

DEL MANIERISMO AL BARROCO EN LA ESCULTURA GIENNENSE (*)

Por M.^a Luz de Ulierte Vázquez
Profesora Adjunta de Historia del Arte.
Colegio Universitario de Jaén.

SÓLO una breve referencia de M.^a Elena Gómez Moreno en su *Escultura del siglo XVII* (1) es la noticia que la historiografía artística hace de la giennense, a lo que se pueden sumar algunos estudios locales. Como un avance en este campo, trato de aportar un bosquejo general del camino que sigue esta escultura en los años finales del siglo XVI y las tres primeras décadas de la centuria siguiente, aun contando de antemano con dos dificultades: las pérdidas sufridas tanto de obras como de documentación en la provincia.

1. LOS ALBORES DEL SEISCIENTOS

Como en todo el orbe católico, una verdadera eclosión pietista se vive en Jaén a fines del XVI, derivada en buena medida del Concilio de Trento. Cabe destacar, en este sentido, la creación entonces de cinco cofradías de Pasión, por ejemplo. Por otro lado, el desarrollo de la arquitectura, que se centra en la prosecución de la Catedral, sobre todo, y en las nuevas fundaciones de carmelitas, jesuitas y trinitarios, más la puesta al día de numerosas parroquias, lo que obliga a la ejecución de numerosas obras «secundarias» que engalanan tales iglesias, ya sean retablos, esculturas aisladas o pinturas.

(*) Comunicación defendida en las «Jornadas de estudio sobre Juan de Mesa y la escultura andaluza de su tiempo». Sevilla, diciembre 1983.

(1) GÓMEZ MORENO, M. E., «Escultura del siglo XVII». *Ars Hispaniae*, t. XVI, 1958, pág. 49.

Los artífices de este tipo de obras hubieron de ser numerosos, pero sus nombres, y en muchos casos sus obras, son desconocidos. En el último cuarto del siglo sabemos de la actividad de Blas Biñón, Blas Enrique de Figueredo, Cristóbal Téllez, Salvador de Cuéllar y Sebastián de Solís como los más destacados escultores.

Poco conocida es aún la actividad de los primeros que, por otra parte, no llegan apenas a rebasar el siglo. La noticia más interesante con respecto a Téllez es el que interviniera como tasador, llamado por la iglesia mayor de Estepa (Sevilla) —lo que demuestra una fama más allá de los ámbitos provinciales— en el retablo que Andrés de Ocampo había realizado en ella (2): es el primer nuevo dato documental de la continuada relación entre Sevilla y Jaén. Sus retablos para la capilla de la Virgen de San Ildefonso de Jaén (1594-1600) y Huelma (1592-1608), no han llegado a nosotros, como tampoco los que en este mismo lugar, Baños de la Encina, Bailén y capilla de los Moya, en la Magdalena de Jaén, realizase Figueredo.

Un poco menos escaso es el conocimiento que de Cuéllar poseemos, aunque tampoco existan más que algunos restos de su retablo de la capilla de Núñez de Vargas en la Catedral (1577), y nada del mayor de San Juan (1577) ni de la Santa Lucía, que hiciera para el de la capilla de los Millán en la Magdalena de Jaén (1585); tampoco se conoce exactamente lo que a él correspondiese en el perdido retablo de Colomera (Granada) (3). Sin embargo, el Cristo de la Clemencia que realizara antes de 1593, es de las pocas esculturas que podemos ver como suya —o más bien su melancólica cabeza tan sólo tras la restauración realizada en 1945— junto al de la Salud de la iglesia de la Merced de Jaén.

Era Cuéllar al parecer el único de entre los escultores que hacía la competencia al más joven Solís. Sin embargo, pronto el último se alza con la dirección total no sólo de la escultura, sino de todo el ámbito de las artes religiosas giennenses, cuando es nombrado en 1592 visitador y veedor general de obras del Obispado por el obispo Sarmiento de Mendoza (4).

(2) A.H.P.J., leg. 727, año 1587, Es. J. de Morales. f. 1.312.

