su faceta como escultor, sin embargo, como ya propusimos, detrás de este conjunto escultórico está el quehacer de Francisco Calvo y José de Medina y, además, se advierte una estrecha colaboración entre ambos maestros²³.

En la talla de *San José* (Fig. 5), que hoy se encuentra en la capilla del Niño Jesús, su rostro nos recuerda a los realizados por Medina. Su barba bífida se plantea en el relieve que representa al Salvador y que corona el retablo de Santa Teresa y, de manera especial, en el santo homónimo de las carmelitas descalzas de Lucena (Fig. 6), imagen con la que comparte una mayor similitud. Por la disposición de sus manos se asemeja al *San José* de la iglesia de San Andrés de Jaén (Fig. 7) y también al conservado en el antiguo convento de los capuchinos de Cabra (Córdoba), actual iglesia de las Escolapias (Fig.8); aunque ni este último ni el de la catedral portan al Niño, es muy posible que en algún momento lo hicieran. En el *San Diego de Alcalá* también encontramos los paños en arista de Medina, alejados de las formas redondeadas presentes en las obras de Calvo como el *San José* (1774) de la parroquia de Valdepeñas (Jaén) y algunas tallas de los retablos de San Ildefonso²⁴.

²² Curiosamente, en el dibujo del retablo realizado por Manuel Martín Rodríguez en 1793 se representa a los dos ángeles que actualmente rematan el conjunto. Asimismo, una de las esculturas de los laterales parece plantear una versión mixta de Santo Toribio y San Lorenzo, con la palma y la mitra, por lo que Rodríguez pudo trasladar las imágenes del retablo primitivo del Niño Jesús a su nuevo emplazamiento (DE ULIERTE VÁZQUEZ, 1986: 270).

²³ La atribución a Colmenero en: LENDÍNEZ PADILLA, 2020: 151.

²⁴ Sobre la pieza de Valdepeñas: CUSTODIO LÓPEZ,

En el trascoro se colocaron las imágenes de *San Lorenzo* y *Santo Toribio de Liébana*. La primera muestra una disposición con sus brazos abiertos similar a la de *San Juan Nepomuceno* y las vestimentas sacerdotales de la segunda reproducen, con extraordinaria similitud, las de *San Ambrosio* de la capilla de San Miguel. Sin embargo, ninguno de sus rostros tiene las duras facciones presentes en las obras de Medina.

En cuanto a los arcángeles que remataban sendos retablos, ambos se dispusieron en la balaustrada del trascoro y en ellos se aprecia el dominio de Calvo. Así, por ejemplo, el *San Miguel* puede ser perfectamente relacionado con el ángel que se sitúa a la derecha del lienzo de la *Virgen de los Dolores*, por la disposición de sus brazos, la pierna adelantada, las vestiduras con amplias mangas y la banda del pecho, aspectos que se repiten aquí, con la salvedad de que la inclinación de la cabeza le confiere algo más de movimiento. Sin embargo, sí están en la órbita de Medina los dos *Ángeles en adoración* que flanquean el frontón mixtilíneo que, como adelantamos, podían ser el fruto del incremento de talla que sufrió el proyecto inicial. El hombro descubierto, el mayor dinamismo, la talla de las vestiduras y el trabajo de las nubes sobre las que se apoyan, se pueden vincular al quehacer del maestro malagueño. Mientras tanto, los *Ángeles orantes* que rematan el retablo del Niño Jesús responden a una composición similar, con la disposición de las manos en actitud de oración (lado izquierdo) y apoyadas en el pecho (derecho) y son obras de Calvo. También deben responder a las tallas que se incorporaron posteriormente, con respecto al proyecto inicial, y que, en este caso, contrastan vivamente con las de Medina situadas en el trascoro.

En resumen, podemos concluir evidenciando la dificultad de establecer hasta dónde participaron

2016: 40-43).



