

INTERCAMBIOS ARTÍSTICOS ENTRE LOS REINOS DE GRANADA Y JAÉN EN LA EDAD MODERNA

PEDRO A. GALERA ANDREU
Universidad de Jaén

LOS INICIOS. DE JAÉN A GRANADA

Aunque en la división administrativa que siguió a la conquista del reino nazarí de lo que hoy es Andalucía Jaén representó una de las cuatro partes, el Reino de Jaén, la vecindad del nuevo Reino de Granada y, sobre todo, la proximidad de las capitales de ambas demarcaciones iba a jugar un papel, si no decisivo, al menos muy importante en las relaciones sociales, económicas y desde luego culturales y artísticas, siendo estas últimas las que más se hicieran notar en ese crucial momento de inicio de la Edad Moderna o de tránsito entre el mundo medieval y el renacentista. Por otra parte, no se puede olvidar la larga etapa de pertenencia del territorio jiennense al reino nazarí, cuya dinastía o linaje es originaria de la actual población de Arjona, en el corazón de la campiña de Jaén, ni que hasta los últimos años de la guerra de Granada la frontera entre los dos reinos estaba a escasos kilómetros de la capital del reino cristiano, lo que comportaba tensiones bélicas, pero también fluidos intercambios de todo tipo, como nos lo atestigua la Crónica del condestable D. Miguel Lucas de Iranzo, escrita entre 1463 y 1473 (Cuevas et al., 2001)¹. Aun

1. En adelante seguimos esta edición de la *Relación de los hechos del muy magnífico e más virtuoso señor Don Miguel Lucas, muy digno Condestable de Castilla*.

así, hemos de tener en cuenta a la vez los dos siglos y medio de dominio cristiano en la cuenca del Alto Guadalquivir, anteriores a la conquista definitiva de Granada. Un periodo en que se implanta la arquitectura cristiana en el territorio, articulándose con la Baja Andalucía a través del valle del Guadalquivir, un enlace que no se perderá tampoco en los siglos sucesivos.

Esta larga duración fronteriza tuvo una peculiar repercusión en ambos reinos, una vez eliminada la línea separadora. De una parte, Jaén demostraría tener una tradición artesanal o de oficios artísticos de raigambre islámica activa y en condiciones de ser exportada más allá de sus límites, por ejemplo, la cerámica de técnica y modelos nazaríes. De modo paradójico, se puede decir, asistimos en los años inmediatos a la toma de Granada al desembarco en la *Alhambra* de una serie de artífices del barro procedentes de Jaén, Andújar y Arjona, para intervenir en las labores de restauración de azulejos, como parte del vasto plan de conservación del monumento emprendido por los Reyes Católicos. Tales son los maestros azulejeros Juan Ruiz de la Cruz y Antón Jiménez; el primero de ellos de Andújar y el segundo de Jaén (Azcárate, 1982: II, 100; Galera Andreu, 1989: 139). El maestro andujareño elabora y transporta a la Alhambra «doze varas de azulejos... para los Banyos de las Casas Reales...», en 1497, y al año siguiente se volvía a concertar con él otras cuatro varas. El mismo año de 1497 se contrataba con el de Jaén una cantidad indeterminada de azulejos, cuyo importe sin embargo dobla lo abonado a Ruiz de la Cruz, «para en cuenta e pago de cyerta obra que tomó de azer y labrar de azulejos en las Casas Reales de la dicha Alanbra» y más importante aún fue el contrato que al año siguiente le ocuparía nueve meses en la fabricación de 81 varas de azulejos destinados al «Quarto de los Leones» (Domínguez Casas, 1993: 450-454).

Por otro lado, ante la demanda de maestros canteros para la primera arquitectura cristiana a realizar en la capital granadina era lógico que Jaén pudiera aportar, aunque solo fuera por razón de proximidad, algunos de estos artífices. Sin salir de la Alhambra, en 1500, encontramos al maestro de cantería Diego Martínez al frente de una cuadrilla de canteros labrando unas basas de pilares para «el corredor de sobre la capilla» (*Ibidem*, 447). El mismo año llevaba a destajo la obra de «la casa de la roça, que agora se llama de santa Elena, que es en la casa de Generalife» (Azcárate, 1982: II, 145). Difícilmente creo que este nombre pueda disociarse del maestro homónimo que algunos años después figura como el «maestro cantero» del obispo de Jaén, D. Alonso Suárez de la Fuente del Sauze, confesor de la reina Isabel y un gran promotor de obras arquitectónicas, religiosas y civiles en su diócesis durante su pontificado (1500-1520) (Galera Andreu y Ruiz Calvente, 2006: 31 y

301). Este mismo maestro aparece en las nóminas de los gastos de obras en el *monasterio de Santa Isabel la Real* de los años 1505-1508 (Azcarate, 1982: II, 11), y pensamos que pueda ser alguno de los maestros de Úbeda que se citan junto al maestro de Jaén (entiéndase la catedral) y el de Sevilla que en 1508 acudieron «a traçar la capilla real» (Ibidem, II, 116; Galera Andreu, 2007a: II: 325)².

Todavía en esas dos primeras décadas del Quinientos habría otra contribución jiennense de especial singularidad, relacionada con todo el programa cristiano impulsado por los Reyes Católicos en Granada, en concreto con la *Capilla Real*: la gran reja que separa la nave del crucero, obra del célebre rejero Bartolomé (mal llamado) de Jaén, pues en realidad era salmantino, aunque es en la ciudad andaluza donde forma un taller, que abasteció no solo a su Reino, sino que se expansiona más allá de sus límites hacia Córdoba, Granada y Murcia (Fig. 60). Obra en la que pese a la existencia de diseños del propio Bartolomé y de otros (Juan de Zagala y Juan de Cubillana) su ejecución fue del jaenero de adopción, según consta en el friso de dicha reja, aparte de la existencia previa en Jaén de rejas con similar esquema estructural (Galera Andreu, 1984: 199-211; Domínguez Cubero, 1989a). Con posterioridad, en 1521, se obligó además a labrar otras tres rejas para la Capilla Real (Domínguez Cubero, 2007: II, 338).

CAMBIO DE DIRECCIÓN. GRANADA 1520

Si las rejas de maestro Bartolomé habían ya incluido el nuevo lenguaje «al antiguo» en versión «plateresca», pero combinado todavía con barrotes torsos, propios del último gótico, en la misma Capilla Real la llegada de artistas procedentes de Italia iban a marcar el rumbo a seguir por el arte y no solo en la ciudad, sino que pronto tendría buena acogida en los territorios limítrofes, hasta el punto de que alguno de ellos trabajó casi tanto como en la misma Granada. Este es el caso de Pedro Machuca, una de las cuatro famosas «águilas», quien instalado en la Alhambra como escudero del Conde de Tendilla y más tarde maestro mayor de las obras del palacio de Carlos V, debutó enseguida como pintor, su verdadera especialidad, en la Capilla Real, pero de forma simultánea lo encontramos en Jaén ocupándose de retablos en la catedral y en distintas iglesias parroquiales, como San Ildefonso y San Andrés o en la colegiata de Santa María, en Úbeda, la mayoría desaparecidos. Espléndida, y obra

2. Entiendo que el maestro mayor fuera todavía Pedro López, si no lo había ya sustituido por esas fechas.

de las primeras realizadas para Jaén, es la tabla conocida como *Virgen de la Cinta* (Fig. 61), que en realidad se trata de una «Sagrada Familia», en la línea compositiva de Rafael de Sanzio, con quien había trabajado en Roma, pero con el *sfumato* y bazarria en los Niños sobre todo, propios de su estilo primero bien definido. Es muy probable que formara parte del retablo para la capilla de Consolación, que por su localización bien pudiera adoptar el formato o tipo de *pala d'altare* italiana (Gómez-Moreno Martínez, 1983: 114; Hernández Perera, 1960: 79-81). A esta joya del museo de la catedral de Jaén se ha venido a sumar recientemente otra tabla, desmembrada de un retablo de la colegiata de Úbeda, que representa una *Piedad*, tal vez inacabada, sobria y dramática, conocedora de los modelos de Sebastiano del Piombo sobre el tema (Galera Andreu, 1994: 85-89). Pero sin duda será el retablo de *San Pedro de Osma* (Fig. 62), que preside la Sala Capitular de la catedral de Jaén, la obra de mayor repercusión historiográfica, aparte del hecho de conservarse completo, por su original estructura, aun cuando la calidad de las pinturas que lo integran sea desigual. Encargo de 1546 para un espacio definitivo que aún estaba por construir, es por tanto obra tardía del pintor, que hubo de contar con manos de su taller, entre ellas posiblemente las de su hijo Luis, quien cobraba en 1550 lo adeudado a su padre tras la muerte de éste. Retablo de pintura, ausente la estructura arquitectónica, lo cual es retardatario para una fecha en la que la estructura arquitectónica se ha impuesto (Ulierte, 1990: 429), no deja por lo mismo de ser una singular evocación del gusto italiano del Alto Renacimiento en el que la marquetería de los cuadros incorpora pequeños cuadritos y clipeos entre una tupida labor de talla. Las referencias a los grandes maestros italianos son constantes: los dos apóstoles, Pedro y Pablo, rafaelescos como la mayor parte de las Sibilas de los pequeños tondos y otras que remiten a las homónimas de Miguel Ángel en la Sixtina, al igual que el tondo con que se remata el retablo, protagonizado por la Verónica, evoca en su marco al célebre *Tondo Doni* del maestro florentino (Galera Andreu, 2011: 27-28).

