

Splendor Europae

Arte Europeo en la Diócesis de Jaén



EL COMERCIO ARTÍSTICO EUROPEO EN LA ESPAÑA DE LA EDAD MODERNA A TRAVÉS DE LA DIÓCESIS DE JAÉN*

(...) que acá todo, por ser estas cosas tan extraordinarias, tienen mucho más valor

Con estas palabras se describía uno de los regalos realizados a Felipe IV por el duque de Montalto, en concreto una imagen de la Virgen en coral procedente del lugar donde don Luis Guillén de Moncada y Aragón ejercía como presidente, el reino de Sicilia (1635-1639)¹. Su carácter de pieza foránea y lo afamado de los talleres en los que se trabajaba este exótico material, le concedieron un reconocimiento extraordinario, realidad que con frecuencia acompañó a aquellas obras traídas de diversos puntos al otro lado de las fronteras peninsulares. Junto a los trabajos de tipo suntuario, realizados en coral, marfil, maderas ricas, etc. encontramos textiles, pinturas y esculturas, recayendo sobre todos ellos ese valor añadido que los situaba en un nivel superior al de los producidos en talleres locales.

Con estas obras se contribuía al *esplendor* o magnificencia de los espacios que las acogían. Al tiempo, materializaban el interés que patronos y bienhechores tenían por aquellas instituciones que quedaban vinculadas a sus linajes o a la propia persona del promotor. En los espacios sacros actuaban, junto a las colecciones de reliquias, como verdaderos índices de calidad.

(*) El presente estudio se enmarca en el Proyecto de Investigación «Artes Plásticas en la Catedral de Jaén» (UJA2009/12/34).

1 GARCÍA CUETO, David, «Presentes de Nápoles. Los virreyes y el envío de obras de arte y objetos suntuarios para la Corona durante el siglo XVII», en COLOMER, José Luis (coord.), España y Nápoles, coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2009, págs. 295 y 317.

El atesoramiento de obras foráneas fue en crescendo entre los siglos XVI y XVIII, aunque ya venía consolidado desde la época bajomedieval. Las piezas elegidas adquirirían un carácter de *objeto raro* o incluso de lujo, que las hacía más codiciadas aún. Las obras traídas de América y Filipinas, algunas realizadas en materiales nobles y exóticos como marfil, maderas ricas, oro, plata, piedras preciosas, etc., compartían espacio con aquellas procedentes de Europa, entre las que la pintura y los objetos suntuarios tendrían un marcado protagonismo. Con frecuencia se enviaban desde aquellos lugares que se hallaban bajo la tutela de la monarquía hispánica, muchas de ellas llegaron como presentes diplomáticos, procedentes de Italia, Portugal y los Países Bajos, con un gran peso también las realizadas en talleres centroeuropeos y británicos.

Con relativa frecuencia, para subrayar el carácter foráneo de las piezas, al tiempo que para indicar su calidad, a veces cuestionable, las obras llevaban como sobrenombre el referente al lugar de origen: «napolitano», «panormitano», «flamenco», «italiano», etc. Asimismo, prueba de su valor, recibían un lugar destacado en los espacios religiosos y su presencia se anotaba en los inventarios de los mismos, soliendo dejar constancia de quién era el donante o promotor. Algo que también ocurría con otros preciados regalos, las reliquias. Unas y otras conformaban las *ricas preseas* con las que en determinadas ocasiones, mediante su más o menos pública exhibición, se lograba admirar a fieles y curiosos.

Incluso llegaban a salir de los espacios que las custodiaban para participar en grandes solemnidades

como la del Corpus Christi. En la Sevilla del Seiscientos, Fernando de la Torre Farfán nos habla de las colecciones de pintura que la catedral y las familias hispalenses más reputadas dispusieron en los aparatos efímeros de las fiestas celebradas con motivo de la bendición de Santa María la Blanca. En Jaén, Juan Núñez de Sotomayor también dará cuenta de los magníficos lienzos que decoraban los altares erigidos con motivo de las fiestas de la consagración del nuevo templo catedralicio –muchos de ellos procedentes de los conventos de la ciudad y de la propia catedral-, en especial, los de Tiziano y un apostolado de Rubens con el que el prior de San Ildefonso decoró el altar de su parroquia².

A lo largo de la Edad Moderna el comercio artístico entre España y el resto de Europa cosechó excelentes resultados. Así lo atestiguan la muchas obras de las más diversas procedencias, no solo presentes en las colecciones reales y de grandes nobles, sino también, aunque proporcionalmente, en la baja nobleza, alto y medio clero y oligarquías locales. En el ámbito religioso muchos de los grandes templos españoles, principalmente catedrales, colegiatas y determinados santuarios e iglesias conventuales, se erigieron en verdaderos talleres artísticos en los que tenían cabida obras adquiridas al otro lado de nuestras fronteras, ocupando éstas un lugar destacado en sus colecciones. Un fenómeno que se hallaba estrechamente ligado a los procesos de promoción de las artes que con frecuencia tenían lugar en estos espacios, sobre todo de manos de obispos, patronos y miembros de los cabildos o comunidades que los regían.

2 DE LA TORRE FARFÁN, Fernando, *Fiestas que celebró...*, Sevilla, Juan Gómez de Blás, 1666, fols. 12v-13, cifr. en MORÁN TURINA, Miguel, «Pinturas italianas y flamencas en la Andalucía Barroca», en MARTÍNEZ MONTIEL, Luis F. & PÉREZ MULET, Fernando (coords.), *La imagen reflejada. Andalucía, Espejo de Europa* (cat. exp.), Sevilla, Consejería de Cultura, 2007, págs. 43-45. NÚÑEZ DE SOTOMAYOR, Juan, *Descripción panegírica de las insignes fiestas que la Santa Iglesia Catedral de Jaén celebró en la traslación del SS. Sacramento a su nuevo y sumptuoso templo por el mes de octubre del año de 1660*, Málaga, Mateo López Hidalgo, 1661, fol. 89.

La catedral de Jaén materializó esta realidad. El deseo de ornarla conforme a la calidad de su fábrica, fue una constante a lo largo de su historia y condujo a la presencia de estas obras foráneas que tanta consideración recibían y proporcionaban. Pese a las limitaciones económicas que implicaron los considerables gastos constructivos, obispos y prebendados cuidaron con esmero el *arredamento* del templo mayor, que con su mobiliario y ajuar litúrgico –además de por su arquitectura– tenía que ser modelo y referencia para el resto de iglesias de las diócesis, de la que era templo *caput*.

La mirada a Flandes

Durante el siglo XVI, Jaén contará con la presencia de artistas flamencos con amplia predicación y fama, como por ejemplo Gutierre de Amberes en el campo de la escultura. La presencia de obras como el *Retablo del Cristo del Refugio*, un altar de oratorio realizado en madera y alabastro del que no tenemos certeza exacta de cómo llega a la catedral de Jaén, sirve para constatar la calidad y fama alcanzadas por los obradores de los Países Bajos, en especial los de Malinas y Amberes, donde en el trabajo del alabastro destacó la figura de Jan Mone³. Este comercio se afianzará en la centuria siguiente mediante obras como el *Descendimiento* de alabastro de la catedral de Jaén, con la excepcionalidad de tratarse de un conjunto trabajado como bulto redondo, o los relieves enmarcados de *Cristo ante Pilatos*, de la citada catedral⁴, o la *Piedad*

3 Sobre los retablos de procedencia flamenca: HUYSMANS, Antoinette, «La producción de retablos en Bruselas, Malinas y Amberes», en SAUQUET, Silvia (coord.), *El esplendor de Flandes. Arte de Bruselas, Amberes y Malinas en los s. XV-XVI* (cat. exp.), Barcelona, Fundación «La Caixa», 1999, págs. 27-37.