Arriba, de izquierda a derecha:

Fig. 5. *San José*, José de Medina, ca. 1751, Santa Iglesia Catedral de la Asunción de la Virgen, Jaén.

Fig. 6. *San José*, José de Medina, ca. 1748, monasterio de San José y Santa Teresa, Lucena (Córdoba).

Fig. 7. *San José*, José de Medina, Santa Capilla de San Andrés, Jaén.

A la izquierda:

Fig. 8. *San José*, José de Medina, iglesia de las Madres Escolapias, Cabra (Córdoba).

cada uno de ellos en las obras ejecutadas en este proyecto y la necesidad de plantearnos dos cuestiones como son el papel de los colaboradores y entender estas piezas como el resultado de ese trabajo en equipo de los dos maestros, del que pudieron salir muchas más obras.

LA CAPILLA DE SAN MIGUEL

La unión entre Calvo y Medina parece estrecharse de forma más intensa a partir de 1757, cuando se inicia el retablo de la capilla de San Miguel. Tras años actuando como albacea y supervisor de la decoración de las capillas de racioneros y canónigos, Ambrosio de Gámez eligió para él, aunque no se enterró en ella, la

situada frente a la Virgen de los Dolores «procurando imitar el mismo adorno, si Dios le diese vida para concluirle, o dejase caudal para ello». Comenzaba un nuevo proyecto que consistía en amueblar las capillas del lado del Evangelio a imagen de las de la Epístola o, como ellos mismos lo denominaban, «haciendo simétrica». Sin embargo, su muerte en 1762, la de fray Benito Marín en 1769 y, sobre todo, el cambio de gusto marcado, entre otros factores, por las visitas de Ponz a la catedral y la cercanía con los nuevos postulados académicos que manifestaron José Martínez de Mazas, primero penitenciario y luego deán, y el obispo Agustín Rubín de Ceballos (1780-1793), acabaron pronto con los proyectos barrocos.

Para la decoración de su capilla, Gámez apostó por un gran retablo que acogería un lienzo oval, al igual que hiciera en la capilla de los Dolores años antes. Nuevamente, se ha planteado la sombra de Duque Cornejo y también la de Blas Moreno, aunque lo tardío del encargo siembra muchas dudas. Sin embargo, no podemos dejar de considerar que, desde la realización del retablo de la capilla mariana, Gámez tuviera en mente el proyecto decorativo de la suya y que dejara encargada su traza. Una labor que, como así fue, afrontó una vez ya completada la decoración del lado de la Epístola y cuando ya veía próximo el final de sus días. El intervalo de tiempo transcurrido entre la ejecución de una capilla y la otra no debe ser determinante para excluir esta hipótesis, sobre todo si tenemos en cuenta que también fray Benito Marín tenía en sus manos, unos años antes de su realización, la traza del retablo que le diseñara Duque Cornejo (DE ULIERTE VÁZQUEZ, 1986: 224). Además, en 1759, Blas Moreno se hallaba al frente del retablo de la Virgen del Rosario en la iglesia de los dominicos de Granada y no podemos perder de vista que, en el retablo de Jaén, no faltan los espejos, las cornisas de perfil mixtilíneo, el abundante uso de volutas, la estructura en torno a la gran cornucopia y el frontal de

altar con un trabajo de mármoles policromos, todos ellos, elementos tan propios de su repertorio²⁵.