(3) GÓMEZ MORENO, M., «Diego de Pequera, escultor». *A.E.A.*, núm. 112, 1955, págs. 289-304.

(4) GALERA ANDREU, P., *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*. 1977. Los demás escultores antes citados, en ULIERTE VÁZQUEZ, M. L., *El retablo en Jaén (1580-1800)*. Tesis doctoral inédita. Granada, 1982.

2. SEBASTIÁN DE SOLÍS

Por el momento, y pese a un minucioso rastreo de su vida, no se acaba de desvelar totalmente la figura de este hombre en cuyas manos recayó tal dirección.

La primera referencia documental se remonta a 1582 (5), cuando empieza el retablo mayor de San Bartolomé de Jaén con un estilo ya formado, lo que nos hace suponer naciera en torno a 1550-60. La última es de 1630, con motivo de la venta de una casa (6): su firma denota una muy elevada edad, que podemos calcular en unos 80 años. Siempre lo conoceremos viviendo casado con Francisca de Villena, su mujer, o viudo, en el mismo lugar: la calle Hurtado de Jaén, y eso a pesar de alcanzar una más que desahogada posición económica y, desde luego, social, de la mano de la Iglesia. Sus relaciones con ella fueron excelentes, tanto en su aspecto personal como a través de sus vinculaciones familiares: su hermano Francisco y sus hijos Juan y Gaspar fueron clérigos, además de escultores los dos primeros.

La confianza eclesial en Sebastián de Solís se muestra cuando, siguiendo la centralización preconizada por Trento en el dominio eclesial, Sarmiento de Mendoza decide instituir en él por primera vez, dada su «çiençia y experiencia», y sabiendo que corresponderá a «nuestros fines» el mencionado cargo. Su misión era inspeccionar y dirigir cualquier tipo de obra religiosa, desde el levantamiento de una iglesia al último ornamento, tanto en un plano ideológico —cuidando entre otras cosas que no fuera excesiva o superflua— como desde un aspecto estético y técnico, con posibilidad de organizar el «medio y traça» que le pareciese más conveniente. No hay duda de que ha triunfado: a partir de ese momento todo queda centrado en él, por lo que no es de extrañar que la mayor parte de la escultura y retablos de la época sean de su mano o taller, o bien estén por él influidos. Por ello, y durante muchos años, es Solís la figura más importante, con mucho, en el panorama artístico giennense. Habrá que esperar que llegue a una edad avanzada, encastillado en la tradición, para que su estrella decaiga; pero tal cúmulo de facultades no lo dará el Obispado ni siquiera al siguiente veedor (cargo que se verá aparejado en lo sucesivo al de maestro mayor): Juan de Aranda Salazar.

(5) A.D.J. Libro de visitas de San Bartolomé. 1556-1590. fls. 126-127.

(6) A.H.P.J., leg. 1.294, año 1630. Es. Juan Labella, fls. 585-586.

Su obra

Aparte de esta inspección de obras, las incursiones conocidas de Solís en la arquitectura directamente no fueron muchas: en Jaén, una montea para la media naranja de las Bernardas, un chapitel en San Ildefonso (inexistente hoy) y el arreglo de la bóveda de la iglesia parroquial de Huelma.

En la arquitectura de retablos fue, por el contrario, el primero de su época. A él se deben, dentro de la ciudad de Jaén, los retablos mayor de San Bartolomé, capilla de los Moya en la Magdalena (traza de 1587) (7), y el mayor de la Catedral (8), donde colaboró su hermano Francisco. Documentados (pero desaparecidos todos), realizó en la provincia los mayores de la Encarnación de Bailén (1585) (9), Huelma (1608) (10), Santuario de la Virgen de la Cabeza (1610) y colateral derecho de Santa María en Andújar (1617) (11); pero por sus evidentes semejanzas con los anteriores a él hemos de atribuir los mayores de Cambil, Villanueva de la Reina (desaparecido) y capilla Dorada de la catedral de Baeza (1621). Incluso su mano se puede rastrear en el mayor de San Andrés de Baeza, quizás en su traza, y desde luego en su escultura (1629-1633) (12).