4 La obra ha perdido gran parte de su primitiva policromía y se encuentra en un marco que no es el original. Se puede fechar hacia 1600 en relación con los talleres de Malinas. Muestra una gran cercanía con el alabastro de *Ester y Asuero*, del Legado Godtschalck, 1915 (nº de inv. G. 2551). WULSTRACK, M. K., *Die Mecheler Alabaster Manufaktur des 16. Und frühen 17. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, 1982, nº 31 y HUYSMANS, Antoinette, «Ester y Asuero», en: SAUQUET, Silvia (coord.), *El esplendor de Flandes. Arte de Bruselas, Amberes y Malinas en los s. XV-XVI* (cat. exp.), Barcelona, Fundación «La Caixa», 1999, pág. 251.



Cristo ante Pilatos, Obrador de Malinas, primera mitad del siglo XVII. Catedral de Jaén

de la catedral de Baeza, reflejo a su vez de un intenso tráfico de grabados que inspiraron sus composiciones y que por su morfología podrían proceder de oratorios privados.

En relación con este último aspecto, tampoco podemos olvidar las muchas copias de pintores flamencos de gran prestigio como Rubens y Van Dyck que se repartieron por los templos diocesanos. Junto a ellos, obras de pequeño formato, como las pinturas sobre cobre que circulaban por toda Europa y hacia Indias, dando a conocer la rica producción de los talleres flamencos y holandeses y que, en Andalucía, se distribuyeron

principalmente desde los puertos de Sevilla y Cádiz. Estas piezas se constituyeron en preciado objeto de decoración para capillas y oratorios privados. Algunos de los cobses que conserva la catedral de Jaén o los de El Salvador de Úbeda, copias de originales de Willen Van Herp, dan buena prueba de esta difusión⁵.

Aunque el cobre no sólo se utilizó con este fin. También de Flandes procedían las denominadas *dimanderie*, obras realizadas en cobre y aleaciones, especialmente latón (cobre y zinc), que alcanzaron gran fama en la ciudad de Dinant desde el siglo XIII. A partir del Quinientos, Tournai y Malinas se erigieron en centros de producción y distribución de este tipo de obras, que tuvieron en los bustos-relicario y en los atriles de coro sus más representativas tipologías. Los primeros siguieron con gran fidelidad los modelos de la escultura en madera policromada, mientras los segundos apostaron por iconografías de fuerte componente simbólico como fue la del pelícano y el águila, a las que se unían los efectos de riqueza que proporcionaba el dorado material. La presencia de obras de este tipo en las catedrales de Jaén, Córdoba, Sevilla o Salamanca, da buena prueba del éxito alcanzado en España⁶.

5 La circulación de las pinturas sobre cobre: FERNÁNDEZ PARDO, F. (coord.), *Pintura flamenca barroca (cobres, siglo XVII)*, San Sebastián, 1996. En el ámbito de Andalucía, destaca el comercio de obra de arte que se desarrolla en Sevilla: MORÁN TURINA, Miguel, «Pinturas italianas y flamencas en la Andalucía Barroca», en MARTÍNEZ MONTIEL, Luis F. & PÉREZ MULET, Fernando (coords.), *La imagen reflejada. Andalucía, Espejo de Europa* (cat. exp.), Sevilla, Consejería de Cultura, 2007, págs. 43-57. Sobre la colección de cobres de la catedral de Guadix: RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, «La serie de cobres flamencos del obispado de Guadix», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 36, 2005, págs. 99-117.

6 Sobre estas obras: HUYSMANS, Antoinette, «Atril con pelícano», en: SAUQUET, Silvia (coord.), *El esplendor de Flandes. Arte de Bruselas, Amberes y Malinas en los s. XV-XVI*, (cat. exp.), Barcelona, Fundación «La Caixa», 1999, 136-137; SANZ SERRANO, María Jesús, «Bronces centroeuropeos en las iglesias españolas. Los grandes atriles en forma de ave», en VV.AA., *Publicación Homenaje al Doctor Hernández Díaz*, Sevilla, Universidad, 1982, págs. 697-711.

La pintura flamenca se convirtió en un marchamo de calidad para las colecciones artísticas que se venían gestando en los albores de la modernidad. Grandes señores como Francisco de los Cobos en su emulación de los regios patronos, contaron entre sus objetos artísticos con trípticos que ennoblecieron sus fundaciones, especialmente, El Salvador de Úbeda. Obras de esta tipología existieron en otros templos de la diócesis como la iglesia de Lopera o el todavía conservado en San Pablo de Baeza, que se ha relacionado con la producción de afamados talleres de Amberes.



Virgen con el Niño, Copia de Van Dyck, Anónimo, S.XVII. Catedral de Jaén

Es precisamente Francisco de los Cobos quien apuesta por tener en sus colecciones -en el caso de Úbeda orientadas al *esplendor* de su capilla funeraria, como recientemente ha puesto de relieve el profesor Galera Andreu-, obras de dos claras orientaciones: italiana y flamenca, frente al predominio anterior de la segunda sobre la primera, en el gusto español. Italia comienza a ser un referente para la búsqueda de objetos artísticos, conviviendo durante mucho tiempo con la fuerte presencia que en España tenía todo aquello de *espíritu norteamericano*.

Europa no fue solo un referente en los ámbitos de las artes plásticas. En las colecciones de libros, platería y ornamentos sagrados encontramos una fuerte presencia de obras europeas. En inventarios de libros de la catedral de Jaén, las obras consideradas con una mayor calidad eran las impresas en Antuerpia (actual Amberes, Bélgica), Roma y Venecia, que suponían un alto número junto a las de Madrid. Algunos de estos libros, la mayoría misales, ceremoniales y pontificales, estaban impresos en el siglo XVI como un misal romano hecho en Venecia en 1557⁷. Con frecuencia se trataba de obras ricamente ilustradas y encuadernadas, forradas en terciopelo y tafilete, por lo general de tonos rojos y negros, donde no faltaban las letras en oro y elementos de plata como las cantoneras y manillas⁸.

En cuanto a los ornamentos sagrados, las telas empleadas en su elaboración e incluso su manufactura nos llevan a Flandes, Francia e Italia, dentro de esta última los más afamados eran los tejidos genoveses y venecianos. La influencia que los obradores franceses tuvieron en toda Europa se plasma en los ornamentos de la catedral de Jaén, en especial en varios ternos que siguen las formas

- 7 El Inventario de 1772 nos dice: «Se ha sacado de las capillas de los SS. un misal veneciano nuevo para la ermita del sitio de Larva por mandato de el Sr. Moyano en virtud de comisión del cabildo en 29 de agosto de 1775». AHDJ., *Capitular*, leg. 456, (Inventario de 1772), s/f.
- 8 El Inventario de 1787 realizado por los canónigos don Manuel de Escobar y don José Martínez de Mazas, detalla especialmente este corpus patrimonial de la catedral y nos da noticias del lugar de impresión de algunos de los misales más antiguos del templo, comenzando con el *Misal Giennense*. AHDJ., *Capitular*, leg. 459, (Inventario de 1787), fols. 21-23.

«bizarras» de principios del Setecientos y, particularmente, en tres casullas rojas con sus correspondientes estolas y manípulos que nos remiten a talleres de Lyon o Tours, dentro del estilo naturalista desarrollado en Europa hacia 1735⁹.



Tríptico de la Adoración, Anónimo flamenco, h. 1520.
Parroquia de *San Pablo*, Baeza (Jaén).

Italia como referente de prestigio en las colecciones de la diócesis de Jaén

La presencia de obras italianas responde a múltiples factores. Uno de los principales refleja las fructíferas relaciones históricas y también comerciales, existentes entre ambos focos artísticos. En relación con este aspecto, tampoco podemos olvidar a determinados personajes que desarrollaron empresas en Italia, desde las más elevadas como virreyes o embajadores, hasta los peregrinos y devotos que, a su vuelta, traían algún objeto que entregaban a la iglesia mayor. Pero estas relaciones adquieren un especial significado a través de los fuertes lazos que las cabezas de diócesis solían

mantener con Roma, en diferentes ámbitos, como los derivados de la estancia de prelados en la corte pontificia o en el desempeño de oficios episcopales en los territorios hispánicos de la Península de los Apeninos.

