

HOMENAJE

AL PROFESOR

HERNÁNDEZ PERERA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE II (MODERNO)
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

* * *

Edición patrocinada por la

COMUNIDAD AUTÓNOMA DE CANARIAS
DIRECCIÓN GENERAL DE PATRIMONIO HISTÓRICO

Madrid, 1992

JERÓNIMO QUIJANO EN JAÉN Y LA PROYECCIÓN DE F. BIGARNY EN EL SUR

Por

PEDRO GALERA ANDREU

Universidad de Granada

La presencia del Jerónimo Quijano en Jaén es conocida desde hace tiempo, precisamente, por su intervención en la sillería del coro de la catedral¹, pero pensándose que su papel era más de artífice que de autor de diseños, como ahora sabemos².

Las primeras noticias sobre la construcción de dicha sillería se remontan a 1519-1520 y son partidas de cuentas abonadas a maestre Gutierre, alemán, y a Juan López de Velasco, vistas por Gómez Moreno, que pertenecen a una etapa ya casi final de la hechura de la mayor parte, pues en Enero de 1522 ambos entalladores, como se les denomina, daban finiquito de su labor, que quedaba bien explícita: 51 sillas altas, con la del obispo y con los dos rincones altos que se cuentan por sillas y con las dos que se quitaron para poner las dos rejas que estan tan cabe la silla del obispo... 36 silas bajas, con los dos rincones y las dos que se quitaron en derecho de las rejas altas... Tres subidas para las sillas altas; los dos vancos de los caballeros con la imaxinería alta que tiene cada vanco"³. Es decir, la totalidad del coro primitivo a excepción de los asientos bajos de los Caballeros, motivo de la aparición de Quijano en esta obra.

En efecto, a fines de 1527 aparece un apuntamiento a "maestre Gerónimo, quarenta e tres ducados para el primer tercio de los asientos de los cavalleros que ha de hazer en el choro". Y en otra anotación: "A maestre Gutierre e al otro mancebo, entalladores, para en quenta y pago de las sillas del choro treinta reales" con la referencia al margen: "Cuenta de maestre Gerónimo", a lo que Gómez Moreno apostilla, "que éste seria el mancebo aludido", precisando que probablemente se trataba de la traslación del coro a otro lugar⁴.

¹ Gómez Moreno, Manuel. *La sillería del coro de la catedral de Jaén*, Arte Español, 1941; 3. Trimestre. Págs. 3-7.

² Así presentamos una Comunicación al IV Congreso Nacional de Historia del Arte (Zaragoza, 1982) con el título: *Jerónimo Quijano en el coro de la catedral de Jaén*, cuyo texto no se llegó nunca a publicar. Ahora, con otro texto, pero con las mismas fuentes documentales y alguna otra, lo desarrollamos aquí.

³ Gómez Moreno, Manuel, op. cit., pág. 5.

⁴ *Ibidem*.

En los comentarios estilísticos que siguen el historiador granadino relega a Quijano a un papel mínimo afirmando que “es muy dudoso que haya algo suyo reconocible en esta sillería”⁵. Sin embargo, con exactitud no fue así. Para empezar, difícilmente Jerónimo Quijano podía ser un mancebo cuando casi en simultaneidad con este trabajo de Jaén empezaba su larga y fructífera ocupación en la catedral de Murcia. Además, desde hacía dos años, al menos, estaba casado en Jaén con Isabel de Mercado, viviendo en la collación de santa María, próxima a la catedral, el barrio más linajudo de la ciudad. Por cierto, que en documento inédito al respecto, se titula directamente “entallador”⁶.

Bien establecido, por tanto, en Jaén desde 1525 o antes (como veremos) y con experiencia probada, en 1527 estaba en condiciones más que sobradas de firmar un contrato con la catedral para terminar la sillería en lo que faltaba, además de algún otro significativo aditamento, cuando debió surgirle la oferta de Murcia⁷ y se vio obligado a traspasar su encargo al viejo y conocido Gierero y a dos nuevos, Fernando o Hernando de Cáceres y Miguel de Resinas, motivo del documento fechado en junio de 1528 que transcribimos al final y pasamos ahora a comentar.