Se muestra en estas obras como perfecto conocedor del lenguaje clasicista italiano a través de autores como Serlio, Bramante y Palladio, conocimiento que viene a señalarlo como un hombre no aislado en su pequeña y poderosa parcela, sino inquieto intelectualmente y relacionado con los círculos sevillanos eruditos derivados de Hernán Ruiz II y compuestos en Sevilla por Jerónimo Hernández, Oviedo el Joven, los Ocampo y Martínez Montañés. Hay que valorar tales relaciones además como personales, no impuestas en ningún caso, ya que la dirección de la Iglesia giennense del momento ronda más en torno a Toledo que al resto de Andalucía.

Tal lenguaje clasicista se estructura en un tipo de obra arquitectónica de forma piramidal, recorriendo un camino que va desde una primera valoración de la horizontal (San Bartolomé) al uso del orden colosal (Cambil)

(7) ORTEGA SAGRISTA, R., «La capilla de los Moya en la iglesia de Santa María Magdalena de Jaén». *B.I.E.G.*, núm. 2, págs. 109-116.

(8) GÓMEZ MORENO, M. L., *op. cit.*, pág. 49.

(9) A.D.J. Libro de cuentas de fábrica de Bailén. Años 1585 y 1586.

(10) LÓPEZ GUZMÁN, R., *La iglesia parroquial de Huelma*. 1981, pág. 89.

(11) A.H.P.J., leg. 2.894, año 1617. Es. F. de Pareja, fls. 89-90.

(12) ESCOLANO GÓMEZ, «La iglesia de San Andrés de Baeza». *Cuadernos de Arte*, Univ. de Granada, 1948, págs. 7-17. La arquitectura del retablo fue realizada por Blas y Juan de León, pero nada se sabe de su traza, ni de los Apóstoles y su realización. Es posible que interviniese la mano del discípulo de Solís, Gil Fernández.

y la consecuente importancia de la verticalidad y, sobre todo, de la unidad del retablo (Capilla Dorada). La claridad e importancia dada a la arquitectura, corre de otra parte pareja a la de los autores andaluces de su tiempo, y pasa así de retablos con tres calles y dos entrecalles, con relativa profusión de «escenas» y relieves, a dar tal importancia a la arquitectura y a su calle central que apenas es ésta la que visualmente interesa.

Pero no es el Solís arquitecto de retablos quien aquí interesa, sino el más relevante escultor de Jaén. Curiosamente, es en estos retablos sin embargo donde se engloba la mayor parte de la escultura que hoy conocemos como suya. El Solís imaginero —que lo fue— ha corrido peor suerte: sus obras documentadas no existen, y las que hay y creemos salidas de sus manos no están documentadas.

Se muestra Solís en las esculturas de sus primeros retablos como un romanista bastante ecléctico, pues si bien utiliza el estilo retorcido y nervioso, inestable, en línea con Berruguete, en temas trágicos o sobrecogedores (Virgen y San Juan o relieve de la Ascensión en el retablo de San Bartolomé), valorando más la línea que la masa, también desde ese mismo momento hace otros pesantes y poderosos, rotundos, más ligados a Becerra (Nacimiento de la Virgen y Crucificado del mismo retablo). Esta última será, en definitiva, la dirección que adopte cuando madure su arte, pero antes llegará incluso a ser considerada alguna de sus obras como de escuela de Berruguete (retablo de Villanueva de la Reina).

Poderoso se muestra en las esculturas del retablo mayor de la Catedral. Francisco y él fueron contratados para ejecutarlo, pero no se sabe a ciencia cierta qué parte correspondería a cada uno (13). Por su estilo, Pedro, Pablo, el relieve de la Asunción, el Crucificado y Juan, correspondería a Sebastián, mientras la Virgen, San Bernardo, San Antón y las Virtudes, deben ser obra de su hermano. Aunque adopta éste muchas de las características de Sebastián, son más dulces las superficies, más curva la línea y academizantes sus actitudes, resultando unas obras que si bien se pueden considerar incluso más elegantes, son menos expresivas que las de Sebastián.