Una presencia en Italia que no podemos limitar a los obispos españoles. Los viajes realizados por miembros del clero capitular, principalmente a Roma en asuntos tan notables como las *Visitas Ad Limina*, se constituyeron en una excelente fórmula de intercambio de obras de arte. Estas relaciones del alto clero con Italia solían ir estrechamente unidas al intenso circuito artístico de la Europa moderna. Su materialización estará en la importación de obras y artistas italianos que, junto a los españoles formados allí, dispondrán su arte al servicio de los templos catedralicios.

En Jaén fueron sus catedrales, sobre todo la de la capital, las que mayor número de piezas foráneas atesoraron. Junto a ellas, otros importantes templos de la antigua diócesis poseyeron entre sus colecciones obras italianas y también flamencas, de forma singular aquellos vinculados a determinados patronos de alta posición social. Algunos de estos personajes desarrollaron estancias o, incluso, ocuparon puestos políticos importantes en los virreinos hispánicos. Entre los primeros, los De los Cobos, que desplegaron su patronato, entre otros espacios, en la Sacra Capilla del Salvador de Úbeda y, entre los segundos, los condes de Santisteban en los templos de la villa de su señorío, particularmente en Santa María del Collado¹⁰. Como patronos de instituciones religiosas lucharon por elevarlas a la máxima categoría, dotándolas de cabildos e incluso, en este último caso, erigiéndola como colegiata. Al tiempo desarrollaron una promoción artística orientada al embellecimiento de los templos, aprovechando sus estancias fuera de los lugares

9 KING, Monique & KING, Donald, *European Textiles in the Keir Collection 400 BC to 1800 AC*, London-Boston, Faber and Faber, 1990, págs. 269-280. En el presente catálogo ver las fichas realizadas por Pilar Benito García.

10 Este último caso ha sido estudiado por: CEREZO SAN GIL, Gloria Marisol, *Atesoramiento artístico e Historia en la España Moderna: Los IX Condes de Santisteban del Puerto*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2006. También en otros templos, donde se desarrolló el patronazgo, encontramos obras italianas, de forma muy especial en las clausuras.

de sus señoríos para aportar, tanto a maestros que trazaran sus edificios, como obras de la corte e incluso de los territorios en los que ejercieron sus empresas. Una labor, la de la promoción artística, que quedaría vinculada a sus personas y sus linajes, en aras de la plasmación de la fama en la tierra, conducente a la gloria eterna.

Estas relaciones de patronato fueron especialmente significativas en los espacios mendicantes, que por su singular estructura jurídica necesitaron de patronos y bienhechores para su erección. Estos no fueron necesariamente laicos, pues existe una amplia nómina de eclesiásticos que ilustran otro aspecto en relación con su labor de promoción, marcada por su frecuente presencia en lugares próximos a la corte, o en diversos puntos de Europa, favoreciendo la complejidad de los contactos artísticos. Sirva como ejemplo el fundador del giennense monasterio de la Concepción Franciscana, *las Bernardas*, don Melchor de Soria y Vera, quien alcanzaría gracias al que fuera obispo de Jaén, el cardenal don Bernardo de Sandoval y Rojas, el título de obispo auxiliar de Toledo cuando el citado cardenal fuera nombrado arzobispo de aquella archidiócesis. Allí entrará en contacto con el pintor italiano Angelo Nardi, que trabajaba al servicio don Bernardo entre otros lugares en el monasterio de las Bernardas de Alcalá de Henares (primer modelo y orden elegida por Soria y Vera para su cenobio de Jaén). A Nardi le encargará los lienzos para la capilla mayor de su iglesia conventual¹¹.

Fruto de estos singulares contactos, encontramos varias obras italianas en el monasterio de la Concepción

11 SERRANO ESTRELLA, Felipe, «Fundamentos para la creación de un monasterio femenino: el caso de la Concepción Franciscana de Jaén “las Bernardas”», en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.), *La clausura femenina en España*, vol. 2, Madrid, 2004, págs. 1011-1028. -«Relaciones entre fundador y fundación: el caso de D. Melchor de Soria y Vera y las *Bernardas* de Jaén», en VIFORCOS MARINAS, M.^a Isabel & CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M.^a Dolores (coord.), *Fundadores, fundaciones y espacios de vida conventual: nuevas aportaciones al monacato femenino*, León, Universidad de León, 2005a, págs. 277-294.

de Úbeda, que ilustran la importancia de estas políticas de protección en determinadas comunidades religiosas, con frecuencia establecidas por lazos de sangre o de amistad y que en ciudades como ésta, con una nobleza asentada con bastante movimiento al servicio de la corona, posibilitaron la incorporación de obras foráneas, en especial italianas.



Crucificado de don Juan de Valencia, Anónimo italiano, h. 1644. Monasterio de la Concepción, Úbeda (Jaén)

A esta realidad responde el *Crucificado* entregado a la comunidad de carmelitas descalzas de Úbeda por don Juan de Valencia Soto de Molina¹², ubetense que residió en la Roma de Inocencio X, con el que mantuvo cierta cercanía y del que consiguió una canonjía en Jaén «salió de Úbeda para esta jornada, por ocasión de haber electo Sumo Pontífice al dicho Inocencio X, que por ser

12 Sobre esta pieza: CAMPOS RUIZ, Miguel, «Úbeda religiosa. De cómo a las carmelitas descalzas, por mediación de un canónigo de Jaén, les concedió el Papa Inocencio X una indulgencia para la hora de muerte», *Don Lope de Sosa*, 1923, págs. 213-217.

deudo fue a besarle su pie. Entró en Roma el 1º de abril y su Santidad lo recibió con grande agrado y en siete años que asistió a aquella corte romana le hizo grandes honras y favores(...)». Fue el propio pontífice quien bendijo y concedió diversas gracias a la imagen del Crucificado, aplicadas a la hora de la muerte. En 1651, a su vuelta a Úbeda, don Juan de Valencia lo donó a su hermana, Sor Francisca de la Cruz, monja en el monasterio de carmelitas descalzas.

Este obsequio y las indulgencias que le acompañaban quedaron fijadas en la *Memoria de un Santo Cristo que han traído a este convento, el cual tiene muy grandes indulgencias y gracias, y en especial una para la hora de la muerte, concedidas por el Santísimo Papa Inocencio X y que sean perpetuas y sin revocación*. En el documento se describe la obra «de largura de una tercia, la Santa Cruz de color negro y el Santo Cristo de relieve y a sus santos pies la Cruz Santa de Caravaca», y se explica que las indulgencias de la hora de muerte se ganaban teniendo la imagen en la cabecera en el momento de morir¹³. La fotografía conservada, realizada por la devoción que generaba el *Crucificado*, nos muestra la imagen del Cristo en bronce, de pequeño tamaño y de regular calidad, disponiéndose la citada cruz de Caravaca a sus pies.

Otra de las piezas procedentes de Italia, que custodiaron las carmelitas de Úbeda llegó en tiempos de la Venerable Gabriela de San José, momento de gran esplendor artístico para esta comunidad. Se trataba de un magnífico *Eccehomo* napolitano, donado en 1695 por doña Paula de Garibay, «tan apasionado y hermoso que sin complicación mueven ambas partidas juntas a cualquiera que lo mira, por duro que tenga el corazón»¹⁴.

13 EISMAN LASAGA, Carmen, «Un manuscrito inédito de Miguel Campos Ruiz sobre el convento de carmelitas descalzas de Úbeda y el tesoro artístico que poseyeron», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 165, 1997, págs. 20-23.

14 Fr. Manuel de San Jerónimo nos dará noticia de los muchos milagros vinculados a esta imagen: FRAY MANUEL DE SAN JERÓNIMO,

El *Eccehomo* plasma una devoción muy vinculada a los carmelitas descalzos y que arranca de la propia Santa Teresa de Jesús. El monasterio de las carmelitas de Úbeda contó con varias representaciones de esta iconografía, algunas tan significativas como la que se disponía sobre la imagen de Santa Teresa en el retablo mayor.