La huella del Machuca pintor se hace notar en la primera mitad del siglo en Jaén en virtud de los encargos de los retablos mencionados y otros más para los canónigos de la catedral, don Pedro de Monrroy y don Pedro de Ocón. La documentación nos ha proporcionado algunos nombres de los que trabajaron con él, como ha revelado el finiquito de lo cobrado por el maestro del *retablo de la iglesia de San Andrés* (1547)³, activos a lo ancho y largo de la diócesis, pero por desgracia no

3. Los nombres de los pintores jiennenses que trabajan en esta obra: Lucas Sánchez; Lorenzo Gómez y Pedro del Huerto (Domínguez Cubero, 1989b: 71-82).

se conservan obras de las documentadas. Sin embargo, las pocas que han quedado: tablas de un desmembrado retablo para la iglesia parroquial de Santisteban del Puerto, hoy en la ermita de la Virgen del Collado de la misma villa, o la tabla de la *Virgen del Pilar*, que con otra de *San Antonio Abad y san Juan Bautista*, formaban parte de otro retablo de la iglesia parroquial de la Magdalena, de la ciudad de Jaén, y hoy en el museo de la catedral, revelan un seguimiento del estilo del primer Machuca, si bien con peor factura de dibujo.

Mucho mejor, y diferente también en lo estilístico, es lo que conocemos de Antonio Sánchez (activo entre 1549 y 1575), quizá el pintor jiennense de mayor fuste de ese siglo. Lo único conservado, las tablas del retablo recompuesto de *San José*, en la capilla homónima sita en la catedral de Jaén (Galera Andreu y Ulierte, 1987: 7-14), manifiestan un buen conocimiento del gusto italiano a través del foco granadino, expresado de forma directa en las condiciones dadas para unas pinturas murales en la iglesia de San Clemente de Jaén: «Quel dicho debuxo que uvyere de yr en las figuras sea muy bueno al modo de Ytalia...» (Domínguez Cubero, 2002: 184).

El italianismo de Antonio Sánchez no debía proceder por completo del contacto o influencia de Machuca. Otro pintor, este italiano, circulaba por Jaén y previamente por Granada: Julio de Aquilis. Resulta significativo, sin embargo, que fuera el ubetense y poderoso secretario imperial, Francisco de los Cobos, por quien Aquilis vino a España, pero a Valladolid, donde tenía Cobos su casa principal. Desde allí y tras pasar por alguna otra casa noble castellana recaló en Granada, donde los trabajos en las habitaciones nuevas construidas para el Emperador y del *Peinador de la Reina* o «Tocador» en la torre de Abul Hayyah lo ocuparon desde 1536 hasta mediados de la siguiente década, fecha en la que se instala en Úbeda, trabajando fundamentalmente para Cobos (*palacio, Capilla de El Salvador*) o su entorno (*Capilla del deán Ortega* en San Nicolás de Bari) hasta su muerte en 1556 (Ruiz Fuentes, 1992: 83-96). Labor que se extiende a otros puntos del territorio tan alejados como Segura de la Sierra, para cuya iglesia realizó un soberbio retablo, según lo describen las fuentes documentales (Ruiz Calvente, 2005: 123).

Procedente de Italia asimismo es Pedro Raxis el Viejo o Pedro Sardo, en atención a su procedencia de Cagliari, quien se instala en Alcalá la Real en 1528 (Gila Medina, 1987: 167-177). Ciudad entonces —y durante el Antiguo Régimen— cabeza de una Abadía sufragánea de la archidiócesis de Toledo, si bien en la administración política y religiosa, incluso, se inclinó y acabó integrándose en los dominios jiennenses pese a su cercanía a la ciudad de Granada. Auténtica charnela entre tres de los cuatro Reinos andaluces (Granada, Córdoba y Jaén), gozó de un

florecimiento económico por su comercio y artesanía, sin olvidar la agricultura, en los que jugó un papel fundamental su posición geográfica tan estratégica. En este contexto se explica la llegada y asentamiento de este artista originario de Córcega, que junto a obras de arquitectura y escultura muy notables en la primera mitad del siglo xvi, como el denominado *Pilar de los Álamos* cuyos relieves evocan de forma muy directa a los del exterior de la *cabecera de San Jerónimo de Granada*, y a lo largo de toda la centuria, justifican el arraigo de un amplio taller familiar de gran trascendencia para el arte no ya en la región, sino para el ámbito nacional. Catalogado como pintor, Raxis el Viejo no ha dejado obra conocida, aunque parece que tampoco fuera nada excepcional; en cambio de su larga descendencia sí saldrán nombres tan destacados como el de su hijo, el escultor Pablo de Rojas, con quien se formara el otro alcalaíno de mayor fama: Juan Martínez Montañés, y en una segunda generación, su nieto Pedro de Raxis, pintor al igual que el abuelo. Será este último el que, asentado en Granada, donde adquiere fama, sobre todo como estofador, viaje con asiduidad a tierras de Jaén en el último cuarto de siglo con encargos importantes como la decoración mural del *hospital de Santiago*, en Úbeda (iglesia, sacristía, antesacristía y caja y bóveda de la escalera) en compañía de otros pintores foráneos, Miguel Barroso y Gabriel Rosales, o las bóvedas de la *iglesia parroquial de Villacarrillo* (Pérez Lozano, 1985: 79-87), entre otras.

Capítulo por lo general minusvalorado, cuando sin embargo gozó de enorme aprecio y valor crematístico, fue el de la miniatura o pintura miniada para «iluminación» de libros y documentos civiles. Una vez más la Iglesia está a la cabeza en cuanto a la promoción de este arte, sobre todo a través de los libros de coro, y una vez más Jaén cumple con su papel estratégico de comunicación entre Castilla y Andalucía o entre Castilla y Granada. Ya desde fines del siglo xv contamos con miniaturistas, góticos naturalmente, pero a principios del xvi y dentro de un estilo si no plenamente renacentista, sí con clara apuesta por el «romano» encontramos a Juan de Cáceres iluminando libros de coro para la catedral antes de pasar a Granada, donde se documenta a comienzos de 1520, para volver de nuevo a Jaén en la siguiente década, eso sí, con un paso más decidido hacia el nuevo gusto por el «antiguo». Es seguro que gran parte de culpa de ese giro está en el contacto con el ambiente granadino, sobre todo con Juan Ramírez, el iluminador y también pintor de mayor relieve, sevillano de origen, o al menos residente principal en aquella ciudad, que alterna su trabajo entre las dos ciudades e incluso la catedral de Jaén cuenta con algún libro a él atribuido, así como tablas de pintura para el retablo de *Santo Domingo de Silos* en Alcalá la Real. La investigadora Juana Hidalgo ha detectado otras obras y otros artistas

deudores del taller de Ramírez en Jaén como Juan Soriano, quien estuvo activo también en Granada, o el anónimo Maestro de la Vida de Jesús (Hidalgo Ogáyar, 1982: 65-118)⁴.