Se trata de un concierto⁸ entre los tres entalladores citados y mase Jerónimo por el cual aquéllos se obligan a “hazer y dar fecha e perfectamente acabada dicha obra... que vos el dicho mase Geronymo estays obligado”. Las cláusulas y condiciones de esa obligación, pertenecientes a un contrato anterior de Quijano con el obispo de la diócesis, que aparecen intercaladas en éste, se resumen en lo siguiente:

- La talla de los asientos, a ambos lados, sería de madera de nogal, al igual que el resto.
- Los asientos corresponden a la parte baja, que entonces estaba de mármol, iguales que los de la parte alta y con el respaldo historiado “remedando a las syllas baxas del dicho coro”, separados por “pilares de talla muy buena”.
- También, como las otras sillas bajas, éstas han de llevar la misma disposición decorativa.
- Los extremos, junto a la reja, se han de enriquecer con “obra diferente” de mayor adorno, conforme a muestra encargada por el obispo Gabriel Merino, “que dio mase Geronymo”.
- Además se incluye un remate o “corona de talla” para los asientos ya hechos, de acuerdo con dos muestras presentadas por Quijano para la silla episcopal.
- Los temas iconográficos que irían en los respaldos serían: Santiago; S. Jorge; S. Julián y S. Luis, Rey de Francia, en un lado, y S. Pablo; S. Martín; S. Sebastián y S. Hermenegildo, en el otro.

⁵ Idem. pág. 6.

⁶ A.H.P.J. Leg. 37. Esc. Francisco Salido, año 1525. “Deuda de Jerónimo Quijano con su suegra Nicolasa Mercado. En el documento se obliga a devolverle en un plazo de dos años 13.640 mrs. en razón de su dote de casamiento que le entregó su suegra por valor de 45.000 mars. Fs. 638.

⁷ Fue Maestro Mayor de obras de la diócesis desde 1526. Cf. Gutiérrez-Cortines Corral, Cristina, *Jerónimo Quijano, un artista del renacimiento español* “Goya”, 139; 1977. Págs. 5 y ss. Idem, *Renacimiento y arquitectura religiosa en la Antigua Diócesis de Cartagena Murcia*, 1987.

⁸ A.H.P.J. Leg. 181. Esc. Sancho de Quesada. Año 1528. Fs. 202-204.

- La madera había de ponerla el Maestro y por parte del Cabildo no habrían de pagarle más que lo ajustado entre Quijano y el obispo, excepto 500 mrs. para un obrero que preparara la piedra de mármol sobre la que asentar los bancos de madera.

No se especifica en esa referencia la cantidad por la que se comprometió Jerónimo Quijano a hacerlo, pero al traspasar el encargo a los tres entalladores se obliga a pagarles 37.500 mrs., lo que hace pensar que eso fuera lo estipulado por la ejecución. Ignoramos, por desgracia, si percibió algo por las trazas.

Las vicisitudes que sufrió el coro fueron considerables si se tiene en cuenta que aquél se concibió para un templo gótico en construcción y que pronto se vería amenazado de ruina (el cimborrio se derrumbó en 1525) lo que originaría nuevos planes que se iban a demorar lo suficiente como para no verse definitivamente instalado de nuevo hasta dos siglos más tarde, con los consiguientes desperfectos, reposiciones y añadidos en los traslados, que condujeron a suplir buena parte de los asientos y tableros⁹. Con todo, el coro mantuvo al final en su nueva instalación el mismo número prácticamente de sillas y el orden distributivo originario, que ha llegado hasta nosotros. Es decir, y respecto a lo que ahora nos interesa, la separación de los Cabildos, eclesiástico y civil, señalado por el eje de las entradas laterales, dejando a la representación ciudadana el tramo delantero o próximo a las rejas¹⁰, que en su parte baja ofrece el escaño corrido a ambos lados.

Los respaldos de estos escaños aparecen divididos en seis cuadros separados por clásicas pilastras con traspilastras, en tanto que toda la sillería alta, inclusive la correspondiente a este tramo, que ofrece un sitial más, lo hace mediante pilastras simples. El número de cuadros de los escaños no coincide de todas formas con los temas iconográficos reseñados en el contrato, ni en número ni en cuanto a la identificación, pues aparecen cuatro más de los convenidos; entre ellos, S. Eustaquio y Antioco, más otros tres reyes. En cualquier caso es fácil ver la relación directa entre los temas representados: Reyes, santos de origen noble y santos-caballeros, y el destino de los asientos.