La escultura de éste, ya serena, utiliza un canon algo achaparrado que presta un cierto aire macizo y campesino a la obra, acentuado por rostros

(13) Tan sólo he encontrado un recibo firmado por S. de Solís en que declara haber recibido 2.397 reales «que montaron las quatro figuras grandes de San Po., San Pablo y San Bernardo y San Antón», más ocho serafines y los escudos del Cabildo, fechado el 29 de febrero de 1604. Al dorso se lee «de Franco. de Solís entallador 2397 Rs. pasada». El retablo actual, neoclásico, evidentemente no es el de los Solís, pero sí la escultura, que se aprovechó.

cuadrados con prominente barbilla redondeada. Las manos, muy grandes y enormemente expresivas, salen de una bocamanga de plegado apretado y paralelo. Amplios mantos angulosos cruzan de izquierda a derecha las figuras bajo el talle, a veces plegados sin lógica sujeción. Bajo ellos, la túnica se ciñe al centro del talle con un nudo voluminoso en forma de «moña» —muy característico en él y Francisco de Ocampo— haciendo caer verticales los pliegues que se quiebran a la altura de la rodilla para acusar fuertes cuerpos y pies —con un característico agarrotamiento de los dedos a veces— que se adelantan, sin llegar a un auténtico contraposto, en actitudes algo elementales.

Su tipo de Crucificado es paralelo al de Rojas en cuanto a su disposición, no así en su anatomía, siempre poderosa en Solís si exceptuamos la rígida figura del retablo de Cambil. Desde luego, fueron concebidos para ser vistos como coronamiento de retablo, a gran altura, excepto el de la Cofradía del Santo Sepulcro que a él atribuimos. El más bello de los documentados es el que realizase entre 1597 y 1602 para San Andrés de Baeza. Su noble cabeza despejada, inclinada apenas a la derecha, cubiertas las orejas por el cabello —lo que no es usual en él— afina los rasgos típicos en el escultor. No interrumpe su cuerpo suave y sinuoso el paño de pureza que, anudado al margen, deja libres pierna y cadera.

Para este mismo retablo —del que en 1620 realiza un sagrario en madera y jaspe, hoy inexistente, con diversas esculturas— debió dar posiblemente el modelo de los doce apóstoles que componen su escultura, ya que a pesar del indudable aire familiar que poseen respecto a su estilo, el mayor movimiento de las figuras, realistas, y las fechas de su ejecución, hacen pensar en las manos de un aventajado y desconocido discípulo, quizás Gil Fernández.

La composición del relieve soliniano es a veces ingenua, siempre simétrica y equilibrada —como la de su coetáneo Pablo de Rojas—, adoptando ritmos circulares cerrados (retablos de San Bartolomé y Cambil) y a menudo, en su esfuerzo en pos del pictoricismo, pecando de cierta ingenuidad. Por lo general, adopta dos planos, terrestre y divino, separados por un amasijo de nubes circulares que recuerdan en gran medida a Vázquez el Mozo en el retablo de San Jerónimo granadino: incluso el modo de rizar el pelo es similar al de éste. De cualquier modo, y a pesar de ciertos defectos y desproporciones más evidentes en sus obras del XVI, es extraordinario el empaque y seriedad que confiere a su obra: ejemplos de ello pueden ser los citados Apóstoles de la Catedral o el Moisés y Aarón que coronan el retablo de la Capilla Dorada de Baeza.

No ha llegado a nosotros ninguna de las imágenes de procesión documentadas como suyas. En 1590 tenía realizada una Magdalena para la cofradía del mismo nombre de Jaén (15). En 1612 le paga la cofradía de Santiago, en La Guardia, ocho ducados que le debía por una imagen de la Virgen que ya había hecho (16). Ocho años más tarde, contrata con la cofradía de la Soledad, de Beas de Segura, un Cristo de brazos abisagrados para hacer el Descendimiento, y una Virgen coronada (17). No sabemos cómo serían tales esculturas, pero a la luz de sus obras conservadas es posible atribuirle los mejores «pasos» procesionales de la capital de Jaén: el Calvario de San Juan y el Nazareno en la Catedral, conocido por «El Abuelo».