Mas volviendo a nuestra fecha crucial de 1520, a la par que Machuca otro artista de procedencia italiana, si bien más escultor que pintor, llega a Jaén vía Granada: Jacopo Torni, el «Indaco» o «Florentino». Un dato preciso sacado a la luz por J.M. Gómez-Moreno Calera hace unos años, señala por boca de un organista, testigo en un expediente de limpieza de sangre de Lázaro de Velasco, hijo del Florentino, que fue testigo —ocular, al menos— de la boda entre Jacopo y Juana López de Velasco, «... e que de a pocos días que se casaron en Granada se fueron a vivir en Jaén y dende allí a Murcia donde murió el dicho maestre Jacobo» (Gómez-Moreno Calera, 1989b: 77). Muy corta debió ser la estancia de Torni en Jaén si tenemos en cuenta que en 1522 se data ya en Murcia, trabajando en la sacristía de su catedral y que en 1526 muere en Villena. Por lo mismo resulta si cabe más difícil asignarle una obra concreta. D. Manuel Gómez-Moreno descartaba que su llegada a Jaén tuviera que ver con la *sillería del coro*, que entonces se hacía, pero que se había comenzado con anterioridad a 1520; en cambio sí le atribuía sin muchos titubeos la talla del grupo escultórico del retablo del *Cristo del Corpus*, para la iglesia parroquial de La Magdalena (Fig. 63), que desde hace bastantes años la crítica estima, sin embargo, tiene más relación con Jerónimo Quijano, el escultor y arquitecto cántabro, al que por otra parte se puede considerar un seguidor del Florentino, con quien coincide en esta breve etapa jiennense (Pérez Sánchez, 1976; Galera Andreu, 1992: 515-523). Basaba su atribución Gómez-Moreno por el paralelismo formal que encontraba con algunas figuras del grupo del *Santo Entierro* del Museo de Bellas Artes de Granada, cuya autoría había establecido previamente ser de Jacopo. Pues bien, en la iglesia de Santa María de Andújar existía hasta la Guerra Civil de 1936 un *Santo Entierro*, que daba nombre a la capilla en la que está el célebre cuadro *La Oración del Huerto*, de El Greco, y cuya similitud compositiva —más que la formal figurativa— la emparenta con el grupo granadino, parentesco del que se hacía eco la historiografía local, con mucha probabilidad inducida por los escritos u opiniones del mismo Gómez-Moreno (Cazabán, 1918: 118).

Con el *coro de la catedral jiennense* si tenemos, en cambio, constancia del desembarco de otros entalladores granadinos desde luego menos co-

4. La hegemonía de Sevilla sobre la Alta Andalucía se acentuaría a partir de la mitad de siglo, de manera especial con la familia Orta, muy activa en Jaén, tanto en la catedral de Jaén como en la de Baeza.

nocidos y en algún caso desconocido por completo para la historiografía artística. Juan López de Velasco, sería el más notable, tan ligado por lazos familiares como se ha visto a Torni, y antes por razones de trabajo a partir de sus trabajos en compañía para la Capilla Real de Granada (Gómez-Moreno Martínez, 1991: 99). Tampoco la estancia de López de Velasco se alargó en Jaén. Siguiendo los pasos del Indaco se trasladó a Murcia hacia el año 1524 y tras la muerte de éste debió regresar a Granada, donde en 1529 se le cita como vecino de la ciudad (Domínguez Cubero, 1983: 76). Durante su permanencia en Jaén, lo documentado acerca de él se concentra fundamentalmente en la catedral, trabajando tanto con Machuca como con Quijano. Con el primero realizaría la obra de ensamblaje para el retablo de *Consolación* (Gómez-Moreno Martínez, 1941: 4) y con el segundo un banco de imaginería para el retablo mayor de la catedral.

Fernando de Cáceres sería el entallador granadino que se incorpora a las labores del coro de la catedral ya en su etapa final, en 1528, para, junto con Gutierre Gyerero, el maestro flamenco que había llevado todo el peso de la talla de la sillería, terminar el «Banco de los Caballeros» que había diseñado y encargado de ejecutar Jerónimo Quijano (Galera Andreu, 1992: 520), parte en la que el estilo al «romano» se hace claramente patente en relación al resto de la sillería de los canónigos, mejor identificada con la gubia de Gyerero y emparentada con el estilo del coro de la catedral de Burgos. En principio es de suponer que Cáceres estaba iniciado en la plástica renacentista, si bien a esas alturas el maestro indiscutible en las formas clásicas en Jaén era Quijano y a éste ha de seguir al hacerse cargo de la talla del citado banco.

Para comprender y situar en términos justos la escultura al filo del primer cuarto del siglo XVI en el ángulo sureste de la Península, hemos de borrar o desdibujar los límites geográficos de los antiguos reinos, Granada, Jaén y Murcia, abiertos a una colonización de talleres castellanos con presencia italiana; talleres familiares además, no sólo por los enlaces matrimoniales: Torni-López de Velasco o Cáceres, casado con una sobrina de Gyerero (Domínguez Cubero, 1983: 75), sino otras vinculaciones, quizás no de parentesco tan directo, pero sí en algún grado o por estrechas relaciones laborales, como es el caso de Quijano con Felipe Bigarny y a su vez con el mismo Gyerero (Galera Andreu, 1992: 518), donde pese a diferencias de lenguaje artístico entre sus miembros, o quizás por eso, la trama familiar-gremial acaba controlando un territorio, que en este preciso ámbito andaluz tiene en Granada, eso sí, el punto de referencia como centro renovador gracias a las estrategias de política cultural subsiguientes a la conquista cristiana.

SILOE O LA CONSOLIDACIÓN DE LA ARQUITECTURA *AL ROMANO*

Dentro de las estrategias apuntadas tal vez ninguna como la arquitectura para sellar la impronta de la reconversión del territorio, que si bien está planteada desde los inicios por los Reyes Católicos alcanza su cenit bajo el reinado de su nieto Carlos, inmediatamente antes y después de su coronación como Emperador de la cristiandad, a través de esos dos edificios singulares que son la catedral y el palacio renacentista de la Alhambra, forjadores ambos de un sueño frustrado de ciudad imperial.

Si el palacio de Carlos v o «Casa Real Nueva» —como se lo denominó más tarde— no tuvo consecuencia arquitectónica dentro ni fuera de los confines del reino granadino, la catedral por el contrario si la tuvo y muy marcada sobre la cabecera de las diócesis cercanas y sobre colegiatas e iglesias parroquiales de casi toda Andalucía, Canarias y América. Como quiera que el ideador de la nueva Seo granadina fuera Diego de Siloe, a él hemos de dirigir nuestra atención y como quiera que con espíritu moderno hiciera de su residencia centro de actuación, dada la naturaleza enfatizada de su trabajo intelectual de diseñador y proyectista, tan remiso a desplazamientos con estancias largas a lo que estaban más acostumbrados los maestros de cantería, su nombre se une de manera estrecha al de la ciudad, irradiando a modo de faro sobre un entorno de excelentes profesionales por número y por calidad, que a la postre acabarían invadiendo Granada.

Documentada su intervención primordial en las *catedrales de Guadix y Málaga*, que conectan con el modelo granadino, no es así en el caso de la de Jaén, aunque ofrezca motivos de filiación siloesca como el tipo de pilar empleado; sin embargo para tierras jiennenses daría quizás el mejor proyecto, junto con el de la *catedral de Granada*, la sacra Capilla de *El Salvador* de Úbeda, iglesia funeraria para Francisco de los Cobos y doña María de Mendoza, su mujer (Fig. 64). Su trascendencia para la arquitectura renacentista en Jaén será enorme por cuanto, como ya he señalado en otra ocasión (Galera Andreu, 2000a: 66), debió ser la mejor lección acerca del lenguaje clásico que recibiera Andrés de Vandelvira, el arquitecto sobresaliente de su época y en quien iba a recaer el mayor peso del vasto programa constructivo que la Iglesia, las instituciones públicas y la nobleza desarrollaron en el antiguo Reino de Jaén en una espléndida centuria. La prolija descripción con que acompaña Siloe sus trazas constituye una magnífica guía o «cartilla», si se prefiere, en la que se precisan las proporciones entre el todo y las partes; la composición del orden arquitectónico clásico y los elementos ornamentales del mismo. Además al firmar el primer contrato para su construcción, en

septiembre de 1536, los dos oficiales a quienes se encargaba: Alonso Ruiz y Andrés de Vandelvira, se especificaba que la traza de Siloe no estaba acabada y que había de hacerlo conforme a las condiciones y a lo que tenía hablado con ambos maestros. Es decir, el proyecto aparte de lo escrito hubo de ser explicado de viva voz por su autor. Todas estas circunstancias de diseños inacabados —algo nada infrecuente en el maestro burgalés—; los informes orales y la misma exigencia que ponía Siloe de que hubiera un «maestro arquitecto» al frente que visitara periódicamente una obra dada a destajo, implicaba una capacidad en los oficiales no muy común. Únase a todo ello, que las obras se interrumpieron por voluntad del patrono en un momento para proseguirlas después con un nuevo contrato firmado con los dos canteros locales en 1540, en el que aparecen algunas innovaciones, aunque el respeto a lo inicial se mantiene e incluso en lo novedoso las referencias a Siloe y a la catedral de Granada son aún más explícitas. Tal es el caso de la portada principal «...de la labor y forma de la que Siloe a fecho nuevamente en la iglesia mayor de Granada con que no se eche en ella más costa aunque en algo se diferencie» (Gómez-Moreno Martínez, 1983: 209) (Fig. 65). Esto es, la Puerta del Perdón de la catedral granadina, diferenciándose de aquélla en el segundo cuerpo, donde el relieve de la Transfiguración de El Salvador en el Monte Tabor (no muy afortunado, por cierto) vino a sustituir un gran ventanal previsto por Siloe.