No obstante, para complicar más la asignación de una autoría, no podemos pasar por alto la relación entre el retablo catedralicio y el mayor de la iglesia de Cabra del Santo Cristo (Jaén) (DE ULIERTE VÁZQUEZ, 1986: 192-196), realizado entre 1754 y 1759 por Francisco Briones, y cuya labor de dorado corrió a cargo de Luis de Melgar entre 1759 y 1761, maestro documentado también al frente del de San Miguel²⁶. En el banco de aquel retablo, flaqueando el manifestador, aparecen dos molduras ovales cubiertas por una de perfil mixtilíneo que podemos entroncar con el esquema general de los retablos de la Virgen de los Dolores y San Miguel. Además, sobre estos perfiles hay unos roleos enfrentados que también se encuentran en los remates del retablo de San Miguel, sobre los que apoyan las pinturas con los anagramas de Jesús y María. Las hornacinas del piso del retablo cabrilero se coronan con unas molduras que descienden terminando en roleos hacia adentro y que se hallan en la línea de la pieza de mayor tamaño que sostiene la pintura de la Trinidad en el retablo de San Miguel. El uso de espejos rectangulares en el friso del manifestador y otros elementos, como las molduras que salpican el entablamento, vuelven a repetirse en el retablo catedralicio. Estas coincidencias no deben ser casuales, pero volvemos a encontrarnos con el problema de la ausencia de documentos que permitan establecer

²⁵ Sobre el retablo granadino: LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ (2001: 233 y 229-244). La relación del retablo de San Miguel con la producción de Blas Moreno ya fue enunciada por la profesora DE ULIERTE (2007: 200).

²⁶ La relación de los Briones con la catedral venía de lejos, como vimos en el caso de la caja del órgano. Sobre esta familia de artistas: LENDÍNEZ PADILLA, 2021a: 103-141; y 2021b: 181-237.



De izquierda a derecha:

Fig. 9. *San Agustín*, José de Medina, ca. 1757, Santa Iglesia Catedral de la Asunción de la Virgen, Jaén.

Fig. 10. *San Ambrosio*, José de Medina, ca. 1757, Santa Iglesia Catedral de la Asunción de la Virgen, Jaén.

una autoría con garantías. En cualquier caso, tras exponer todo esto, no podemos por menos que plantear la evidente cercanía con el trabajo de Francisco Briones, aunque también puede responder a fuentes y contextos comunes, aspecto que se refuerza con la presencia de equipos amplios e itinerantes.

En todo este complejo capítulo de atribuciones, nos queda determinar el papel de Calvo y Medina que, como ya hemos visto, también pudieron hacer frente a un proyecto de este tipo en su totalidad. Del primero ya conocemos su interés por la realización de retablos y sus aspiraciones como arquitecto, aparte de su labor en los de San Ildefonso de Jaén. En cuanto al segundo, recurriendo el memorial que en 1768 presentó al cabildo de Málaga, en el que ofrecía sus servicios en el trabajo de la escultura y los retablos, nos haría repensar su participación en estos proyectos como

maestro artífice estatuario y arquitecto, natural de esta ciudad y vecino de la de Jaén, donde se halla más tiempo de doce años construyendo retablos e imágenes para adorno de aquella iglesia [...] (LÓPEZ PÉREZ, 2012: 91).

No obstante, en el ámbito de la talla, si bien no podemos cerrar el círculo de la participación de uno u otro maestro, sí podemos afirmar que los ángeles que recorren el retablo de San Miguel son obra de Medina, como también lo son los santos *Agustín* y *Ambrosio* (Figs. 9 y 10) que custodian la pintura de la *Virgen del Alcázar* en el banco (PRIETO JIMÉNEZ, 2012: 116-117). La labor de dorado, que fue ajustada por Gámez en 1759 con Luis Melgar, es similar a la del retablo de *San Benito*, con un repicado de motivos florales en la cornisa y rombos en las zonas planas, por lo que ambos se pueden deber a su quehacer (DE

ULIERTE VÁZQUEZ, 1986: 235). Unos motivos análogos, pero con alguna variante, también se utilizaron en la decoración del repicado de los paneles dorados usados en la ampliación del retablo de San Juan Nepomuceno. Además, en este retablo de San Miguel también hay rocallas, tan del gusto de Calvo, aunque no se produce la misma profusión que en el de San Benito, donde aumentan de tamaño y comparten protagonismo con hojas de acanto, flores y rocallas como las del marco de la *Lactación de San Bernardo*, obra de José de Medina.