La talla de estas escenas (Vid. figs.), sin ser de una gran calidad, se apartan del goticismo algo seco y esquemático que domina en la mayor parte de la sillería, obra exclusiva de Gierero y López de Velasco, lo cual puede indicar la presencia de los nuevos, Fernando de Cáceres y Miguel de Resinas, sobre todo del primero, procedente de Granada, dentro de un concepto plástico renacentista. Aun así conviene llamar la atención sobre dos hechos; uno, las fórmulas iconográficas responden en buena parte a la tradición medieval; otro, el papel de Gutierre Gierero, pues si su intervención es proporcional a la de los otros dos compañeros su estilo habría

⁹ La operación de acomodo y ampliación del coro la llevó a cabo el arquitecto José Gallego y Oviedo del Portal en torno a 1736, aunque la crestería se acabaría poco después, entre 1738 y 1746, bajo el pontificado del obispo Andrés Cabrejas, cuyo escudo campea en dicha parte sobre la silla episcopal. En declaración del propio Gallego, hizo 18 sillas nuevas (8 altas y 10 bajas)... "Lo más de la silla episcopal y parte del facistol"; rincones y tableros de las dos Historias que faltaban de las antiguas y mucha parte de frisos y cornisas... "(Galera Andreu, Pedro A. *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*, Granada, 1979, pág. 261) Julio Fernández y Miguel Arias se encargarían de terminarlo. Actualmente el número total de sillas altas es de 69 y el de bajas de 53, más 62 tablas en el coronamiento. Cf. Alamos Berzosa, Guillermo. *La catedral de Jaén*, Jaén, 1971; págs. 117-121; Galera Andreu, Pedro A. *La catedral de Jaén*, León 1983. AA.VV. *Catálogo Monumental de la ciudad de Jaén y su Término*, Jaén, 1985; págs. 75-78.

¹⁰ Esa distribución queda así recogida en la Revista "Don Lope de Sosa" (V, 58, 1917) pág. 317 y más recientemente en Alamos Berzosa, Guillermo, op. cit., pág. 118.

cambiado sensiblemente con respecto a lo anterior, lo cual no concuerda del todo viendo las cabezas que labrara para la techumbre del claustro de San Andrés de Jaén en 1529, de canon alargado, consecuente a su formación y origen¹¹, salvo que se hubiera ocupado de algunos aspectos ornamentales o simplemente fuera el hombre que por confianza u otras causas eligiera Quijano para dejarlo al frente del encargo.

Delimitado el papel del entallador y arquitecto montañés al de diseñador en esta obra, cabe ponderar ahora el peso del "romanismo" que contiene esa parte del coro en un momento, la tercera década del siglo, en que aquél se abría paso con firmeza en la catedral de Jaén, sin duda coincidiendo con la llegada a la diócesis de Esteban Gabriel Merino, cardenal y obispo de Bari, diplomático asentado en Roma y por tanto sensibilizado con el gusto renacentista, manifiesto en el Misal suyo que conserva esta misma iglesia¹². Aunque el coronamiento y crestería de los asientos del Cabildo catedralicio parecen haber sufrido más movimientos e intervenciones posteriores en esta parte de los escaños ciudadanos, desprovistos de guardapolvos, sólo dos atriles incorporados en los extremos delanteros de las sillas altas ofrecen en su frente dos relieves de buena factura renacentista representando, en el lado de la derecha, una cabeza de héroe militar tocada con casco dragonado dentro de una guirnalda laureada acompañada de grutescos, y en el opuesto un busto de figura clásica a modo de "imago clipeata" orlada por cornucopias y tallos. Una y otra, aun cuando adolezcan de cierta falta de calidad en las figuras, evidencian que siguen modelos de una mano familiarizada con los repertorios iconográficos clásicos, pues la cabeza del guerrero guarda una filiación, salvando las distancias en la finura de ejecución, con el retrato de Escipión idealizado, anónimo florentino, del Museo del Louvre¹³. Por otra parte, la contraposición Hombre de armas/Hombre de letras, personificada por el opuesto, concuerda con los tipos religiosos elegidos para los respaldos (Reyes, nobles y héroes) en cuanto significación global e inequívoca del uso y fin de los escaños.