En este proyecto corregido y ampliado, de 1540, se añadía otra puerta lateral a la única prevista en principio, aparte del diseño de ambas, que Diego de Siloe había dejado expresamente sin dibujar, así como la sacristía conforme a una traza presentada por el deán de Málaga, el ubetense y hombre de confianza de Cobos, Fernando Ortega, aunque en ella concurren muchos rasgos vandelvirianos.

A partir de 1540 la carrera de Vandelvira es meteórica y si bien fue progresivamente configurando su lenguaje personal la huella siloesca perdurará en pasajes fundamentales de su arquitectura. El más llamativo sin duda el de la solución de los amplios espacios basilicales en base a la división de naves por pilares exentos siloescos, implantados en la catedral de Granada. Aunque en esencia se trate de un pilar medieval, la «romanización» al que lo somete Siloe mediante la correcta declinación del orden clásico se convertirá en seña indeleble en la región. Vandelvira lo emplea por primera vez en la iglesia del *convento de los Dominicos* de La Guardia, en los cuatro machones que conforman el crucero, pero adoptando la variante del plinto cuadrado liso, tal como la usa Siloe en la cabecera granadina, no así en las naves, donde adopta un perfil curvo, presente también en Málaga y Guadix; Vandelvira en cambio lo mantendrá plano en el interior de la *catedral de Jaén* y usará siempre

la modalidad de los bastones alternantes en altura en las canaladuras de los fustes estriados, a modo de estilema muy particular, al igual que el empleo sistemático de la bóveda vaída (Fig. 66).

Al margen de esta importantísima contribución de Úbeda y alguna otra referencia tangencial relacionada con la *iglesia parroquial de Huelma* (López Guzmán, 1982: 55), se borra el rastro de Siloe en Jaén y con él otras presencias de maestros de cantería. Por el contrario, como ya señaló Gómez-Moreno Calera, será mayor el peso de la arquitectura jiennense en Granada, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo xvi (Gómez-Moreno Calera, 1989c: 59-74). Dicha actividad se concentró más, por razones geográficas obvias, en las comarcas limítrofes del nordeste y del suroeste. En el primer caso, correspondiente al territorio de la diócesis de Guadix y al Adelantamiento de Cazorla, que dependiente del arzobispado de Toledo, prolongaba sus tentáculos hasta la misma Baza. En la *catedral de Guadix* ya venían trabajando desde comienzos de siglo canteros provenientes de Úbeda (*Ibidem*, 67) y pasada la mitad de la centuria, Vandelvira hace su presencia en ella, en principio como tasador (*Id.*; Galera Andreu, 2007b: 115). Desde Alcalá la Real, en el extremo opuesto, al igual que apuntaba con la proyección de pintores y escultores sobre Granada en virtud de su calidad artística, combinada con la cercanía, se produjo un fluido intercambio de canteros y maestros de cantería. La familia de los Bolívar, de origen vasco, asentada en Alcalá, trabaja en iglesias de localidades granadinas próximas: Moclín, Íllora y hasta en la misma Granada dentro del *Hospital Real* (Patio de los Mármoles), dirigidos por Martín de Bolívar, el más destacado de entre los hermanos, en obras que de forma significativa fueron proyectadas por Diego de Siloe, lo que los vincula en una relación estrecha⁵.

Otro caso singular de intercambio Granada-Jaén es el del también maestro y arquitecto de origen vasco Juan de Maeda, sucesor de Siloe al frente de la maestría de la catedral granadina en 1563. Sin embargo, Maeda había trabajado con anterioridad en Jaén, concretamente en Izatorraf y Villacarrillo, treinta años atrás (Gómez-Moreno Calera, 1989c: 69). Algo después interviene en la tasación de la *iglesia parroquial de Huelma* (1547) (López Guzmán, 1982: 41), de donde era natural doña Ana de Bazán, la segunda esposa de Siloe, y con la que, ya viuda, Maeda contraería nupcias en 1568 en Jaén. De estas andanzas jiennenses le venía sin duda su conocimiento, amistad y estima por Andrés de Vandelvira, en

5. Sobre este tema, *vid.* Gómez-Moreno Calera (1989^a: 130, 324, 352 y 353), Gila Medina (1989). Para la arquitectura de Miguel de Bolívar en el País Vasco, Marías (1998a: 17-31).

cuya casa estuvo la pareja los días antes de la boda (Domínguez Cubero, 1985: 85-117). El aprecio por el maestro de Alcaraz se demuestra en el informe que hizo sobre las obras del *palacio de Carlos v* en 1576, donde a propósito de la dificultad en cerrar el patio redondo recomienda a Vandelvira y a Rodrigo Gil para que sean consultados (Rosenthal, 1988: 209; Galera Andreu, 2000b: 31-32). También el hijo de Juan, Asensio de Maeda, desde su puesto de Maestro Mayor de la catedral de Sevilla contaría con él en 1572, junto a otros maestros, para las obras de la sala capitular y antecabildo (Galera Andreu, 2000a: 27).

Pero si Andrés de Vandelvira no llegó a intervenir en ninguna obra de la ciudad de Granada, sí lo hicieron otros maestros, de tal manera que en el último cuarto del siglo *xvi* la presencia de los jiennenses es abrumadora y además con personalidad en algunos casos, como el de Francisco del Castillo, «el Mozo», arquitecto y escultor, natural de Jaén, que tras un periodo de formación en Roma, vuelve alardeando de su conocimiento de la *terza maniera* asimilada a la sombra de Miguel Ángel, Vignola y Amanatti, que si no le sirvió para obtener el cargo de Maestro Mayor de la catedral de Granada para suceder a Juan de Maeda, muerto en 1576, si consiguió por vía de la Corte el encargo del diseño de la *fachada de la Chancillería*, que junto a una fuente, desaparecida, en la misma Plaza delante de Santa Ana, dieron una imagen radicalmente «moderna» para este punto neurálgico de la ciudad, acaso la mejor plasmación de cuanto había asimilado en Italia vertido sobre todo en la fachada de la Chancillería, cuya similitud de diseño con palacios como el Bocchi de Bolonia, realizado por Vignola, ya puso de manifiesto René Taylor, en feliz atribución de la fachada granadina a Castillo (Taylor, 1977: II, 437-442).

Consultas y pareceres por parte del cabildo catedralicio a arquitectos de Jaén, como Alonso Barba, junto con otro miembro de la familia Bolívar, Miguel de Bolívar, en 1590, con motivo de los problemas de estabilidad que presentaba la torre de la catedral, continúan la línea de los intercambios, que en este caso tuvo su correlato con la llamada a Jaén de Lázaro de Velasco, clérigo y arquitecto ganador del concurso a la maestría de la catedral antes citado, quien acudió en 1582 para dar trazas y correcciones al proyecto vandelviano de la catedral, junto al jesuita Juan Bautista Villalpando y Francisco del Castillo, que tuvieron su efecto en el alzado del templo (Galera Andreu, 2009a: 68-70). A su vez, sobre el templo abacial de Alcalá la Real intervendrán a finales del siglo y principios del siguiente el maestro mayor de la catedral granadina, Ambrosio de Vico y el mismo Lázaro de Velasco y algo más tarde Pedro Velasco, maestro a la sazón de la Alhambra entre 1612 y 1619 (Gómez-Moreno Calera, 1989b: 70).