LAS CAPILLAS DE SANTA TERESA Y SAN BENITO

La relación de Pedro Duque Cornejo con Jaén comenzó en 1754, pues sobre él recayó buena parte de la transformación barroca de la antigua parroquia de San Ildefonso. El primer fruto fue la realización del tabernáculo del altar mayor, al que seguirían las trazas de los nuevos retablos y la ejecución, por parte del propio maestro, del de San Benito (ORTEGA SAGRISTA, 1959: 63-72). En este contexto tuvieron un papel destacado Medina y Calvo. El segundo aparece documentado en la ejecución de los retablos y al primero, que ya había realizado los ángeles de la nueva bóveda del presbiterio en 1753 (ORTEGA SAGRISTA, 1959: 66 y 71-72), se le ha atribuido la labor escultórica de esas máquinas. Además, debemos tener en cuenta que Medina conoció allí los evangelistas con los que Duque Cornejo acompañó el citado tabernáculo que, sin duda, constituyeron un modelo de referencia para el artista malagueño²⁷.

²⁷ Una evidencia de la influencia ejercida por Duque Cornejo sobre Medina la encontramos en la *Magdalena*

Volviendo a la catedral, los retablos de Santa Teresa y San Benito se han atribuido al maestro sevillano, entre otros aspectos, por la solicitud presentada por su viuda, Isabel de Arteaga, que, en 1757, pedía el abono de diversas trazas, indicando que dos de ellas estaban en manos del obispo fray Benito Marín y del canónigo doctoral y gobernador, Antonio Miranda. El retablo de Santa Teresa fue costeadado por el racionero Juan de Linares, que, en agosto de 1757, recibió autorización para adornar la capilla con un proyecto que sería supervisado por Ambrosio de Gámez y que, sin duda, contó con la participación activa de Calvo y Medina²⁸. Tradicionalmente se ha considerado, no sin controversia, que la traza de este retablo era la que estaba en manos de Antonio Miranda, pero por sus características no podemos perder de vista que pudo ser uno de los diseñados por Duque Cornejo para la iglesia de San Ildefonso donde, desde la publicación de Rafael Ortega SAGRISTA en 1959, se ha defendido que los cuatro retablos de las naves laterales (Virgen de la Paz —actual de la Divina Pastora—, Cristo del Valle, Nazareno —actual de Jesús Preso— y las Ánimas) también eran obras suyas. Sin embargo, el del Nazareno poco tiene que ver con su estilo, por muy modificado que fuera por Calvo para adaptarlo a los nuevos gustos²⁹.

del retablo de San Antón (parroquia de San Ildefonso), deudora del modelo realizado por Duque para la Cartuja de Granada.

²⁸ “Licencia al Sr. Racionero D. Juan de Linares para que adorne una capilla y Comisión al Sr. Gámez”, AHDJ, *Capitular*, Caja 85, AC, 16 de agosto de 1757.

²⁹ Ortega afirmaba que fueron siete los retablos de Duque para esta iglesia (3 del testero y 4 en las naves laterales). Idea que retomó la doctora Luz de Ulierte, aunque subrayando las profundas modificaciones de dos de ellos: el del Cristo del Valle y el del Nazareno (hoy de

Desconocemos los motivos que pudieron conducir a este nuevo emplazamiento, pero lo cierto es que su estructura en arco de medio punto (exenta de los añadidos que ahora comentaremos) encajaría a la perfección en alguna de las capillas de la citada parroquia. De hecho, las molduras laterales en “ces”, que han planteado las dudas sobre el diseño de Duque, son claramente una aportación de Francisco Calvo para rellenar el testero. Igualmente ocurre con el ático que preside *El Salvador*, dentro de un óvalo, flanqueado por roleos y rematado por volutas enfrentadas, fruto de una reinterpretación de la coronación del retablo de la Virgen de los Dolores.