Todavía situados en este punto del coro señalemos que los frontales de estas delanteras, que con los atriles se realzan, llevan labradas sendas escenas a ambos lados, más deterioradas y de difícil visión por tocar directamente a la reja que cierra el coro y tener ahora mismo bancos modernos adosados por la parte exterior. Perdidos los barnices y faltos de restauración, puede verse un caballero en su montura, lado derecho o de la Epístola, y una escena con dos mujeres gesticulantes, de tono realista, con putti y otros motivos ornamentales en el lado frontero, posiblemente relacionada con el Gobierno a través de la Justicia alusivo, quizá, a la figura del jurisconsulto que protagoniza el clipeo del atril correspondiente.

Se completa la decoración del Banco de los Caballeros con las labores de candelieri y vegetales que rodean los encasamientos de los respaldos, si bien los frisos superiores revelan en su talla resaltada un tono acorde, aunque de inferior calidad, con la de los atriles, mientras que el tercio inferior de los mismos muestran las labores planas imitando brocados góticos visibles

¹¹ Domínguez Cubero, José *Aspectos del Plateresco Giennense. El entallador Gutierre Gierero*, "Boletín Instituto de Estudios Giennenses", XXIX: 115; 1983. Págs. 65-99.

¹² Este importante prelado, nacido en Sastibeban del Puert (Jaén), rigió la diócesis entre 1523 y 1535. Sobre su figura, Cf. Rodríguez de Galvez, *Apuntes históricos sobre el movimiento de la sede episcopal en Jaén*, Jaén, 1873. Caballero Venzala, Manuel, *El Cardenal Esteban Gabriel Merino*, "Boletín Instituto Estudios Giennenses" 44-45; 1965. En cuanto al célebre Misal ha sido estudiado e identificado por Hidalgo Ogayar, Juana, *El Misal del Cardenal Merino*, "Boletín Instituto de Estudios Giennenses" 104; 1980. Idem, *Miniatura del Renacimiento en la Alta Andalucía. Provincia de Jaén*, Madrid, Universidad Complutense, 2 vols., 1982.

¹³ Chastel, André, *La Grande Officina. Arte Italiana, 1460-1500*, Milano, 1979. Pág. 166; fig. 179.

en el resto de la sillería del coro. No obstante, es posible que alguno de estos respaldos haya sido rehecho posteriormente imitando el antiguo, sobre todo cuando vemos como hay otro "S. Martín", idéntico, en la parte del Cabildo eclesiástico. Bajo los asientos continúan los encasamientos donde se alternan unos, de motivos vegetales sólo, con otros de jarrones sostenidos por putti; estos últimos de mayor interés plástico y con recuerdo de otros similares en la sillería del coro de la Capilla Real de Granada. Al ser corrido el asiento nada más que a la entrada se observan brazaletes en un lado con figurillas un tanto grotescas enlazadas al gusto medieval, mientras que en el otro (Evangelio) van unos putti sosteniendo una tarja renacentista cuya leyenda se ha perdido.

La práctica coincidencia de fecha entre la llegada de Quijano a Jaén y el nombramiento del cardenal Merino como obispo de la diócesis nos hace pensar en una decidida renovación artística a partir de la catedral para implantar firmemente el "Romanismo" hasta entonces esporádicamente apuntado por la presencia de Pedro Machuca¹⁴, en principio guiada por las artes plásticas, aunque ignoramos los posibles planes de renovación arquitectónica que tuviera el Prelado para la diócesis, pues de momento la catedral seguía el proyecto gótico iniciado a fines del s. XV hasta el derrumbe de su cimborrio. La colaboración con Juan López de Velasco, a poco de su llegada, en el banco de imaginería para el retablo de la Capilla Mayor¹⁵, reforzado quizá con el magnífico "Calvario" para la cofradía del Corpus Christi de la parroquia de la Magdalena¹⁶, probaría el entendimiento entre los dos artistas considerados así como "vanguardia" renacentista en Jaén, procedentes ambos de Granada.