Pero el mayor impacto de la excelente cantería jiennense se manifiesta con la diáspora de los talleres, que acuciados por la crisis económica de fines de siglo se desparraman por toda Andalucía, siendo la más beneficiada la Baja Andalucía, Sevilla y Cádiz, que reciben a los hijos de Vandelvira, Alonso y Juan, y Ginés Martínez de Aranda, miembro destacado de una saga de maestros baezanos, que instalados primero en la Abadía de Alcalá la Real, tuvieron posteriormente desplazamientos hacia Córdoba, Granada y al final Jaén de nuevo. Una de esas familias baezanas (Baeza era con diferencia el centro más floreciente de cantería en Jaén) afincadas en Granada en este periodo finisecular del Quinientos, en torno a 1590, fue la de los Vilchez, con Cristóbal de Vilchez a la cabeza, ejecutor de la *portada del hospital de San Juan de Dios* y maestro mayor de la *iglesia de la Encarnación* de Loja; pero sobre todo persona de obligada consulta en los problemas más arduos de cantería, como fue el del cerramiento de las naves de la catedral con bóvedas a lo «moderno», desechando el «Romano» por recomendación de Cristóbal y su hijo Diego que lo juzgaban imposible desde el punto de vista técnico (*Ibidem*, 1989a: 136).

LOS SIGLOS DEL BARROCO. PRESENCIA ACTIVA DE LA ESCUELA GRANADINA

La fuerte presencia de los artistas de Jaén en Granada con que se cierra el siglo del Renacimiento, prolongado hasta la mitad de la centuria siguiente, fue cambiando de forma relativamente acelerada al compás de la consolidación del nuevo gusto barroco, fruto de la cristalización de una «escuela» plástica en Granada. En cambio Jaén, tras la partida del taller de los Raxis, de Martínez Montañés e incluso estancias prolongadas a principios del siglo xvii en Granada del mejor escultor que trabajaba en Jaén, Sebastián de Solís, sufre un vacío que será ocupado por artistas vecinos. No ocurrirá así con la arquitectura, donde se mantendrá una sostenida presencia de arquitectos y canteros jiennenses, si cabe más acusada, en Granada, pues dos de los maestros mayores de la catedral en el Seiscientos eran herederos de aquellos buenos talleres tan expertos en el corte de la piedra: Juan de Aranda Salazar, sobrino de Ginés Martínez de Aranda, y natural de Castillo de Locubín (Abadía de Alcalá la Real), quien por un breve tiempo, entre 1631 y 1633, dirige las obras de la catedral si bien con escasa actividad por la carestía de los tiempos. Provenía Aranda de la catedral de Córdoba y pasaría después de Granada a Jaén al frente de cuya catedral y diócesis, como maestro mayor, desarrolló su madurez como un clasicista y extraordinario

dominador de la esterotomía (Galera Andreu, 1979: 108-109). El otro, Eufrasio López de Rojas, discípulo de Juan de Aranda, quien concurre en noviembre de 1666 a las pruebas para maestro mayor de la catedral, teniendo como ejercicio una «fachada para la obra de esta Santa Iglesia» y como examinadores a Alonso Cano; Francisco Díaz, arquitecto de la Compañía de Jesús y Juan Durán, maestro de cantería. Enfrente, como competidor, José Granados de la Barrera, quien lo sucedería cuando a comienzos del año siguiente Eufrasio regresaba a Jaén para ejercer el mismo cargo y realizar aquí la fachada de esta catedral (*Ibidem*, 161-162).

Previo a los dos maestros, los baezanos, convertidos casi en un *lobby* se enseñoreaban en la arquitectura granadina. A la ya comentada familia de los Vilchez, tan activos durante el primer cuarto de siglo, se vinieron a unir un pariente de Ginés Martínez de Aranda, Ginés Martínez de Salazar, que trabaja el claustro de la abadía del Sacromonte de Granada (Gila Medina, 1988: 65-82; Gómez-Moreno Calera, 1989a: 263-265). De Baeza era asimismo Bartolomé Fernández Lechuga, maestro mayor que fue del Palacio de Carlos V entre 1538 y 1644, aunque trabajaba como cantero desde 1620 bajo las órdenes de Francisco de Potes. Las desavenencias de todos los canteros que trabajaban con este maestro motivó la marcha de Lechuga a Santiago de Compostela, donde durante once años desarrolló una brillante carrera antes de volver a Granada (Rosenthal, 1988: 158-159)⁶.

La pintura ofrece un panorama muy distinto. Con un pasado mucho menos brillante que el de la arquitectura, Jaén asiste desde comienzos del siglo XVII a una continuada presencia de pintores procedentes tanto de Andalucía como de Castilla, pero donde pronto se decanta Granada como la proveedora más corriente. Ciertamente, que corrían tiempos convulsos para este arte, consecuencia de los apremios económicos que empujaron a los artistas a un constante movimiento de unos territorios a otros, siempre limítrofes por lo general. No deja de ser curioso que el nombre más afamado de entre los jiennenses en el primer cuarto de siglo, Cristóbal Vela, abandonara su tierra natal y se dirigiera a Córdoba, donde forjaría una carrera de artista reconocido socialmente y con cierto desahogo económico, en tanto que a Jaén llegaba desde Granada muy a principios de siglo Juan Bautista Alvarado, quien alternó al principio trabajos en ambas ciudades, Jaén y su Granada natal, para terminar avecindado en Jaén donde gozó de un cargo de representación social como era el de Familiar de la Inquisición⁷. Ahora, resulta significativo

6. Para un estudio de conjunto sobre la vida y obra de este arquitecto, vid. Goy (1997).

7. Sobre este pintor, vid. Gómez-Moreno González (2004, pp. 648-649), Domínguez Cubero (2002: 170) y López Molina (1999: 924-926).

que tanto uno como otro, Vela y Alvarado, hubieron de emplearse en el dorado y la estofa a la par que en cuadro de pincel, cuando no abierta y exclusivamente en el primero de los campos, y todo eso cuando en teoría la organización gremial tenía bien separadas ambas modalidades. Por supuesto, la actividad se centraba casi por completo en retablos y otras piezas de altar. Si en Granada Alvarado pintaba y doraba al unísono en el *retablo mayor de Santa Ana* (1603) y en el de *San Bartolomé*, en el Albayzin (1608) (Gómez-Moreno González, 2004: 648-649), las obras documentadas en Jaén se circunscriben desde el principio a labores de dorados y encarnaciones de imágenes. En 1606 aparece por primera vez documentado para realizar una pintura de *San Agustín* para la ciudad de Orán y el dorado y estofado de un sagrario para Mazalquivir, ambas por encargo del obispo de Troya, auxiliar de Toledo, el jaenero, don Melchor de Soria y Vera (López Molina, 1999: 924). En años sucesivos aparecen noticias suyas intermitentemente con encargos similares al anterior, pero dentro de los límites territoriales jiennenses o recibiendo aprendices⁸ hasta casi 1630, año en que al parecer muere. No obstante, por propia inquietud o por la dificultad de los tiempos no se mantuvo fijo en Jaén. En 1621, por ejemplo, desde esta ciudad solventa unas deudas en Madrid, mediante un poder, Villa de la que se declara «vecino», y «estante» (ocasional, se entiende) en Jaén⁹.

Muestra de las estrecheces que tuvieron que sufrir la mayor parte de los pintores, unidas o enmascaradas por la cuestión de la «liberalidad» o «nobleza» de la pintura, que los pudiera eximir de pagar tributo por su trabajo, fueron las llamadas por Lafuente Ferrari «borrascas» granadinas de 1628, cuando ante el intento de imponer el 1% sobre la producción pictórica un grupo de pintores se enfrentó a otro que se había adelantado a pagarlo, en tanto que los primeros alegaban la exención fiscal propia y reconocida, según ellos, de la pintura (Lafuente Ferrari, 1944: 77-110)¹⁰. El conflicto, que enfrentó a miembros de una misma familia, como fue el caso de los Raxis, donde Pedro Raxis figuraba entre los demandantes y Bartolomé Raxis, su hermano, entre los que se habían adelantado en el pago, muestra de la miseria económica en el fondo, hubo de motivar nuevos desplazamientos a los ya de por sí normales. Si este Pedro de

8. Archivo Histórico Provincial de Jaén (AHPJ), Leg. 1044. Esc. M. Minguijosa (A. 1611). F. 110-111. Aprendizaje de Juan de Martos; Leg. 1049. Esc. M. Minguijosa (A. 1617). F. 326v.-327. Aprendizaje de «Joan, hijo de Alonso Gutiérrez Montesinos».