El cuerpo del retablo presenta un aspecto muy plano y el único volumen se lo confieren las dos columnas situadas en los extremos, recorridas por ángeles, nubes y cabezas de querubines. Por su parte, el ático, con mayor fuerza, está presidido por una *Inmaculada* de Medina, muy próxima a la del Carmen de Antequera, y en las volutas de los extremos se aprecian dos soportes que pudieron servir de basamento para unos ángeles, uno de los cuales bien pudiera ser el que acompaña al *San José* de la catedral. Por último, el remate se culmina con el citado relieve de *El Salvador*, en estrecha sintonía con el del retablo mayor antequerano, jalonado por dos ángeles sentados sobre unas volutas partidas. Este aparato puede perfectamente relacionarse con la obra de Duque Cornejo, además las dos pilastras planas, entre las que coloca hornacinas, son utilizadas en el retablo vecino de San Benito, solo que en este caso emplea relieves en lugar de esculturas de bulto redondo. La carencia de grandes volúmenes es lo que más nos desconcierta, pero las dos columnas nos vuelven a remitir al sevillano. Para los retablos de San Antón y San Benito de

la iglesia de San Ildefonso de Jaén, Duque utilizó un esquema similar, solo que en los extremos tienen una ligera curvatura que los dota de un mayor movimiento. De la misma manera sucede en la zona central de sus cornisas con una curva que contrasta con el carácter rectilíneo de la del retablo catedralicio, aunque con los pertinentes entrantes y salientes. En cambio, el remate del retablo de Santa Teresa también reproduce el formato de medio punto de los de la iglesia de San Ildefonso, aunque se complementa con un ático que le da más altura, hasta llegar a la cornisa del testero de la capilla que preside. De hecho, este espacio es el único que está cubierto por pintura, pues se rellena con el fin de evitar un tenso vacío. De igual modo, los aletones de rocallas cumplen esta misión, lo que nuevamente demostraría la necesidad de un correcto encaje en la airosa capilla catedralicia.

Efectivamente, la presencia de Calvo vuelve a hacerse visible en la proliferación de “ces” y rocallas, mientras que la de Medina habría que vincularla a la labor escultórica. Las imágenes de *San Roque* y *San Juan Bautista* (Figs. 11 y 12) son de excepcional calidad y el tratamiento del cabello y sus rostros conectan perfectamente con el de *San José* de la catedral. Las policromías son muy ricas, las carnaciones han sido realizadas a pulimento y las vestiduras estofadas se enriquecen con trabajo de repicado en el oro y corlas en la zona interna del manto. Sin embargo, llama la atención su reducido tamaño con respecto al de la santa titular, e incluso con el de los ángeles que decoran las columnas vecinas, lo que plantearía la duda de si fueron concebidas para ese espacio. La presencia de *San Juan Bautista* podría justificarse por ser el patrón del promotor de la obra, Juan de Linares. La de *San Roque* queda más en el aire, aunque sabemos que fue un tema cercano a Medina, como atestigua la imagen conservada en la iglesia de la Asunción de Luque (Córdoba) (Fig. 13). Volviendo a la inserción de las esculturas en el conjunto, y a su

Jesús Preso). ORTEGA SAGRISTA, 1959: 63-72; y DE ULIERTE VÁZQUEZ, 1986: 225.



De izquierda a derecha:

Fig. 11. *San Juan Bautista*, José de Medina, ca. 1757, Santa Iglesia Catedral de la Asunción de la Virgen, Jaén.

Fig. 12. *San Roque*, José de Medina, ca. 1757, Santa Iglesia Catedral de la Asunción de la Virgen, Jaén.

Fig. 13. *San Roque*, círculo de José de Medina, parroquia de la Asunción, Luque (Córdoba).

probable adaptación al mismo, si nos fijamos en la peana de la *Inmaculada*, situada en el ático, podemos comprobar cómo se queda a la vista una zona del retablo sin dorar, que en origen pudo estar oculta por una escultura de mayor tamaño, por lo que se confirmaría que la talla no debió ser pensada para este espacio.