Sin embargo, admitiendo esta situación evidenciada por la responsabilidad de diseño que se le asigna, las relaciones artísticas con el resto de los entalladores encartados parece más estrecha y familiar que la presumible distancia jerárquica dimanante de las condiciones contractuales del encargo, al menos con dos de ellos. Al decir familiar, lo hacemos en un sentido figurado, pero sin descartar lazos de sangre en algún sector de esta trama que parece tejerse en torno al acaparamiento de encargos en zonas claves de nuestra geografía artística durante este período.

El centro de esa organización apunta, digámoslo de entrada, a Felipe Bigarny, el prestigioso maestro borgoñón, que desde su estratégico y afortunado asentamiento en Burgos va a expandirse por buena parte de todo el país¹⁷, siendo Granada, a partir de 1521, un objetivo de enorme interés dada las perspectivas que ofrecía esta ciudad emblemática para la nueva monarquía, así como su irradiación sobre una amplia zona de Andalucía. Con él, entre los varios

¹⁴ En 1520 hacía el retablo de Nuestra Señora de Consolación para la catedral. Cf. Gómez Moreno, Manuel. *Las Águilas del Renacimiento español*, Madrid, 1941; pág. 114.

¹⁵ Gómez Moreno, Manuel. op. cit., pág. 4.

¹⁶ Camón Aznar, José. *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI* "Summa Artis" Vol. XVI. Madrid, 1959, pág. 30. Pérez Sánchez, Alfonso. *Murcia*, Col. "Tierras de España" Madrid, 1975. Recientemente, José Domínguez Cubero ha especulado con la posibilidad de que un relieve de la "Santa Cena" del Museo de la catedral de Jaén pudiera pertenecer al banco del retablo por similitud estilística del apóstol Juan con la Magdalena del citado Calvario. (Op. cit. pág. 79).

¹⁷ Bustamante García, Agustín. *Forment, Bigarny y Gregorio Pardo* "Boletín Museo e Instituto Camón Aznar" XXXIV; Zaragoza, 1988; págs. 167-172. Alude a través de la formación del hijo de Bigarny, Gregorio Pardo, con Forment la colaboración entre ambos escultores en el Reino de Aragón y, así, en Levante, recordando también entre otros importantes artistas vinculados con Bigarny y Pardo al célebre Jamete, que trabajó con ellos en Burgos. Sobre Bigarny, recientemente, Cf. Río de la Hoz, Isabel, *Felipe Bigarny. Origen y formación*, A.E.A., 225; 1984. Págs. 89-92 y Marías, Fernando. *El largo siglo XVI*, Madrid, 1989. Págs. 148 y ss.

ayudantes y colaboradores, llegaba Jerónimo Quijano, que por su origen santanderino cabe pensar se habría formado con el maestro Felipe en Burgos¹⁸. No constan relaciones de familia entre ellos (política, al menos), pero no deja de ser significativo que en su testamento Quijano encargara unas misas por las almas de Bigarny y de su mujer¹⁹.

En un momento dado hemos visto como maese Jerónimo pasa a Jaén siguiendo la misma vía que había tomado algunos años antes Juan López de Velasco, quien trabajó en Granada entre 1508 y 1513²⁰, para después volver a aquella ciudad. Dada la vinculación de Juan López con Gutierre Gierero a través del encargo del coro, también podíamos pensar que fuera la misma vía la que trajera al "alemán", pues su presencia en Jaén parece datarse en 1515²¹, aunque podría retrasarse algo como veremos más adelante.

Hoy sabemos que Gierero era en realidad oriundo de Amberes²², sin duda de mayor edad que Quijano y posiblemente que Juan López. Paisano de Gil de Siloé, hay mucho fundamento para pensar que su venida a España estuviera relacionada con aquél y por tanto con Burgos y su entorno. Gómez Moreno piensa, desde luego, que trabajó en el coro de la catedral burgalesa, dentro del equipo dirigido por Bigarny²³, algo perfectamente lógico tras la muerte de Gil de Siloé en 1489. tampoco existen pruebas fehacientes que liguen a Quijano y Gierero por vía familiar, no habiendo otras que las profesionales; pero éstas nos resistimos a creer fueran ocasionales en razón de su encuentro en Jaén. Murcia podría ser la clave de unas relaciones más estrechas si Gierero se identifica con un "Maestre Gutierre, de Murcia" que trabaja en 1509 en el convento de santa Catalina de Jaén²⁴, pues algún nexo podría existir para que Quijano se vinculara luego definitivamente con aquella diócesis. Apoyamos esta hipótesis por el trabajo que realizara años más tarde Jerónimo Quijano en la Capilla de los Riquelme, en Cartagena, familia y apellido vinculada no sólo a Jaén sino con el mismo Gierero, pues su suegra, Francisca de Riquelme, residió en Cartagena y todavía, muerto ya el maestro flamenco, el curador de sus dos hijos, menores, se pone por este motivo en contacto con el Señor D. Cristóbal Riquelme, vecino de Murcia²⁵.