9. AHPJ, Leg. 1053. Esc. M. Minguijosa (A. 1621). F. 172.

10. Recientes aportaciones sobre el histórico pleito, en Díez Monsalve y Fernández de Miguel (2010: 149-158).

del autor del libro, Regidor de la ciudad y sobrino del obispo de Tuy, don Francisco Terrones, comprobamos como continúa una tradición cultural de la aristocracia andujareña de estrecha relación con Granada, que ya vimos en Sirviente de Cárdenas, presidente de la Chancillería. Este libro, impreso en la ciudad de la Alhambra no sólo dispuso del dibujo de Cano y el buril del licenciado Pedro Gutiérrez, a quien Moreno Garrido considera un discípulo de Heylan (Moreno Garrido, 1976: 67), sino de un extenso prólogo del canónigo de la Capilla Real de Granada, Lorenzo Van der Hammen y León, el hermano del célebre pintor de naturalezas muertas.

Bocanegra, más prolífico, como es sabido, que Cano, ha dejado también más huellas en tierras jaeneras, aunque tampoco la fortuna nos sonríe a la hora de aportar obras fehacientes a ese dilatado catálogo por las graves pérdidas patrimoniales que ha sufrido esta provincia. Retomando el citado *Catálogo...* de 1846, encontramos cuatro obras de este autor, también todas religiosas (*Santa Clara*, *Santa Rosa*, *La Cena del Castillo de Emaux* (sic) y *La Cena del Señor después del desierto*). Mientras de las dos primeras, hoy en el actual Museo Provincial, resulta discutible su autoría, del último cuadro, si es, como pensamos el conservado en las salas altas de la catedral, si está mucho más cerca de su estilo.

Peor suerte corrió aún el que hubo o había de ser magnífico retablo para la capilla de San Pedro Pascual, obispo mártir de los primeros tiempos de la diócesis jiennense, sacrificado en Granada. En 1670 el obispo de la orden mercedaria Fray Jerónimo Rodríguez de Valderas compra una capilla de la catedral en honor del santo correligionario con la dotación de un retablo encargado por entero en Granada, cuyo ensamblador sería Miguel Romero, el escultor, José de Mora y el pintor, Pedro Atanasio, quien había de realizar el tema central del santo. Pero en 1672 no se había terminado de pagar, ignorándose si se llegó a realizar en realidad (Ulierte, 1985: 163-164). Sin embargo, esa capilla, actualmente dedicada a la Virgen de las Angustias, la preside la excelente talla homónima de José de Mora, aunque traída de un convento y sobre la que volveremos.

Ya hemos hecho alusión a la presencia del pintor en el oratorio del Palacio Cobaleda Nicuesa y a una muy probable *Crucifixión* en la catedral de Jaén. Igualmente la catedral de Baeza cuenta con un cuadro de *La Virgen rodeada de santas*, que desde que E. Orozco atribuyera a Bocanegra se sigue manteniendo. Pero en esta misma ciudad hay noti-

Nacional de Madrid posee un dibujo preparatorio con las figuras de S. Eufrasio y Santa Potenciana sobre los pedestales y parte de guirnalda decorativa. *Vid.* Matilla (2001: 85, 190 y 191) y Galera Andreu (2002: 105 y 107).

cias (Cruz Cabrera y Rodríguez-Moñino, 1997: 153)¹⁶ de una *Santísima Trinidad*, que perteneció al convento de los trinitarios calzados y hoy perdida. El mismo Orozco atribuía también un *Regreso de Egipto* en la iglesia parroquial de Villacarrillo, que a nuestro parecer es muy deudor de Cano. En fin, las atribuciones se extienden dentro del ámbito eclesiástico y privado, quizás donde aguarden muchas más a tenor de un par de obras, que casi por azar hemos tenido ocasión de ver en ambos casos con idéntico tema de Vírgenes de Belén. Ciertamente que los rasgos de «escuela» y la famosa facilidad de Bocanegra pueden haber pesado a la hora de adscribir pintura, sobre todo de cierta temática, que hemos de ajustar mejor. Es el caso, por ejemplo, del tema de la *Piedad* o Virgen de las Angustias interpretado a partir de modelos flamencos derivados de Van Dyck, con notable éxito en los círculos granadinos. En Jaén se conservan tres ejemplares importantes en las iglesias de San Andrés de Jaén, Santa María de Úbeda y la catedral de Baeza (Fig. 68). Excepto la primera, que entronca directamente con la pintura flamenca, los otros dos derivan de modelos granadinos, sobre todo el de la catedral baezana muy próximo al que pintara Felipe Gómez de Valencia, hoy en el Museo de Bellas Artes de Granada, más que a la filiación a Bocanegra que le diera E. Orozco (Lázaro Damas, 1997: 388-391).

Otros nombres granadinos activos en el último tercio del siglo en Jaén serían Juan de Sevilla, del que el *Catálogo...* de 1846 le asignaba un *San Diego de Alcalá*, y con el que veíamos también relación en la *Inmaculada* del convento dominicano de La Concepción de Jaén, tan canesco. Otra *Inmaculada* de gran tamaño de la iglesia parroquial de San Ildefonso de Jaén, restaurada en 1980, ha confirmado con la firma parcial la atribución que en su día hiciera E. Orozco a Ambrosio Martínez de Bustos, como versión paralela al cuadro homónimo de este autor de la iglesia de El Salvador de Granada, desaparecido (Orozco Díaz, 1936: 39-40; Lázaro Damas, 2001a: 165). A caballo entre el Seiscientos y el Setecientos encontramos otra prolífica figura, José Risueño, a quien atribuimos una *Apoteosis de san Ignacio*, que perteneció al Colegio de la Compañía de Jesús de Andújar, hoy en depósito municipal. En Baeza se ha documentado una *Inmaculada*, firmada y fechada en 1691, en el convento de las carmelitas Descalzas (García Torralbo y Dobado, 2006: 278) (Fig. 69), aunque sea la escultura la actividad con la que más se ha relacionado su nombre en Jaén.

16. En Jaén dejó también para otro convento, el de San Francisco, de la orden Seráfica una serie de pinturas que ornaban el claustro entre las que el abate Ponz señalaba dos de Pedro Atanasio (Ponz, 1782: xvi, 415).

En un escalón menor, el de la labor artesanal del dorador, pero especializado en metalistería, tenemos otra aportación granadina, la del «maestro dorador» Sebastián Muñoz, quien en 1659 se concertaba con el cabildo catedralicio para dorar las rejas y pulpitos que había forjado previamente el rejero malagueño Clemente Ruiz (Galera Andreu, 1985: 41-53). Servicio que se vio ampliado al año siguiente con el dorado de un sagrario, en colaboración con el dorador local Jacinto Luque (López Molina, 2001: 155-173).

A la vista de estos resultados es fácil adivinar el éxito de la pintura granadina en el Reino vecino y la certeza de que el catálogo debe ser mucho más amplio entre lo perdido y lo que todavía puede ir aflorando. Pero como prueba inequívoca de esa aceptación señalaríamos el papel casi hegemónico ejercido por el pintor de origen francés, nacido en Madrid, pero formado en Granada, Ambrosio de Valois (1651-1720), en el tránsito de los dos siglos del Barroco. Sin datos fehacientes acerca del taller o artista con quien trabajara en Granada, las hipótesis realizadas recientemente por S. Lázaro sobre que fuera con Miguel Jerónimo de Cieza o con Juan de Sevilla parecen muy factibles (Lázaro Damas, 2008: 9-27). Con ambos le uniría el gusto por los teatrales fondos arquitectónicos y amplias perspectivas, particularmente con Sevilla; véase de éste la *Presentación de la Virgen en el templo* (Col. Banco Hispano-Americano) o *San Pantaleón ante el emperador Maximiliano cura a un enfermo* y *La Flagelación*, ambos en el Museo de Bellas Artes de Granada, cuyos fondos columnarios recuerdan a los que Valois utiliza en *La Visitación de la Virgen a santa Isabel*, del Museo provincial de Jaén. Reforzaría también la relación con Juan de Sevilla el hecho de que a Jaén llegara en 1671 con un pintor granadino, Manuel Ruiz de la Torre, del que cabe pensar que fuera el mismo Manuel Ruiz Caro de Torres, discípulo de Sevilla, y nuevo refuerzo de la pintura granadina en el Jaén finisecular.