Componen el primero el Crucificado, los ladrones, San Juan, figuras todas ellas en la línea de este escultor (18), y la Dolorosa. Destaca el poderoso trío de los crucificados: tenso y conmovedor mirando a Cristo el buen ladrón; desplomado y retorcido el otro, sobrepasan en expresividad a la figura central donde Solís pierde energía para ganar en serenidad y corrección. Su cabeza, sin embargo, de boca y ojos entreabiertos, dentro de la paz que refleja, es de notable realismo. Es de notar cómo varía el rostro en estos pasos procesionales, hechos para ver más de cerca, en relación a la escultura para retablos. Presenta los de estas imágenes algo descarnados y, sobre todo, en la figura central —moribunda si no muerta— afila la nariz a la manera en que lo hiciera Rojas, de quien por otra parte se puede hacer similar aserto. El resto de las características de su escultura es, sin embargo, apreciable en estas imágenes: torso poderoso, piernas algo cortas, grandes manos y pies, agarrotados en el mal ladrón, paños angulosos; incluso la característica «moña» recogiendo las vestiduras en los ladrones.

El paso estaba realizado en 1580, año en que se procesiona por primera vez, de ahí que sean las primeras figuras que conocemos salidas de sus manos, y por ende se haga más patente la tensión del manierismo y la línea retorcida del contorno.

(14) ESCOLANO GÓMEZ, *op. cit.*, pág. 14.

(15) A.H.P.J., leg. 577, año 1590. Es. G. de Herrera, fls. 1.074-1.075.

(16) A.H.P.J., leg. 463. Es. R. de Baena, año 1612, fls. 324-325.

(17) A.H.P.J., leg. 1.285. Es. J. de Labella, año 1620, fls. 817-818.

(18) Tanto estas figuras como la del Nazareno, han sido estudiadas por MONTANÉ, J., en *Guía completa de la Semana Santa de Jaén*, 1976, págs. 30-32 y 35-37; y en «Imaginería dispersa en Jaén. Siglos XVI al XVIII», en *Alto Guadalquivir*, 1980. En ambos, coincide con esta atribución a Sebastián de Solís.

No ocurre lo mismo con ORTEGA SAGRISTA, R., quien en «Imaginería religiosa en el Jaén de ayer y de hoy», *Alto Guadalquivir*, 1978, opina que «El Abuelo» sería obra de Cuéllar, mientras coincide en la apreciación respecto al Calvario como obra de Solís.

«El Abuelo», realizado entre 1588 y 1594 en madera de pino, es un nazareno de pie algo encorvado con brazos articulados que permiten abrazar la cruz. La negativa de su cofradía a dejarle ver sin los ropajes postizos sólo permite estudiarlo a través de una vieja fotografía que muestra un largo desarrollo del torso contrastando con las piernas, cortas y musculadas. La sencillez de su paño de pureza, al parecer un simple lienzo encolado, permite pensar en que, a pesar de total encarnación, fue pensado para desfilar vestido. Centra, pues, Solís en manos y cabeza toda la expresividad y melancolía de la imagen, con un rostro muy similar al del Cristo del Calvario.

Las relaciones con Sevilla

De la comparación de esta escultura con las que del mismo tema hicieron Pablo de Rojas (c. 1586) y Francisco de Ocampo (1607), se infiere su indudable conexión. El de Jaén, más erguido como el granadino, asemeja, sin embargo, más su bella cabeza al que con posterioridad realizase Ocampo, ambos de manos igualmente expresivas.

Por otro lado, un repaso al resto de la escultura de estos autores no puede dejar de notar el indudable lazo que les une, que se cruza precisamente en Jaén y en Solís. Utiliza nuestro escultor el canon macizo y algo basto que usara Rojas, y a la par, los plegados más clásicos del sevillano, junto a las mismas alargadas y grandes manos.