Eccehomo, Anónimo napolitano, finales del siglo XVII. Monasterio de la Concepción, Úbeda (Jaén).

Las crónicas relatan la entrada de esta obra como un acontecimiento milagroso, pues se efectuó sin existir ningún contacto entre la donante y la comunidad y tras una serie de procesos místicos que tienen a la Venerable como protagonista. De hecho, la manda testamentaria supuso gran sorpresa entre los herederos que, conscientes de su valía, intentaron permutarla por una cantidad de dinero. La Venerable Gabriela –que relacionó la donación con una serie de visiones de la imagen del *Eccehomo*, tenidas

Edades y virtudes, empleos y prodigios de la V. M. Gabriela de San Joseph, Religiosa Carmelita Descalza en su convento de la Concepción de la misma Orden de la Ciudad de Úbeda, Jaén, Tomás Copado, 1703, pág. 174.

con anterioridad- se negó a esta intención, lo que supuso un pleito entre la comunidad y los herederos de doña Paula de Garibay. El contencioso se resolvió finalmente a favor de las carmelitas de Úbeda¹⁵. La obra fue colocada en el coro bajo, espacio que, con un marcado simbolismo, acogió las piezas de más calidad y devoción del monasterio, por ser la *iglesia interior* de las monjas. En 1820 la imagen sería trasladada a una pequeña capilla de la nave de la iglesia, costeada por don José Moyano y doña Josefa de Torres¹⁶.

Pero las carmelitas de Úbeda también mantuvieron estrechos lazos con personajes de la corte española. Por ejemplo la que se convertiría en la patrona del monasterio doña Catalina Serrano, que le reportó la entrada de un rico ajuar y objetos suntuarios, así como importantes sumas de dinero que les permitieron hacer frente a muchas de las necesidades de la fábrica conventual. Asimismo entablaron una sólida amistad con los marqueses de Santa Cruz, Virrey de Orán y, particularmente, con doña María de Molina, dama ubetense que pasaría a la corte de Felipe IV y de allí a la de Luis XIV como azafata de la infanta María Teresa, esposa del citado monarca. Entre los muchos regalos que María de Molina envió a su tierra destacaron ricas telas francesas para las monjas carmelitas, y una magnífica custodia de plata -de la que sólo se conservan unos rayos- para la que fuera su parroquia, la colegial de Santa María de los Reales Alcázares.

La presencia de pintura italiana en la diócesis de Jaén se constata en los monasterios de las mínimas y las trinitarias de Andújar. Pero es en los de carmelitas descalzas donde tiene un mayor peso, como atestiguan las obras de Francesco Manzini (Sant Angelo in Vado

1679 – Roma 1758), en la Encarnación de Baeza¹⁷ y la denominada *serie italiana* de Santa Teresa en Jaén. En el campo de la escultura, las citadas carmelitas de Jaén custodian una de aquellas *Virgenes de Trápani* tan vinculadas al carmelo. Aunque uno de los ejemplos escultóricos más valiosos y singulares lo tenemos en el denominado *Niño Jesús del Coro* de las Trinitarias de Alcalá la Real¹⁸. Obra anónima italiana, realizada en cera, que con su exquisita factura nos proporciona un buen ejemplo de la calidad alcanzada por el patrimonio de las clausuras.



Niño Jesús del Coro, Anónimo Italiano, siglo XVII.
Monasterio de Ntra. Sra. de los Remedios, Alcalá la Real (Jaén)

Como podemos comprobar, los lazos que se establecieron entre las casas mendicantes y sus patronos y bienhechores, por lo general miembros de la nobleza,

15 *Ibidem*, págs. 174-175.

16 EISMAN LASAGA, Carmen, «Un manuscrito inédito de Miguel Campos Ruiz sobre el convento de carmelitas descalzas de Úbeda y el tesoro artístico que poseyeron», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 165, 1997, págs. 42-43.

17 Se trata de dos pequeños lienzos custodiados en el coro bajo que representan al *Eccehomo* y a la *Dolorosa*, firmados en 1730 por Francesco Manzini. Se desconoce su forma de llegada al monasterio de La Encarnación, tan solo se sabe que tras la Guerra Civil fueron reclamados al museo de Jaén. DOBADO FERNÁNDEZ, Juan & GARCÍA TORRALBO, M.^a Cruz, *Historia y Patrimonio Artístico. Carmelitas Descalzas. Baeza*, Jaén, Caja Rural de Jaén, 2006, págs. 265-268.

18 SERRANO ESTRELLA, Felipe, «Niño Jesús del Coro», en SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.), *Puer Natus Est Nobis, Nacimiento e infancia de Cristo en el Arte* (cat. exp.), Jaén, Fundación Caja Rural, 2010, págs. 40-41.

oligarquías locales y alto clero, condujeron a que entre las donaciones realizadas a los mismos se encontraran obras de procedencia europea, en gran parte gracias a sus connotaciones de calidad y exotismo.

Políticas de intercambio de obras de arte en la catedral de Jaén

En la catedral de Jaén, muchas de las «obras italianas» han llamado la atención a quienes se han acercado a su estudio, aunque de una forma desigual y a veces poco acertada. Las descripciones que sobre el templo nos legaron Ponz o Madoz, así como los diferentes inventarios de alhajas realizados a lo largo de los siglos, han subrayado la existencia de una importante colección de pintura y objetos suntuarios de procedencia italiana, por lo general, considerados como piezas de gran calidad. En muchos casos no se diferenciaba lo verdaderamente realizado en Italia de aquello que seguía modelos italianos, por lo que se caía en errores que continuamente eran repetidos. Será la historiografía actual la que construya una visión más acertada de la realidad artística del templo mayor giennense¹⁹.

La información de tipo documental procedente del análisis de las actas capitulares y de los inventarios de la catedral, así como el propio estudio de la obras, nos permiten mostrar un amplio corpus de piezas que suponen la plasmación de la influencia que lo italiano tuvo en la catedral de Jaén y en su diócesis durante la Edad Moderna.

La singular organización jurídica del templo mayor, que desde el inicio de la «Obra Nueva», durante el gobierno del cardenal Moscoso en 1634, prohibía la existencia de

patronatos hereditarios como poseedores de las capillas, explica que a diferencia de lo que ocurría en la antigua catedral, las capillas de la nueva no fueran propiedad nada más que del cabildo. Aunque sus miembros y determinados prelados las compraran, los derechos los heredaba la propia institución²⁰. Esto explica el que no hallemos a ninguno de los miembros de las familias de la aristocracia local decorando las capillas de la catedral a título privado y que sean obispos y prebendados los grandes promotores del *arredamento* del templo, junto a determinadas donaciones de particulares²¹. La principal fórmula de llegada de estas obras «foráneas» a la catedral será por vía de regalos o donaciones, la mayoría post-mortem, constituyendo los «expolios» o «pontificales». Esta política de donaciones será muy frecuente a lo largo de la historia del templo, quedando puntualmente legislada, sobre todo en el caso de los obispos. Con frecuencia se entregaban reliquias y objetos del ajuar de altar, siendo las primeras las máspreciadas.

Gran parte de las obras extranjeras se custodiaban como verdaderos tesoros en la sacristía mayor y en la sala capitular, junto a la preciada colección de reliquias, lo que incrementaba el valor simbólico del espacio. Los ámbitos vandelvirianos de la catedral se mostraban como auténticas cámaras de maravillas en las que obras italianas, flamencas, filipinas, etc. se repartían por sus retablos y dispuestas sobre las cajoneras. Cuando se recibía alguna donación de gran valor, normalmente de

19 AA.VV., *Catálogo monumental de la ciudad de Jaén y su término*, Jaén, Diputación de Jaén, 1985a; DE ULIERTE VÁZQUEZ, Luz, *El retablo en Jaén (1580-1800)*, Madrid, Ayuntamiento de Jaén, 1986; -«Capillas y retablos en la catedral de Jaén», *Elucidario*, 3, 2007, págs. 189-207; GALERA ANDREU, Pedro A., *La catedral de Jaén*, León, Everest, 1983; -*La catedral de Jaén*, Madrid, Lunwerg, 2008.