El último gran retablo barroco fue el de San Benito, promovido por el obispo fray Benito Marín. El diseño de Pedro Duque Cornejo, como recordó su viuda, lo guardaba el propio prelado. El resultado fue de tal magnitud que el cabildo describió el retablo como «mui costoso y del mayor primor» (DE ULIERTE VÁZQUEZ, 2007: 200). Obra estudiada en profundidad por la profesora Luz de Ulierte, tan solo incidiremos en que se aleja de la riqueza ornamental y del juego de volúmenes propios de

la producción del maestro sevillano, especialmente cuando recurre a columnas y estípites, como el de Consolación de Umbrete (Sevilla) o el de San Francisco de Borja de la iglesia de San Luis de los Franceses de Sevilla.

La participación de Calvo Bustamante se evidencia a través del empleo de rocallas por toda la

superficie y, de manera particular, en el marco del tondo que remata el conjunto. La labor escultórica es obra de José de Medina y presenta diferencias notables entre la calidad de las esculturas de bulto redondo y la de los relieves, en los que posiblemente hay intervención de taller. Así lo planteó ya René Taylor, quien también propuso como alternativa que pudiera ser la aportación de Calvo, a su juicio, sin habilidad para la figuración. Por su parte, José Luis Romero planteó que estos relieves eran obra de Medina, pero que los ejecutó con este «carácter popular y anecdótico» (ROMERO BENÍTEZ, 2012b: 108-109) que, añadimos, pudo aprender en retablos como el de San Elías en el Carmen de Antequera. En todos los relieves se mantiene una calidad regular de la talla, pero en los elementos de paisaje o interiores, que componen las escenas, baja considerablemente, con clara cercanía a los ejecutados en la ampliación de la sillería del coro de la propia catedral. No obstante, la rica policromía contribuye a mitigar este hecho³⁰.

El altorrelieve de la *Lactación de San Bernardo*, en el muro derecho de la capilla, sí se presenta como una obra de gran calidad de José de Medina, en la que hace alarde de sus modelos más consolidados, en especial, el de la Virgen, similar a la del retablo del Descenso en San Ildefonso, y el empleo de sus característicos pliegues aristados. La talla de San Benito también es obra del maestro, como lo demuestran, entre otros aspectos, los amplios ropajes con un rico plegado de líneas verticales en la zona central y con una ampulosa caída en la parte inferior, al extenderse por la base de nubes. Con este trabajo de las vestiduras, adelanta a las empleadas en los

Evangelistas del sagrario de la iglesia de San Mateo de Lucena (1768) y, curiosamente, se muestra en estrecha consonancia con el hábito de la *Santa Gertrudis* del santuario del Cristo de Chircales en Valdepeñas (Jaén). En cuanto a la peana, sus grandes dimensiones confieren mayor altura a la imagen ya que, sin ella, quedaría empuñada en la hornacina. A su vez crea un pequeño escalón en el que el santo apoya su rodilla y se adorna con querubines y ángeles que sostienen una filacteria en la que puede leerse “GRATIA BENEDICTUS ET NOMINE”. La decoración del retablo se complementa con la presencia de ángeles cubiertos por una delgada cinta azul en los que Medina tiende a repetir modelos frecuentes en su producción.

EL FINAL DE UNA ÉPOCA

Las últimas referencias documentales al equipo conformado por Francisco Calvo y José de Medina en la catedral tienen lugar en 1760. En ese momento, el cabildo se dirige a ellos para solicitar el presupuesto de la hechura de una talla de San Pedro Pascual. Los capitulares se refieren a ellos por sus apellidos, con gran familiaridad, lo que atestigua la intensa relación mantenida entre ambas partes³¹. Sin embargo, los tiempos empezaban a cambiar y el nuevo proyecto constructivo que se había emprendido, la construcción de la iglesia del Sagrario, provocó que no se materializara la realización de la escultura. En este sentido, se consideró más costoso hacerla que encargar una pintura del santo a José Carazo³². El esplendor

³⁰ La sillería del coro constituyó un centro de aprendizaje para Calvo y Medina. Las escenografías con árboles, arquitecturas o cortinajes las trasladarían, años más tarde, a los relieves de sus retablos.