Prácticamente coetáneos, aunque la vida de Solís se prolongue más que la de Rojas, no sé hasta qué punto se puede hablar sólo de influencias de unos sobre otros. Realmente, arrancan de un tronco común: el de Juan Bautista Vázquez el Mozo. El Solís joven, conocedor, además, indudable de la obra de Berruguete en Ubeda, tantea entre varios caminos para optar al fin por una mayor serenidad que en él aboca el realismo.

Andrés de Ocampo, nacido en Villacarrillo (Jaén) en 1560, era hijo del vecino de Ubeda, Francisco de Ocampo. Tras su marcha a Sevilla, es natural que siguiera manteniendo relaciones con su provincia natal, de donde se pueden inferir unos primeros contactos de Solís con Sevilla, aunque su escultura esté luego más cercana a Francisco, el sobrino de Andrés, que a éste. Los contactos mantenidos con el círculo de Rojas no son explícitos documentalmente, pero de un lado es tradicional la estrecha relación entre estos dos lugares de la Andalucía oriental y, de otro, a juzgar por su escultura, resultan indudables.

Prueba de su relación sevillana puede ser el pago de cierta cantidad que

a «Francisco Saynz de Pesquera, vecino de Sevilla, como cesionario de Sebastián de Solís» le hace la fábrica parroquial de Bailén a cuenta de su retablo mayor (19). Dado que Solís no suele acumular deudas, sino al contrario (20), debe tratarse de un pago por algún trabajo que hiciese Francisco en tal retablo por encargo del maestro Solís.

Pero la mejor muestra de tales relaciones es el trabajo allí de su hijo, el también escultor Juan de Solís. En 1599, Sebastián instituye una capellanía en favor de su hijo Juan (21). De 1617 al 18, está Juan trabajando con Martínez Montañés en la Cartuja de las Cuevas, donde hace «las estatuas de las quatro virtudes que están en los dos retablos del coro de los legos, imitando las máximas y el estilo de su maestro» Montañés (22), y desde luego de su padre, pues tanto los rostros de estas y otras figuras suyas conocidas, como algunos detalles en los ropajes, están apuntando en esta dirección.

Según María E. Gómez Moreno, bajo la tutela del obispo de Cuenca, Andrés Pacheco, realizó gran número de obras para Lerma, Cuenca, la Puebla de Montalbán y varios señores (23). Desde luego, su lugar de residencia en torno a 1620 ya era Madrid, pues ese año su padre le da poder, como fundador de la capellanía, para decir misa donde quisiere tal y como había venido haciéndolo «en las yglesias de la vylla de Madrid donde a residido» (24).

Pero su carrera de escultor termina pronto: en enero de 1624 nombra Solís capellán a Juan de Jamilena por haber muerto tanto Juan como Gaspar, su otro hijo presbítero. Meses más tarde da poder a Luis Parras, residente en Madrid y racionero de la catedral de Jaén, para que demande «a los bienes y erederos del señor duque de Uceda», lo que había dejado a deber a su hijo en el tiempo en que estuvo a su servicio mientras vivió en Madrid (25). Juan de Solís se había encaramado, pues, a la Corte muy posiblemente junto al nuevo valido de Felipe III (1592-1621), el duque de Uceda,

(19) A.D.J. Libro de cuentas de fábrica de Bailén, número 314, año 1593, f. 41 v.

(20) Numerosos son los documentos que muestran a Solís comprando bienes como censos, casas —con las que negocia— y tierras; también vendiendo productos agrícolas y haciendo algunos préstamos. Muestra de este último puede ser el documento del A.H.P.J., leg. 1.053, año 1621. Es. Minguijosa Cobo, fls. 601 r.-601 v., en que hace un préstamo a Bartolomé Ruiz sobre una sarta de granate con siete docenas de cuentas pequeñas de oro, una cruz de cristal engastada en oro y ciertas telas, útil sobre todo para estudiar costumbres de la época.

(21) A.H.P.J., leg. 586. Es. G. de Herrera, año 1599, fls. 484-488.

(22) CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario*, t. IV, pág. 383.

(23) GÓMEZ MORENO, M. E., *op. cit.*, pág. 180.