20 SERRANO ESTRELLA, Felipe, «La promoción artística en los cabildos catedralicios», en SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.), *Docta Minerva. Homenaje a la profesora Luz de Ulierte Vázquez*, Jaén, Universidad de Jaén, 2011a, págs. 37-53.

21 En la catedral vieja algunas capillas pertenecían a la alta nobleza, la mayor a los condes de Santisteban que durante siglos pleitearon por la devolución de sus derechos; los condes de Priego sobre la de San Antón Abad, y también los condes de Villardompardo tuvieron su propia capilla. Estos últimos, especialmente ligados a la ciudad, intentaron ejercer su patronazgo sobre diversas instituciones, como la fundación de un monasterio de carmelitas descalzas en Jaén y otro de frailes carmelitas calzados en Villardompardo, que finalmente no se llevaron a ejecución. SERRANO ESTRELLA, Felipe, «Una presencia olvidada, los carmelitas calzados en Jaén», *Giennium*, 9, 2006, págs. 635-660.

objetos de plata y oro, se guardaba en la sacristía mayor o en los archivos-armarios del ante-capítulo. Su incorporación al templo se anotaba en el libro de Inventario, lo que nos indica el alto concepto que se tenía tanto del continente como del contenido.

De forma especial ocurrió con una pieza valiosa que sobrepasaba las medidas de los objetos que se solían regalar a la catedral, nos referimos al *Relicario de Santa Cecilia*, entregado por el obispo don Agustín Rubín de Ceballos. Por su alta valía se ordena disponer «en el sitio más decente y seguro, poniéndose entre las alhajas del Inventario desta Santa Yglesia junto con todas las demás que ha donado (...)».

Un gusto por lo extranjero que se recalca en la sacristía con la presencia de un *Apostolado* (Ponz lo sitúa como copia del realizado por Rafael en San Pablo alle tre fontane de Roma) y los lienzos de los *Evangelistas* y la *Magdalena penitente* de marcado acento italiano. Mientras que en la sala capitular, el espacio más bramantesco del templo, era la obra de Machuca la que plasmaba el gusto vigente a mediados del XVI²².

A través de los inventarios del siglo XVIII podemos apreciar como se subraya la idea de hacer de estos espacios, reservados al cabildo, un magnífico tesoro, en el que las obras europeas cuentan con un importante peso. En el de 1719 se incide en la nueva significación que había adquirido el retablo de la sacristía, con la incorporación de la *Virgen de Belén* y los dos *Niños* traídos de Nápoles, donados por don Juan de Albano y Ayllón. Estos aparecían junto a las preciadas reliquias custodiadas en sus bustos y en ricas cajas²³.

22 «Refresqué la memoria del bellissimo Apostolado de Rafael Urbino, que hay en la Iglesia de San Pablo, llamado Alle tre fontane, extramuros de Roma, con las copias que hay en esta sacristía de Jaén sobre los arcos que he dicho alrededor de ella. Estos hallazgos me gustan tanto o más que si fueran de cuadros originales de otros autores, particularmente si las copias están hechas razonablemente». PONZ, Antonio, *Viage de España*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1791, tomo XVI, págs. 184-185.

23 Entre los primeros destacaban los regalados por el deán don José de Rivas -con los huesos de San Pirino- y por el cardenal don Baltasar Moscoso y

En el Inventario de 1772 se aprecia el enriquecimiento de este espacio, al que se incorporan un *Cristo de marfil*, dos nuevos *Niños de Nápoles* en urnas de ébano y plata, una *Verónica* de filigrana, los espejos que donara don Antonio de Mercado, los escaparates con la *Sagrada Familia* y *Cristo camino del Calvario*, así como una amplia colección de objetos de plata, muchos de ellos procedentes de Córdoba y realizados por Damián de Castro, así como por maestros locales como los Guzmán, etc.

«Primeramente un altar en la Sacristía Mayor de dicha Santa Yglesia con un tabernáculo de madera tallada y una imagen de Nra. Sra. de Belén con cristal, un santo Christo de marfil con cantoneras de plata, dos urnas grandes de ébano con dos niños de Nápoles y cantoneras de metal, otras más pequeñas con varias reliquias, un relicario sobredorado con una canilla de Santa Potenciana, una Verónica de filigrana, espejos grandes y una lámpara de plata delante dicho altar.

[En el margen hace otro añadido, tras haber hablado de las urnas de los Niños de Nápoles]: otras dos al parecer de caoba con cantoneras y algunas estatuas de bronce dorado por de fuera y en la una se representa entre cristales la Virgen con el Niño, San Joseph y otras figuras de cera y en la otra el Señor Caído con la Cruz»²⁴.

El carácter de tesoro de estos espacios catedralicios se acentuaba con una importante colección de libros corales abiertos, pinturas y esculturas de pequeño formato como Niños Jesús en fanales italianos. Entre las pinturas con diversos soportes situamos los cobres de tradición

Sandoval -de Santa Potenciana-, así como el del Conde de Villardompardo. Entre las cajas estaba la conocida *Arqueta Mudéjar* que se muestra en la Exposición Permanente. No podemos olvidar piezas de plata como los *ramilletes* o floreros de plata con flores en el mismo material, entregados por don Íñigo Manuel. AHDJ., *Capitular*, leg. 454, (Inventario de 1719), fols. 9-13v.

24 AHDJ., *Capitular*, leg. 456, (Inventario de 1772), s/f.

flamenca, algunos de los cuales aún se conservan en la catedral o las realizadas sobre ágatas, otra fórmula de gran fuerza en Italia, aunque no tenemos la certeza de que fuera éste su lugar de procedencia²⁵. Piezas que por lo general llegaban al templo a través de donaciones de los propios miembros del cabildo, que las poseían en sus casas y de forma muy especial en sus oratorios.

Los miembros del medio y alto clero urbano solían adquirirlas a través de las vías comerciales de la región y en sus estancias en Italia. Las continuas solicitudes y negocios en la corte papal, hacen que se instituya la figura del *procurador* o *agente* en Roma que en determinados momentos será un canónigo de la catedral. Éste velará con mayor celo por los intereses de la diócesis y de su cabildo. Asuntos como la Refacción del Estado Eclesiástico, la Obra Nueva -la aplicación de las vacantes y demás exenciones fiscales derivadas a la construcción del nuevo templo-, así como las canonizaciones y la obtención de ritos para los nuevos santos y patronos como San Eufrasio, obligarán a la presencia de estos agentes durante largos años en Roma. Otros asuntos les ocuparán también, por ejemplo la erección de la colegiata de Castellar por el entonces virrey de Nápoles, el conde de Santisteban (1689). Las embajadas de canónigos giennenses a Roma se hacían en cumplimiento de las Visitas *Ad Limina Apostolorum*. A lo largo de amplios periodos del siglo XVI se concentró un importante número de curiales giennenses en Roma²⁶.

25 Son pinturas al óleo sobre ágata, enmarcadas en ricas cornucopias barrocas. La utilización de esta piedra semipreciosa como soporte pictórico tiene una gran tradición en el centro y norte de Italia y nuevamente la obra se asocia a la riqueza y rareza del material empleado. En el Inventario de 1772 sitúa en la capilla de San Juan Nepomuceno «ocho láminas, las cuatro de pedernal», que quizás se correspondan con algunas de las ágatas todavía conservadas. «Capilla de San Juan Nepomuceno» AHDJ., *Capitular*, leg. 456, (Inventario de 1772), s/f.

26 Junto con el que será obispo de Jaén, don Esteban Gabriel Merino, se encontraban Gutierre González Doncel, Pedro y Antonio Flores (tío y sobrino), Pedro de Monroy y Antonio Jurado. MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan, «Aportaciones al episcopologio giennense de los siglos XV y XVI», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 177, 2001, pág. 324.