³¹ AHDJ, *Capitular*, Caja 87, AC, 5 de septiembre de 1760.

³² AHDJ, *Capitular*, Caja 87, AC, 26 de septiembre de 1760. José Carazo también estuvo vinculado al equipo de

del último Barroco llegaba a su fin y, a partir de ese momento, salvo la excepción de las obras promovidas por el obispo Agustín Rubín de Ceballos, la reutilización de piezas más antiguas y los encargos pictóricos fueron los protagonistas.

Calvo y Medina seguirían relacionados con la catedral. Además, juntos acabaron con la transformación barroca de San Ildefonso y, más tarde, Calvo se centró en su faceta de arquitecto para proponer primero un proyecto para el nuevo Sagrario (1757)³³ y, después, poner en marcha los diseños de Ventura Rodríguez (1764), también para la portada de San Ildefonso. En uno y en otro encargo contó con Medina que, en este último, haría la escultura del titular. Sin embargo, el proyecto escultórico del Sagrario no lo pudo poner en marcha, ya que Calvo fue despedido como director de la obra en diciembre de 1772, tras un incidente con el superintendente Manuel Angulo, a lo que sumó la desconfianza de Ventura, manifiesta desde el primer momento y deseoso de poner a uno de sus afines al frente de la obra. En 1785, ante el proyecto del retablo de San Eufrasio se volvía a proponer el nombre de Calvo junto al de Manuel López³⁴. Mientras tanto, José de Medina había retomado encargos fuera de Jaén y en 1768, desde Úbeda, donde estaría implicado en alguna obra, enviaba a Lucena los *Evangelistas* del sagrario de San Mateo. Además, en este año falleció su esposa y es entonces cuando redacta el citado memorial para el cabildo de Málaga,

donde ofrece sus servicios. Su traslado a esta ciudad está documentado entre 1769 y 1772, pues se sabe que alquiló una casa y, seguramente, con él estarían sus hijos Juan Antonio y Mateo³⁵. En 1772 volvió a Jaén al ser reclamado, como hemos visto, por Calvo para la obra del Sagrario, pero el despido de este y la llegada de Miguel Verdiguier (Marsella, 1706-Córdoba, 1796), en la citada fecha, ensombrecieron sus últimos años hasta su muerte en 1783.

escultores, al igual que Manuel López, que se convertiría en el artífice de los retablos neoclásicos. La relación de Medina, Calvo y López queda documentada ya en el retablo de las Ánimas de San Ildefonso. Más tarde, Calvo y López trabajan juntos en la espadaña de San Andrés.

³³ AHDJ, *Capitular*, Caja 85, AC, 12 de marzo de 1757.

³⁴ AHDJ, *Capitular*, Caja 105, AC, 21 de junio de 1785.

³⁵ El 15 de noviembre de 1769 arrendó una casa «por tiempo y espacio de dos años» a Francisco de Monsalve en la calle de la Gloria (LÓPEZ PÉREZ, 2012: 91).