(24) A.H.P.J., leg. 1.052. Es. Minguijosa Cobo, año 1620, f. 463.

(25) A.H.P.J., leg. 1.056. Es. Minguijosa Cobo, año 1624, f. 664.

una vez que éste derribara a su padre, el duque de Lerma, en 1618, del cargo que venía ostentando desde 20 años atrás. Naturalmente, el gozar del favor del valido era gozar del de toda la nobleza española, de ahí que la mayor parte de su obra permanezca aún sin estudiar en colecciones particulares. Sin embargo, su «reinado» artístico fue tan breve como lo fuera el del duque, cuya estrella decayó fulminantemente a la muerte del rey, hasta el punto de que su sucesor en el cargo de valido, el Conde Duque de Olivares, le dejó morir en prisión.

Queda por dilucidar lo que, además de la fama, le aportase su corta etapa madrileña. La sevillana, por el contrario, breve también, es esclarecedora en un doble sentido: por un lado, en cuanto al aprecio de su padre, Sebastián, por la escultura de Montañés, con el que indudablemente hubo de estar relacionado al mandar con él a su hijo y conseguir que Juan trabajase con el gran maestro alcalaíno en el importante encargo de las Cuevas. Por otro, es lógico —pues era lo usual en la época— y evidente, que Juan aprende el oficio con su padre; Sevilla, Montañés, aportará a su escultura una mayor elegancia, manifestada en el alargamiento del canon y dulcificación de facciones y superficies respecto a Sebastián, a la par que la creación de sus figuras en más libres actitudes.

3. OTROS ESCULTORES

Gil Fernández

El singular dominio ejercicio por Sebastián de Solís durante su dilatada vida en el Jaén de la época, deja poco margen a otros artistas. De entre los de su taller, destaca Gil Fernández, arquitecto de retablos y escultor como el maestro.

Las noticias que de él tengo son muy fragmentarias por el momento, pero apuntan a un artista interesante. La primera lo muestra precisamente en relación con Solís, como testigo en la ya citada capellanía para Juan (1599).

Hasta 1618 en que concierta la ejecución del hoy perdido retablo y sagrario de Campillo de Arenas, pintado éste por Cristóbal Vela, no vuelve a aparecer (26).

(26) A.C.J. Actas Capitulares, año 1628, f. 25 v.

El siguiente dato es de 1628, año en que realiza un bello sagrario para el convento de las Bernardas de Jaén (27), fundado 10 años antes. Se trata de un templete columnado exagonal en su primer piso y circular en el segundo, que decora con las figuras de los Evangelistas (que más parecen salidos de la gubia de Solís por su fuerte contextura y rostros rellenos), sobre frontón y cornisa, Pedro y Pablo en los nichos inferiores y las Virtudes en el templete superior. Más personal es Fernández en las dos figuras de Apóstoles, donde compone imágenes de amplios ademanes que salen del pequeño espacio del nicho que les constriñe, plenos sus rostros de expresividad. Las Virtudes, de muy pequeño tamaño, son elegantes y airosas imágenes en variables actitudes, donde suaviza en gran medida los planos.

Nuevamente está trabajando en el convento en 1634, en los retablos mayor y colaterales trazados por él con la aprobación del maestro de Toledo, Juan Fernández (28). Célebres más que por su arquitectura, por la pintura de Angelo Nardi, suponen, sin embargo, para Jaén el paso definitivo en la adopción del barroco tanto en aquélla como en los motivos decorativos que emplea. La calle central la ocupan de abajo arriba el citado sagrario, una Inmaculada y un Crucificado. Es interesante notar aquí la figura de la Virgen, una imagen muy plana con el rostro típico de la escuela de Solís, coronada, con sus manos unidas, cubierta por amplio manto que se abre a los pies sin dejar lucir el cuerpo: en suma, una figura de escuela madrileña que amplía el hasta ahora único ejemplar conocido de este tipo en Andalucía, que fuera realizado por Alonso de Mena.