Lazos familiares, ahora si explícitos, unían a Gierero con Francisco de Cáceres al casarse éste con una sobrina política de aquél, María Ortiz de Angulo, del mismo nombre y apellido que la segunda mujer jiennense que tuvo el entallador de Amberes, aunque el enlace tuvo lugar estando ya Cáceres en Jaén, en 1528²⁶. Hemos de decir, que además de estas dos mujeres hubo otra en la vida de Gierero, con la que llegó casado a estas tierras, y cuya procedencia parece ser de origen castellano, sin que podamos precisar más por el momento.

¹⁸ Marias, Fernando, op. cit., pág. 431.

¹⁹ López Jiménez, Crisanto, Gerónimo de Quijano en Murcia. Su testamento y otras noticias documentales, A.E.A., 197; 1977; Págs. 121-127.

²⁰ Gómez Moreno, Manuel, op. cit., pág. 5.

²¹ Domínguez Cubero, José, op. cit., pág. 71 (Se trata de un documento en el que la iglesia de S. Bartolomé de Baena (Córdoba) solicita en 1515 una fianza suya, estante en Jaén).

²² Así lo afirma en la Carta de dote para casarse con Beatriz de Riquelme (A.H.P.J. Leg. 77. Esc. Pedro de Ojeda, año 1521. F. 41).

²³ Gómez Moreno, Manuel, op. cit., pág. 5.

²⁴ En una regesta del A.H.P.J. figura de esta manera y en esa fecha un contrato para el convento de Santa Catalina de Jaén.

²⁵ A.H.P.J. Leg. 175. esc. Pedro de Valenzuela. Año 1549. Fs. 511v-512. El Poder lo da Diego Ximenez Noguera, "curador de Ginés Riquelme, menor hijo de maese Gutierre y Beatriz de Riquelme".

²⁶ Domínguez Cubero, José, op. cit., pág. 75.

En fin, el nexu objetivo que une estos nombres es la sillería del coro de la catedral de Jaén en su materialidad misma. Unánime ha sido la Crítica al afiliar este coro con el de Burgos por configuración y estilo²⁷, más acentuada, naturalmente, en la primera parte, donde dominan los relieves de canon compositivo y figuración nórdicas en las que Gómez Moreno vió siempre la mano de Gutierre Gierero, incluidas las “bastardas imitaciones de temas lombardos” y “los paños remedando brocados góticos, que copiara del Maestre Rodrigo en la sillería toledana”... Para distinguirlo del “exquisito romanismo” en el tratamiento de los mismos temas por Juan López de Velasco²⁸. En cualquier caso una vinculación que nos remite a Bigarny, como gran responsable de aquél, cuya facultad de trabajo y sobre todo de organización cada día se hace más palpable, unida también a la versatilidad y asimilación de nuevas formas²⁹. Desde sus contactos con Forment hasta su conocimiento de Jacobo Florentino en Granada, el lenguaje “Moderno” y el “Antiguo” han recorrido su taller donde debieron convivir para después, individualmente, decantarse en su mayor parte por el “Antiguo”, como sería en el caso de Quijano.

²⁷ Azcárate Ristori, José M^o. *La escultura del s. XVI* “Ars Hispaniae” T. XIII. Madrid, 1958, pág. 117. Camón Aznar, José, op. cit.

²⁸ Gómez Moreno, Manuel, op. cit., pág. 6.

²⁹ Cf. Río de la Hoz, Isabel, op. cit., y María, Fernando, op. cit., págs. 148-49 y 312.