Si la aportación de los pintores ha tenido un valor relevante en el Barroco jiennense, aún puede resultar de mayor peso el de los escultores, más que por el número de artistas desplazados por el giro o la «tendencia» que supone para la escultura de Jaén. Una fecha y un artista claves: 1640, Alonso de Mena (1587-1646). Ese año la catedral contrata a este escultor para realizar los relieves interiores de la puerta norte del crucero: *La Circuncisión* y la *Presentación en el Templo* (Fig. 70), que a partir de modelos grabados por Durero —sobre todo en el primero de ellos— (Serrano Estrella, 2012a: 72-74)¹⁷, sin embargo dota de un ennoblecimiento a través de la riqueza ornamental, muy a tono

17. Ficha de catálogo realizada por M.A. León Coloma.

con el «decoro» pretendido para la nueva catedral por su prelado, el cardenal Moscoso y Sandoval; un tono culto con el que ya se había ganado Mena al clero y a la aristocracia granadina. Al año siguiente contrataba la *Inmaculada* y el resto de las figuras y relieves de la portada exterior y el *San Pedro* del interior, entre las dos puertas (Fig. 71). Completa su dedicación al templo metropolitano el retablo relicario para el altar de la sacristía, de arquitectura clasicista, más sencillo que el que realizara para la Capilla Real, y que sin fecha exacta ni prueba documental de autoría se le atribuye por rasgos estilísticos, sobre todo, en los pocos bustos-relicarios que han subsistido, que muestran el mismo interés naturalista de los relieves y el hieratismo poco expresivo. De este escultor había en Alcalá la Real una importante talla de *Cristo recogiendo sus vestiduras*, obra pionera dentro del tipo iconográfico de gran fortuna posterior, pero que desapareció en la Guerra Civil (Orozco Díaz, 1971: 250).

Con motivo de la tasación de los relieves aparece el nombre de otro escultor, el tasador elegido por Mena, Juan de España, quien en 1624 intervenía junto al maestro en los relieves añadidos a la Fuente de las Cornetas o Pilar de Carlos V en la Alhambra y pocos años después lo hacía en el monumento del *Triunfo a María* (Gallego Burín, 1952). Aunque estos trabajos granadinos parecen establecer una relación de origen, sin embargo a Juan de España lo encontramos en Jaén en 1620 (Galiano Puy, 2011: 147) y a partir de aquí, de manera intermitente, hasta mediada la década de los 50. Aunque se han documentado alrededor de una docena de piezas de imaginería religiosa en Jaén y provincia (López Molina, 1994: 51-57), nada ha llegado hasta nosotros.

Entre ambos escultores un tercer granadino se instaló en Jaén: Diego de Landeras, miembro de una dilatada familia dedicada fundamentalmente a la cantería, que parte del siglo XVI con un Juan de Landeras, cantero a las órdenes de Siloe. En la generación siguiente parece que comenzaron a alternar la cantería con la escultura, como le sucedió al padre de Diego, Cristóbal de Landeras, vecino a fines del Quinientos en la Alhambra, y quien inició al hijo introduciéndolo en el taller del escultor Juan Sánchez Cordobés (Gila Medina, 2000: 175). Su actividad en Jaén comprende unos veinte años, entre mediados de 1630 y 1650, y junto a su hermano Juan, maestro cantero, serán las obras de la catedral y tal vez de forma más concreta la llegada de Juan de Aranda, al que creemos como Maestro Mayor y hombre de confianza del Cardenal Moscoso, quien los recluta. Las primeras obras de Diego serán las esculturas del compás y de la portada del convento de las Bernardas (1642), una *Inmaculada* y una *Santa Clara*, que denotan el conocimiento del arte de Alonso de Mena. Años después realiza el *apostolado* de talla para el retablo mayor de

San Andrés de Baeza (Galiano Puy, 2011: 164)¹⁸, diseñado por Sebastián de Solís, con cuyo estilo emparentan estas tallas, con toda probabilidad por seguir dibujos del maestro¹⁹. También trabajó en el desaparecido *retablo mayor de la iglesia de Mancha Real*, así como alguna otra obra de imaginería. Si han llegado hasta nosotros, y por ellas podemos juzgar el cambio hacia un concepto barroco más definido, las *pechinas de la cúpula de la catedral* (1652).

La *catedral de Jaén* concitaría todavía en el último cuarto del siglo a la escultura granadina para realizar el conjunto más ambicioso: la ornamentación de la fachada principal y puertas interiores. El hecho de que Eufrasio López de Rojas, Maestro Mayor, lo hubiera sido antes muy brevemente de la de Granada, debe estar en el origen de la llamada de los escultores, Juan Puche y Lucas González, en 1674, aunque el primero renunciaría enseguida, incorporándose el segundo, quien realizará el relieve de *Santa Catalina*, sobre la puerta del lado de la Epístola, al exterior, y el de las *Bodas de Caná*, en el interior. No satisfizo el trabajo al Cabildo, cosa bien justificada a la vista de la *Santa Catalina*, y al año siguiente se opta por Pedro Roldán y su familia, en un giro manifiestamente mejorable dentro del triunfo pleno del barroco y en el que interviene de nuevo Eufrasio López como elector del candidato. Se cierra así la sostenida influencia de la escultura granadina en el ornato de la arquitectura más representativa de Jaén. La irrupción de la escuela sevillana marcará el nuevo rumbo a seguir. Un hecho significativo es que el citado Juan Puche, que consiguió un importante encargo, después de abandonar el proyecto de la catedral, como fue el retablo mayor para la iglesia conventual de San Francisco, de la que era patrono el conde de Torralba, le fue retirado a favor de Pedro Roldán (Lázaro Damas, 2008: 10 y 25)²⁰.

No obstante en el campo de la imaginería religiosa Granada mantuvo aún su prevalencia en el tramo final del Seiscientos. Será José de Mora (1642-1724) el artista más conspicuo, apoyado en el prestigio que ya tenía en su ciudad natal. Es también la catedral de Jaén la que guarda la mejor pieza del maestro: la *Virgen de las Angustias*, en su capilla homónima, que es la que en su día fuera asignada a san Pedro Pascual, de la que ya hablamos. No fue, sin embargo, realizada para este templo, sino para el de San José, de los Carmelitas Descalzos, de donde pasó tras

18. El contrato data de 1649 y el pago final tres años más tarde.

19. Luz de Ulierte considera, estilísticamente, este apostolado obra del taller de Solís (Ulierte, 1986: 195).

20. El contrato con Puche data de 1677 y el de Pedro Roldán, de 1682.

la exclaustación al lugar que hoy ocupa. De extraordinaria belleza la figura de la Virgen por el habitual patetismo sensual con que dota Mora a sus imágenes, ofrece por el contrario claro desequilibrio estético con la figura del Cristo muerto sobre su regazo, más esquemático y rígido, para el que se ha propuesto la autoría de su hermano Diego (Serrano Estrella, 2012a: 94)²¹ (Fig. 72). Con todo se da la circunstancia de que sea esta la única imagen de la Patrona de Granada realizada por entero por Mora, de las varias que se dice que hizo.

Vinculada asimismo a la orden del Carmelo, tuvo Úbeda en el monasterio de las Descalzas un *Cristo de la Caída*, desaparecido en la guerra civil del 36, pero que Orozco llegó a ver, testificando la autoría de Mora, confirmada por fotografías del momento. Hace hincapié el profesor en el papel relevante al culto del Nazareno, a cuya tipología pertenece la imagen, que tiene en dicho convento una monja granadina de notables experiencias místicas, la Madre Gabriela de San José, quien reside allí entre 1649 y 1701, aunque la imagen llegue por donación de una dama de Sabiote (Orozco Díaz, 1971: 235; Pasquau, 1958: 303)²². Del interés de esta pieza por parte del artista y del fervor popular por la imaginería pasional da idea la elaboración de un modelo en terracota del tema, que se conserva en el museo del convento de San Miguel (carmelitas Descalzos) de la ciudad.