Los enviados serán, por lo general, aquellos clérigos de mayor cultura, en sustitución del obispo en el caso de las Visitas, lo que se traduce nuevamente en un intercambio de presentes. A lo largo del XVII serán realizadas por los hermanos Domingo Pasano y Juan Bautista Casela, que conforman una importante colección artística entre la que sobresalía un *Crucificado* de bronce regalado al cardenal Moscoso²⁷.

Los canónigos don Bernardo de Aguirre, don Servando Rojo de Soto y don Manuel de Escobar, desarrollarán largas estancias en Roma, desempeñando el oficio de agentes del cabildo²⁸. Es la figura del primero una de las más significativas, ya que fue un gran promotor artístico del templo²⁹. Sus contactos con algunos de los maestros más importantes del momento, a los que encomendará la realización de las imágenes de los nuevos santos, y sus estancias en la corte, le

27 Naturales del Viso del Marqués serán hombres de confianza del cardenal Moscoso y Sandoval. Don Domingo desarrollará una amplia estancia en Roma en un momento tan importante como el previo a la reactivación de las obras del templo mayor. Tendrán que preparar el camino para la consecución de las rentas y disposiciones legales que durante más de siglo y medio contribuyeron a la construcción de la catedral. En Roma coincidió con el cardenal Moscoso entre 1630-1633. A su muerte, ambos hermanos, dejaron un rico legado a la catedral, entre el que destacaban piezas de plata y ornamentos litúrgicos. AHDJ., *Capitular*, leg.40 (AC., 22 de septiembre de 1662). Asimismo instituyeron la «Fiesta de la Renovación» y fundaron los «Esclavos del Santísimo», ambas en la catedral. AHPJ., *PN.*, leg. 1.477, Salvador de Medina, («Testamento del abad don Domingo Pasano por sí y por don Juan Bautista Casela, su hermano», año 1655), fols. 74-84v.

28 En 1721, también se iba a Roma a por beneficios eclesiásticos, como lo hace el sobrino del canónigo don Bartolomé de Sanmartín, don Miguel Uribe Salazar, hijo del caballero veinticuatro y de la orden de Santiago don Agustín de Uribe Salazar. En 1740 Francisco de Castro, residente en la catedral de Baeza, informa de que su hermano Tomás de Castro, desde Roma, ha ganado del papa la canonjía que vacó por muerte de don Carlos de Ulloa. En 1752, también desde Roma, hacía lo propio Alfonso López de Guzmán, obteniendo la ración que vacó de don Francisco Navarro.

29 Hombre de gran cultura y promotor de las artes será el encargado de la decoración de la capilla de San Pedro Pascual a la muerte del obispo Rodríguez de Valderas. Él buscará al pintor que ejecute el lienzo de San Fernando y mantendrá una fluida relación con los bordadores cordobeses a los que encomienda ternos para la catedral, en concreto con Gómez de los Ríos.

acercarán a algunos de los circuitos comerciales del arte de su tiempo. Esto explica que fuera el encargado de vender en las almonedas de Madrid determinadas piezas procedentes de pontificales de obispos como Andrade y Valderas. Como buen diplomático del cabildo, concederá gran importancia a los regalos con los que acompañaba sus empresas, entre los que destacaban piezas de plata y las afamadas *Verónicas*³⁰.

Aunque esta política no se limitó a la exportación de presentes, ya que la catedral obsequió a los miembros del patriciado urbano y a notables visitantes con regalos traídos de Flandes e Italia. Para ellos se reservaron las piezas cargadas no sólo de considerable calidad, sino también de un cierto exotismo. Así ocurría con la plata y ricas telas de traídas de Génova y Venecia y las «láminas de Roma» que se regalaban en las más extraordinarias ocasiones, como en la justa poética celebrada con motivo de las fiestas de consagración del templo³¹.

Piezas italianas en la catedral

Como ya hemos comentado, las donaciones realizadas a la catedral fueron muy frecuentes e incluso en el caso de los obispos estaban reguladas, cuando a su muerte se elegían las piezas del pontifical. En cuanto a los presentes traídos de fuera, la tradición parece arrancar de muy antiguo y siempre de la mano de personajes ilustres. Desde los primeros momentos de la creación de la diócesis los obispos jiennenses recibirán una excelente

consideración, sobre todo por la difícil situación en la que desarrollaban su gobierno. El carácter fronterizo de la diócesis, la convierte en un punto vulnerable, sometida con relativa frecuencia a las razzias musulmanas. El valor demostrado por el entonces obispo, don Nicolás de Biedma, y su apoyo al papa, se plasmarán en el regalo que Clemente VII (1378-1394) le hace, la *Santa Faz*, a modo de paladión para la ciudad.



Misal del Cardenal Merino, Matteo da Milano, (1513-1517). Catedral de Jaén.

30 Con la estancia de Aguirre en Roma en 1705 se pone en marcha la petición del rezo de San Eufasio con rito doble, por lo menos en los territorios de España, a imitación de Granada que lo hacía a San Cecilio. También se encargará de pedir la misa propia para la Santa Verónica. Y en Roma asistirá al nombramiento en 1708, de un nuevo prelado, que a la sazón residía allí, don Benito de Omaña, sucesor del tan criticado Antonio Brizuela y Salamanca. El 14 de mayo de 1715, muere en Roma el canónigo don Bernardo Iñiguez de Aguirre, dejando todos sus bienes a la catedral de Jaén.

31 NÚÑEZ DE SOTOMAYOR, Juan, *Descripción panegírica de las insignes fiestas que la Santa Iglesia Catedral de Jaén celebró en la traslación del SS. Sacramento a su nuevo y sumptuoso templo por el mes de octubre del año de 1660*, Málaga, Mateo López Hidalgo, 1661, fols. 387-388.

Así lo defendió el P. Heinrich Pfeiffer en el congreso celebrado con motivo del *350 Aniversario de la Consagración de la Catedral*. Para este prestigioso investigador, la ejecución de la pintura se realizaría en el momento en el que Simone Martini (Siena 1284-Aviñón 1344) había sido llamado a Aviñón con Benedicto XII (1334-1342). Unos años más tarde, Clemente VII la regalaba a don Nicolás de Biedma³².

32 El Santo Rostro será la razón de ser de la catedral, que se convierte en su relicario pétreo. De ahí que el cabildo utilice reproducciones de tan preciada reliquia como valioso y simbólico regalo para ilustres personajes.

En la primera mitad del XV, de la mano del obispo don Gonzalo de Zúñiga (1423-1456), se incorpora a la catedral una imagen que gozará de una gran veneración, la *Virgen de Gracia*. El último de los prelados guerreros desarrolló una campaña por tierras italianas, donde se ha apuntado que pudo adquirir la sarga con la imagen de la Virgen con el Niño, que le acompañaba en sus incursiones contra el Reino de Granada. El estandarte se fijaría en un bastidor y presidiría una capilla de la catedral. Éste sigue los caracteres propios de la última pintura gótica que se abre al Renacimiento, tan cercanos a la escuela de Siena. Primitivamente se hallaba sobre un fondo rojo cinabrio que se transformaría en dorado a finales del XV o principios del XVI, ocultando los caracteres góticos de la obra y los escudos del prelado. Participa de un gusto italiano, que en realidad estaba muy extendido por toda Europa, lo

que hace muy difícil precisar el lugar de procedencia de la misma³³.