BIBLIOGRAFÍA

- CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario y ROMERO BENÍTEZ, Jesús (1989): "Aproximación al estudio del retablo en Antequera en el siglo XVIII", *Imafronte*, 3-4-5, pp. 347-366.
- CRUZ CABRERA, José Policarpo y RODRÍGUEZ-MONINO SORIANO, Rafael (1997): "Catálogo de artistas de Baeza o foráneos que en la ciudad trabajaron y en ella dejaron parte de sus obras (siglos XV-XIX)", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 166, pp. 139-212.
- CUSTODIO LÓPEZ, Antonio (2016): "Francisco Calvo Bustamante. Escultor", *Pasión y Gloria*, 33, pp. 40-43.
- DE ULIERTE VÁZQUEZ, Luz de (1986): *El retablo en Jaén, 1580-1800*, Madrid, Ayuntamiento de Jaén.
- (2007): "Capillas y retablos en la catedral de Jaén", *Elucidario*, 3, pp. 189-208.
- GALERA ANDREU, Pedro Antonio (1979): *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*, Granada, Caja General de Ahorros de Granada.
- LENDÍNEZ PADILLA, Juan Pedro (2019): "El retablo y órgano del convento de la Coronada de Jaén en el S. XVIII", *Pasión y Gloria*, 37, pp. 13-24.
- (2020): "El tallista Lucas Colmenero, autor de los desaparecidos retablos del Dulce Nombre de Jesús y Santiago de la catedral (1751-1754)", *Pasión y Gloria*, 38, pp. 135-157.
- (2021a): "La talla sacra en la ciudad de Baeza durante el siglo XVIII (I): Diego Briones y Juan de Arias", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 223, pp. 103-141.
- (2021b): "La talla sacra en la ciudad de Baeza durante los siglos XVIII-XIX (II): los Briones, Miguel Lorite, Juan de la Barrera y Felipe Bravo", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 224, pp. 181-237.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús (2001): "Noticias sobre el escultor y retablista Blas Moreno", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 32, pp. 229-244.
- LÓPEZ PÉREZ, Manuel (2012): "José de Medina (1709-1783). Una gubia para un Cristo", *Expiración*, 60, pp. 73-100.
- ORTEGA SAGRISTA, Rafael (1959): "La iglesia de San Ildefonso. Jaén siglos XVI a XVIII", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 22, pp. 41-85.
- (1961): "Arte y artistas en la Santa Capilla", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 30, pp. 23-43.
- PRIETO JIMÉNEZ, Néstor (2012): "San Ambrosio y San Agustín" en SERRANO ESTRELLA, Felipe (ed.): *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*, Jaén, Universidad de Jaén y Cabildo de la Catedral de Jaén, pp. 116-117.
- RECIO MIR, Álvaro (2014): "Tendencias de la escultura en Estepa en el siglo XVIII", *Cuadernos de Estepa*, 4, pp. 59-83.
- RODRÍGUEZ CARRETERO, fray Miguel (2000): *Epytome historial de los Carmelitas de Andalucía y Murcia*, Sevilla, Provincia Bética.
- ROMERO TORRES, José Luis (2012a): "Bóveda del coro" en SERRANO ESTRELLA, Felipe (ed.): *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*, Jaén, Universidad de Jaén y Cabildo de la Catedral de Jaén, pp. 100-103.
- (2012b): "San Benito" en SERRANO ESTRELLA, Felipe (ed.): *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*, Jaén, Universidad de Jaén y Cabildo de la Catedral de Jaén, pp. 108-109.
- (2014): "La obra escultórica de Andrés de Carvajal y la escultura antequerana", *Cuadernos de Estepa*, 4, pp. 112-131.
- SERRANO ESTRELLA, Felipe (2011): "La promoción artística en los cabildos catedralicios" en SERRANO ESTRELLA, Felipe (ed.), *Docta Minerva. Homenaje a la profesora Luz de Ulierte*, Jaén, Universidad de Jaén, pp. 37-53.
- (2015): "La imagen barroca de un templo del Renacimiento. La catedral de Jaén" en RODRÍGUEZ MIRANDA, María Amor (coord.): *Nuevas perspectivas sobre el Barroco andaluz. Arte, tradición, ornato y símbolo*, Córdoba, Asociación Hurtado Izquierdo, pp. 248-169.
- TAYLOR, René (1989): "La familia Primo: retablistas del siglo XVIII en Andalucía", *Imafronte*, 3-4-5, pp. 323-345.