La fortuna del tipo iconográfico y la belleza expresiva de la obra en el clima de fervor mencionado tuvo pronto su consecuencia en la vecina Baeza, donde se conserva en el convento de la Magdalena, de las Madres Agustinas, otro *Cristo de la Caída*, que Orozco no duda en atribuirlo a José Risueño (1665-1732), aunque recientemente se ha planteado otra atribución que lo lleva al círculo de los Mora, apuntando más hacia Diego (Cruz Cabrera, 2010b: 381) (Fig. 73). El profesor D. Sánchez-Mesa, por su parte se hacía eco por vía de Orozco de la existencia de otra imagen sobre el mismo tema que estuvo en El Salvador de Úbeda (¿), copia igualmente de la de Mora (Sánchez-Mesa, 1972: 242)²³, sin que hayamos comprobado nada al respecto. Sí se da como Risueño un

21. Ficha de catálogo realizada por M.A. León Coloma.

22. En el artículo del profesor Orozco la fotografía de este Nazareno no parece coincidir con la que realmente existía en la hornacina del coro bajo, a donde se trasladó desde el alto, la imagen que en 1663 donó la dama de Sabiote, doña Ana Crespo. Esto, que cuestionaría la autoría de José de Mora por lo temprano de la fecha, confirma que se trata de otra imagen distinta (Serrano Estrella, 2012b: 124-131).

23. No tenemos noticia de la existencia de tal pieza en este templo. Dudo de si no se trata de una confusión con la existente en el convento de Carmelitas Descalzas en esta ciudad y desaparecida en la Guerra Civil.

San Miguel en el Museo carmelitano, de pequeño tamaño. Ciertamente, que al ser la segunda mujer del artista, Gerónima María de Aguirre, natural de Úbeda, aunque afincada en Granada, vínculos familiares pudieron hacerle frecuentar la ciudad.

El particular acierto de José de Mora al transmitir a sus imágenes esa extraña combinación de sentimiento y elegancia, de enorme popularidad, hizo de su arte tal vez la seña más original y característica de lo «granadino» y barroco y en consecuencia lo más exportable fuera de los límites del Reino. A ello se une —y no es casual— el desarrollo de una amplia taller de fuerte carácter familiar en el que intervienen sobre todo sus hermanos Diego (1658-1728) y Bernardo (1655-1702). De este último existían tres imágenes en Alcalá la Real, desaparecidas en la última contienda civil: *San Pedro*, *San Pablo* y una *Virgen de la Asunción*, y prácticamente desconocido, otro miembro familiar de nombre Diego, también, y que era natural de Cazorla entraba como discípulo suyo en el taller (Cruz Cabrera: 2007: 129)²⁴.

Todavía en este clima de sostenida presencia granadina en el arte en Jaén y de modo particular ante el reclamo de los trabajos en su catedral iban a intervenir los plateros; un arte, el de la platería, que había dejado obras singulares en la centuria anterior, pero también de manos ajenas a los de la tierra. Precisamente para culminar la magnífica custodia (por desgracia, perdida) que labrara Juan Ruiz el «Vandalino», eran contratados en 1667 los plateros Juan Báez, Bartolomé de Heredia, Martín de Bizcarrete y Francisco Cervantes, este último como principal, para hacer las imágenes que le faltaban, bruñir y blanquear el resto, conforme la escritura firmada en Granada²⁵. Pero sí podemos admirar hoy una custodia de sol en el monasterio de las Carmelitas Descalzas de Úbeda atribuida a Francisco Cervantes por su estrecho paralelismo con la que este autor hizo para la catedral de Guadix en 1680 (Cruz Valdovinos y García López, 1979: 54-55; Prieto Jiménez, 2012: 180-181) (Fig. 74).

Sin embargo el siglo XVIII iba a confirmar el giro producido en la fachada de la catedral al filo del último cuarto del siglo anterior, cuando la familia de Pedro Roldán pasaba a dominar el campo de la escultura. Tras ellos llegaría el encargo del gran cuadro de la *Apoteosis de san Fernando* a Valdés Leal por parte del cabildo catedralicio y del que encontramos algunos cuadros más en la catedral de Baeza y en colecciones particulares. Después seguirían, en pleno Setecientos, los seguidores

24. Las obras de Bernardo de Mora, «hijo», en Alcalá, únicas conocidas (aunque desaparecidas) hasta ahora, fueron dadas a conocer por Martín Rosales (1997: 10-13).

25. AHPJ, Leg. 1538 (Año 1667). Esc. Mírez Ortuño, pp.447-455.

de Murillo: Domingo Martínez; Lorente Germán; Soriano, etc. Sevilla remontaba de nuevo, como hiciera en la Edad Media, el Guadalquivir. Pero, en general, se puede decir que el gran siglo del Barroco quedó abierto a un intercambio fluido de artistas en el que a Jaén llegaron de distintos puntos de Andalucía e incluso de Castilla, y de Jaén partieron a su vez para otros lugares andaluces. En la arquitectura, Jaén siguió manteniendo un cierto predicamento por su larga experiencia en el arte del corte de la piedra, cuyo último representante bien podría ser Blas Antonio Delgado (1653-1716), maestro mayor de la catedral, quien establece el plan definitivo para levantar la catedral de Guadix, incluida la elección de Vicente Acero para que lo dirigiera y ejecutara (Galera Andreu, 2007b: 122-126). Años después, en 1726, llegaría un secuaz de Joaquín del Churriguera, el salmantino y controvertido José Gallego, quien desde aquí haría un amplio recorrido por Andalucía, empezando por Granada y terminando en Cádiz; pero también a Jaén vinieron Francisco Hurtado Izquierdo y José de Bada, cordobeses de origen, aunque muy vinculados a Granada, sobre todo el segundo, siempre en relación con obras en la catedral. Y del mismo modo con el templo metropolitano y casi con seguridad con Bada, se asocian los nombres de otros dos granadinos relacionados con el arte de la madera: Juan Fernández y Blas Moreno; el primero, controvertido artífice, que se titulaba con énfasis «Arquitecto y Maestro Mayor en lo tocante a la madera», llegó contratado para hacer la caja del órgano barroco de Fray Sebastián Alejo, en 1736, y algunas obras líneas más; el segundo, retablista consumado, trabajaba a mediados de siglo en retablos para las capillas nuevas, aunque con anterioridad, en 1742, ya se documenta intervención suya en el *convento de Carmelitas Calzados* (Ulierte, 1986: 321-322)²⁶. En las artes plásticas, no obstante un pintor jiennense triunfaba en Córdoba: José Cobo de Guzmán (1660-1746). En cuanto a la escultura, el sevillano Pedro Duque Cornejo, figura del barroco andaluz, trabajaba a mediados de siglo tanto en Granada como en Jaén, aquí ya al final de su vida, reforzando así el peso de Sevilla, pero también vinieron de Málaga:

26. Sobre Blas Moreno se asegura que trabajó durante 13 años en Jaén. (López-Guadalupe, 2001: 229-244) y cómo en 1751, año en que contraía matrimonio, que había de acudir a Jaén para terminar «la obra que tengo principiada en la Santa Iglesia Cathedral...» a Jaén para terminar «la obra que tengo principiada en la Santa Iglesia Cathedral...» (Ibidem, 232). Piensa el autor que fueron los retablos de *San Miguel* y el de la *Capilla de los Dolores*, opinión cuestionada por Luz de Ulierte, quien sin descartarlo, apunta la existencia de otros retablos de ese periodo y estilo, que podían encajar mejor en el haber de Moreno (Ulierte, 2007: 200). Sobre Juan Fernández en la catedral de Jaén, Serrano Estrella (2012c: 83-106).

José de Medina, por ejemplo, excelente imaginero que se asentó en la ciudad, y de Granada, de donde a la estela dejada por José de Mora y José Risueño, siguió Torcuato Ruiz del Peral (1708-1773), de quien existe en Priego de Córdoba, población que perteneció a la diócesis de Jaén, una talla suya de la *Virgen de la Esperanza* en la iglesia de San Francisco. Por último un discípulo de Torcuato, el lojeño Juan Antonio Arrabal Cantano (1733-1808), epígono barroco en un momento en el que ya entraban en confrontación el barroco «castizo» y el academismo de corte clasicista, trabajaba en el sur de la Provincia, en Alcalá la Real y Campiña occidental (Arjona, Torredonjimeno)²⁷, la parte del territorio jiennense que por lógica proximidad a Granada iba a ser la membrana más permeable a los intercambios culturales entre los dos Reinos: Granada y Jaén.

27. Acerca de los trabajos de Arrabal en la campiña jiennense y una puesta al día de su biografía: Erena (2009, 63-88). Sobre las obras en Alcalá la Real: Gila Medina y López-Guadalupe (1999: 105-106).