En el siglo XVI se acentúa esta referencia a los modelos italianos como bien ilustra la arquitectura del templo, aunque en las artes plásticas «lo norteño» goce de una gran difusión. La presencia continua en Italia de prelados como el giennense don Esteban Gabriel Merino (1523-1535), don Francisco de Mendoza (1538-1543), don Pedro Pacheco Ladrón de Guevara (1545-1554), entre otros, contribuirá a la consolidación del clasicismo³⁴. Merino pasó gran parte de su vida en Italia, donde desempeñó cargos como arzobispo de Bari (1513) y administrador del arzobispado de Gaeta y del obispado de Bovino. Al servicio de Carlos V desarrolló importantes misiones diplomáticas, constituyéndose en uno de sus hombres de máxima confianza, por lo que estará presente durante su coronación en Bolonia en 1530. Estas razones explican la existencia de diversas obras italianas en el pontifical del prelado, algunas de tanta calidad como el *Misal* que recibe su nombre. La realización del mismo se debe a uno de los miniaturistas más afamados de la Italia del momento, Matteo da Milano, que ilumina esta selección de misas, que debió celebrar habitualmente este obispo renacentista, pues no se trata de un misal plenario³⁵.

En determinados momentos se encargarán copias de la Santa Faz que se llevarán a plancha constituyendo las llamadas *Verónicas*, con las que serán obsequiadas altas dignidades como reyes, nuncios, primados. Incluso cruzarán las fronteras para llegar a la propia Roma, junto a piezas de plata del ajuar de la sacristía para los bienhechores de la catedral. «Que se entregue una salvilla de filigrana al Sr. Tesorero para Roma» «Este día los dichos SS. Deán y Cabildo acordaron que el Secretario entregue al Sr. D. Servando Rojo de Soto, Tesorero y Canónigo de esta Santa Yglesia, una salvilla de filigrana de plata con sobre puestos de plata sobredorada a partes, que está empeñada en la Sala Capitular con dos jarros en tres mill reales que debe la Fábrica, la qual lleve a Roma por si se ofrece hacer algún regalo para facilitar más la pretensión de las vacantes para dicha Fábrica, consultándolo con su Illma. y viniendo en ello y así lo mandaron asentar». (Servando Rojo informa más tarde de su llegada a Génova y desde allí a Roma). AHDJ., *Capitular*, leg. 51, (AC., 24 de mayo de 1694). Por lo general eran aquellos canónigos de mayor cultura artística los encargados de buscar a los pintores que sacaran copias del Santo Rostro para después llevarlas a las planchas de grabado. En las décadas finales del Seiscientos será el canónigo don Bernardo de Aguirre el que lleve consigo a Roma una importante cantidad de *Verónicas* con las que agasajar a quienes favorecían los intereses de la catedral, dadas las difíciles circunstancias vividas por la Fábrica. En 1695 se daba comisión a don Bernardo de Aguirre «para que dispusiese se pinten en vidrio o lienzo quatro o seis verónicas y se compren hasta otras seis docenas para regalar al Sr. Nuncio y otras personas que intervienen en la pretensión del informe del Sr. Nuncio por las vacantes de la Fábrica». AHDJ., *Capitular*, leg. 51, (AC., 29 de marzo de 1695). En el siglo XVIII será don Ambrosio de Gámez el encargado de estas obras.

33 CAZABÁN LAGUNA, Alfredo, «Jaén caballeresco. Dos gloriosas reliquias del siglo XV», *Don Lope de Sosa*, 30, 1915, págs. 179-180. PRIETO JIMÉNEZ, Néstor, «Virgen de Gracia», en SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.), *Puer Natus Est Nobis, Nacimiento e infancia de Cristo en el Arte*, (cat. exp.), Jaén, Fundación Caja Rural, 2010, págs. 52-53.

34 Un estudio más detallado sobre estos prelados del siglo XVI y sus empresas europeas: MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan, «Aportaciones al episcopologio giennense de los siglos XV y XVI», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 177, 2001, págs. 285-423.

35 Don Esteban Gabriel Merino murió en Roma en julio de 1535, siendo enterrado en Santiago de los Españoles. Como obispo de Jaén se convertirá en promotor de la reactivación de las obras de la catedral, obteniendo el Breve *Salvatoris Domini*. Aunque la puesta en marcha de las mismas no tendría lugar hasta unos años más tarde, en tiempos de otro de los cardenales obispos de la diócesis, don Pedro Pacheco (1545-1554). MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan, «Nacimiento. Misal del Cardenal Esteban Gabriel Merino», en SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.),

Es en el siglo XVII cuando encontramos a uno de los grandes mecenas y promotores artísticos, el cardenal don Baltasar Moscoso y Sandoval (1619-1646). Entre 1630-33 participará en la misión diplomática con la que se pretendía hacer partícipe al papa en los intereses de la corona de España en la *Guerra de los Treinta Años*. Pese a no ser muy prolongada y no revertir los resultados previstos -en cuanto a los deseos de Felipe IV-, Moscoso la desarrollará con una gran intensidad que se traduce en una viva actividad artística a la par que devocional y política, donde se reflejan su interés y formación cultural. De este modo destaca el apoyo prestado por el cardenal a Bernardo de Toro en cuanto a la realización del lienzo del *Triunfo de la Inmaculada Concepción*, para la capilla de la Concepción de la iglesia de Santiago de los Españoles, encargado a Louis Cousin, «Primo Gentile», una realidad que pudo ir más allá de una simple aportación económica como se ha planteado, ya que la expansión de la devoción a la Inmaculada fue una de sus grandes preocupaciones³⁶. Sus visitas a Milán, donde venerará la tumba del cardenal Borromeo, al que admiraba, así como a diferentes espacios franciscanos como Loreto y Asís, junto a Roma, plasmarán su interés por la promoción artística y la adquisición de obras de arte. Tenemos noticia de la compra en Roma de un lienzo de San Francisco, que llegará a la catedral no por donación del prelado, sino a través de unos particulares, don Tomás de Vera y de doña Manuela de Mata en 1698³⁷. Junto a las muchas

piezas que regaló a la catedral, como el relicario de Santa Potenciana, realizado por el cordobés Nicolás de la Cruz y la custodia en plata sobredorada que se conserva en la Exposición Permanente, existía una obra muy evocadora de procedencia foránea, un cobre de la *Adoración de los Reyes*³⁸.



Triunfo de la Inmaculada Concepción, Luigi Primo Gentile, 1633. Santa Maria di Monserrato, Roma

En tiempos de su sucesor, el arzobispo-obispo don Fernando de Andrade y Castro (1648-1664) o quizás en relación con uno de los hombres de confianza del cardenal, el canónigo don Domingo Pasano †1661,

Puer Natus Est Nobis, Nacimiento e infancia de Cristo en el Arte, (cat. exp.), Jaén, Fundación Caja Rural, 2010, págs. 28-29.

- 36 CACHO, Marta, «Una embajada concepcionista a Roma y un lienzo conmemorativo de Louis Cousin (1633)», en COLOMER, José Luis (coord.), *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2003, pág. 419.
- 37 Entre las piezas destaca un lienzo de San Francisco, que llega a la catedral de la mano de don Tomás de Vera y de doña Manuela de Mata, fundadores de una capellanía en la Virgen de la Antigua y grandes devotos de esta imagen, que donan la pintura a la catedral en 1698. AHDJ., *Capitular*, leg.53, (AC., 24 de octubre de 1698): «Pedimos y suplicamos a los SS. Deán y Cabildo de dicha Sta. Yglesia y para su fábrica reciban una pintura de San Francisco con su marco dorado de dos varas y media de largo y dos de ancho por aver sido alhaja del Eminentísimo Sr. Cardenal Sandoval que trujo de Roma y pedimos y suplicamos a dichos SS. la manden poner en dicha Yglesia a donde fueren servidos y que se entregue luego que muriere el primero de nosotros».

- 38 Se encontraba entre las alhajas de la Virgen de la Antigua «Una lámina de latón dorado sobrecalados de plata con diez piedras moradas/ s/f.r. con la Adoración de los Santos Reyes que fue del Eminentísimo Sr. D. Baltasar de Moscoso», «Alaxas de oro, plata y seda de Ntra. Sra. de la Antigua». AHDJ., *Capitular*, leg. 456, (Inventario de 1772), s/f. El Inventario de 1787 la sitúa custodiada en el arca de tres llaves de la sacristía mayor con el nº 137, AHDJ., *Capitular*, leg. 459, (Inventario de 1787), s/f.v.

podríamos ubicar la entrada en la catedral del *capezzale* o *imagen de cabecera de la Creación de Eva*. La amplia donación de bienes que supuso el pontifical del primero, que a su vez era arzobispo de Palermo, y los viajes a Italia y presentes para la Virgen de la Antigua hechos por el segundo, justifican esta hipótesis³⁹.