Diego de Landeras

Existen otras dos inmaculadas más de este tipo en Jaén: la que corona la portada norte del crucero de la Catedral, que trazara Juan de Aranda en 1641, y la de la portada del convento de las Bernardas (1642). Casi idénticas entre sí, difieren de la del retablo de Fernández en el plegado de sus paños que, si bien es rígido y anguloso, al menos existe, mientras en la anterior el manto cae liso por completo. Indudablemente, la inspiración de la Virgen de la portada del convento debió ser la de su interior, e incluso es posible que ésta se deba a alguna indicación del maestro toledano J. Fernández, pues es notoria la poca soltura con que Gil Fernández realiza la imagen, que se contradice con la sentida escultura del sagrario.

(27) A.H.P.J., leg. 1.292. Es. J. Labella, año 1628, fls. 233-234.

(28) A.H.P.J., leg. 1.295. Es. J. Labella, año 1634, fls. 214-217.

Junto con su hermano Juan, se había comprometido en 1643 Diego de Landeras a «rematar y acabar de hacer» las fachadas del convento — que había sido comenzada en 1628 (29)— e iglesia, siguiendo la traza de Aranda, poniendo en el nicho de la portada exterior la Limpia Concepción, y la de Santa Clara en la de la iglesia. A Diego de Landeras, pues, se debe ésta figura inusual en la escultura andaluza.

Landeras, que había empezado a trabajar como cantero (30), suele hacerlo en la cuadrilla de Aranda, especializándose en los trabajos de escultura. Es, por tanto, muy posible su intervención en la citada imagen de la Catedral, en la portada que el maestro Aranda había trazado; Inmaculada, por otra parte, muy similar a la que hace para las Bernardas, aunque con mayor refinamiento. De sus trabajos de escultura para la Catedral no llega a hacer los relieves que junto con Silba contrata en 1652 (31) para las pechinas del cimborrio, hechas posteriormente según modelos de Sebastián Martínez (32).

Dada su relación con Aranda, es posible que tras la intervención de este maestro en 1639 en la iglesia parroquial de Mancha Real, a él se encomiende la traza de su retablo mayor, que hizo junto a Gil Fernández (33). Perdida tal obra, la documentación no explicita quién fuese el diseñador ni el escultor de sus imágenes y relieves. Su tradicional disposición y los arcaísmos compositivos me mueven a adjudicarlo a Landeras más bien que al valiente Gil Fernández, que había mostrado una línea mucho más realista y avanzada en la Bernardas.

Muerto Landeras en 1665, poco más es digno de mención entre los escultores giennenses del Seiscientos. La magna obra de la Catedral que venía desde años atrás centrando los esfuerzos de la Iglesia, comienza su fachada: es en ella donde se incorporará definitivamente el barroco de la mano de Eufrasio López de Rojas y el escultor Pedro Roldán.

(29) A.H.P.J., leg. 1.515. Es. Mírez Ortuño, año 1652, f. 641 v.

(30) En 1615 aparecen trabajando como canteros en Santa María de la Alhambra de Granada, Cristóbal, Diego y Juan de Landeras, haciendo sus gradas, tribuna y altar mayor. Uno de ellos era también cantero en la Catedral en 1618; Ver J. M. GÓMEZ-MORENO CALERA, *El Arquitecto Ambrosio de Vico*. M. de Licenciatura, Granada, 1979, pág. 210. Su origen puede ser riojano, pues un cantero llamado Diego de Landeras, vecino de Carasa, interviene en distintas obras de la zona en torno a 1588. Ver MOYA VALGAÑÓN, *Arquitectura religiosa del siglo XVI en la Rioja Alta*, 1980, v. I, pág. 97. Son, por otra parte, numerosos los documentos que le citan como cantero y maestro de cantería, además de escultor.

(31) A.H.P.J., leg. 1.521. Es. Mírez Ortuño, año 1652, fls. 359-360.

(32) GALERA ANDREU, *La Catedral de Jaén*, 1983, págs. 116-118.

(33) A.H.P.J., leg. 1.612. Es. Navarrete Araque, año 1667. La hermana y heredera de Landeras recibe lo que aún se le debía a Diego de lo que él y Gil Fernández habían realizado en esta iglesia, su retablo.