La pieza realizada en cobre, coral y esmaltes ilustra la gran fama desarrollada por los talleres de Trápani (Sicilia) en el trabajo del coral⁴⁰. Sus elaboraciones se convirtieron en preciadas adquisiciones de las *wunderkammer* del Barroco, y de los tesoros de templos, muchos de ellos vinculados a donaciones reales y con advocaciones marianas, como atestigua el de la gran devoción de la región, la Virgen de Trápani. Precisamente, en relación a los grandes beneficios económicos que la Virgen custodiada por los carmelitas descalzos reportaba a la ciudad siciliana, Vincenzo Nobile en 1698 subrayaba

que «no viene in Trapani forestiero che non riporti seco alla patria qualche statuetta o di corallo o di alabastro de Nostra Signora per provvedere alla devozione sua e de' paesani»⁴¹. Los trabajos del coral utilizando la técnica del *retroincastrato*, se emplearon en un primer momento revistiendo vasos sagrados, como cálices y custodias, con los que se recalcaban el significado simbólico del rojo coral. En numerosas ocasiones, fueron plateros panormitanos los que trabajaron junto a los maestros del coral de Trápani en la elaboración de obras, entre las que destacaron los *capezzali* o imágenes de cabecera⁴².

Otro de los materiales más exóticos y también con amplias connotaciones simbólicas, fue el marfil, cuyos trabajos se traían principalmente de dos focos: el filipino y el europeo, estos últimos con una mayor calidad por lo general. En el caso de la catedral de Jaén, la documentación consultada no nos indica el lugar de procedencia de las piezas en marfil que custodiaba, pero sí que solían formar parte de oratorios privados, que a la muerte de sus poseedores se entregaban a la catedral o incluso que el

39 Asimismo, junto a las obras realizadas con este material, combinado con bronce, plata, etc. destacan también los dijes y joyas de coral que adornaban con un carácter de amuleto a muchos personajes, y también a imágenes de gran devoción como la Virgen de la Antigua, patrona de la catedral giennense. «Alaxas de oro, plata y seda de Ntra. Sra. de la Antigua». AHDJ., *Capitular*, leg. 456, año 1772, s/f. y AHDJ., *Capitular*, leg. 459, (Inventario de 1787), s/f.

40 Sobre esteto de obras en coral en el ámbito español: CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de la platería*, Madrid, 1982, págs. 153-154; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Platería europea en España (1300-1700)*, Madrid, Fundación Central Hispano, 1997, págs. 272-279. Más reciente: CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, «Opere conservate e documenti sull'argenteria e i coralli siciliani in Spagna», en DI NATALE, Maria Concetta (coord.), *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto del dibattito nazionale, Atti del Convegno Internazionale di studi in onore di Maria Accascina*, Caltanissetta, 2007, págs. 161-173. Ver también: DANEU, Antonio, *L'arte trapanese del corallo*, Milán, 1964; AA.VV., *Coralli. Talismán sacri e profani*, Palermo, 1986; ABBATE, V., «Le vie del corallo. Maestranza, committenti e cultura artistica in Sicilia, tra Sei e Settecento», en MALTESE, Corrado, & DI NATALE, Maria Concetta, *L'arte del corallo in Sicilia* (cat. exp.), Palermo, 1986. ASCIONE, Gina Carla, *Storia del corallo a Napoli dal XVI al XIX secolo*, Nápoles, 1991; VV.AA., *Rosso Corallo. Arti della Sicilia Barocca*, Torino, 2008; DI NATALE, Maria Concetta, «L'Arte del corallo tra Trapani e la Spagna», en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería*, Murcia, Universidad de Murcia, 2010, págs. 269-290.

41 NOBILE, Vincenzo, *Il tesoro nascono scoperto à tempi nostri della consacrata penna di D. Vincenzo Nobile Trapanese, cioè le gratie, glorie e eccellenze del Religiosissimo Santuario di Nostra Signora di Trapani, ignorate fin'ora da tutti, all'horbe battezzato fedelmente si palesano*, Palermo, 1698, págs. 159 y 580-581, cifr. en: DI NATALE, Maria Concetta, «L'Arte del corallo tra Trapani e la Spagna», en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería*, Murcia, Universidad, 2010, págs. 274-275. La presencia de estas piezas, que se traían como objetos de devoción de lugares de gran culto, explicaría por ejemplo la existencia en la Fábrica de un *Crucificado* de cedro procedente de Jerusalén: AHDJ., *Capitular*, leg. 459, (Inventario de 1918), fols. 141-142.

42 Entre los ejemplos conservados en España destacan el *Cáliz* regalado por el cardenal Palafox y Cardona a las carmelitas de Sevilla y la *Arqueta del Jueves Santo* entregada por el que fuera virrey de Nápoles, Francisco de Benavides, IX conde de Santisteban del Puerto, al monasterio de clarisas de *La Mare de Deú del miracle*, en Concentaina (Valencia). GARCÍA LEÓN, Gerardo, «Cáliz», en MARTÍNEZ MONTIEL, Luis F. & PÉREZ MULET, Fernando (coord.), *La imagen reflejada. Andalucía, Espejo de Europa* (cat. exp.), Sevilla, Consejería de Cultura, 2007, págs. 330-331. CERESO SAN GIL, Gloria Marisol: *Atesoramiento artístico e Historia en la España Moderna: Los IX Condes de Santisteban del Puerto*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2006, págs. 172-177.

cabildo vendía a algunos de sus miembros⁴³. En la actualidad son pocas las obras de eboraria conservadas, entre ellas destaca un *San José con el Niño* y un *Crucificado*, ambos hispano-filipinos del siglo XVII⁴⁴.

La catedral poseyó varios Crucificados de marfil que gozaron de gran consideración, normalmente dispuestos en la sala capitular, sacristía y capilla mayor. Uno de ellos, custodiado en el primero de estos espacios, fue vendido en 1740 por veinte pesos al canónigo don Gabriel Corchón⁴⁵. Entre el legado entregado a la catedral por el arcediano de Jaén, don Rodrigo Romero Marín, con muchas piezas procedentes de su oratorio, sobre todo de platería, destacaba un *Crucificado* de marfil con cantoneras de plata⁴⁶. Asimismo, por el Inventario de 1772, tenemos noticia de un *Crucificado* de marfil de similares características, que presidía el retablo de la sacristía mayor⁴⁷. Seguramente, uno de ellos es el actualmente conservado en la Exposición Permanente. También existía una *Virgen de marfil*, que gozó de notable devoción y que en 1773⁴⁸ se regaló al canónigo lectoral don Esteban Lorenzo de Mendoza, que sería nombrado abad de Alcalá la Real.

43 El obispo Fr. Juan Asensio tenía un Crucificado de marfil que a su muerte fue tasado por Pedro Roldán: CORONAS TEJADA, Luis, «Don fray Juan Asensio, obispo de Jaén», *Códice*, 1, págs. 29-41.

44 ESTELLA MARCOS, Margarita M., *La escultura barroca de marfil en España. Escuelas europeas y coloniales*, Madrid, CSIC, Instituto Diego Velázquez, 1984, *Crucificado* (Vol. II), pág. 168 y *San José* (Vol. II), pág. 301.

45 AHDJ., *Capitular*, leg. 75, (AC., 5 de febrero de 1740).

46 AHDJ., *Capitular*, leg. 98, (AC., 21 de julio de 1778) «Se hace presente nómina de las alhajas donadas por el Sr. don Francisco Romero y Marín Arcediano que fue de Jaén para la capilla y altar del Santo Rostro». La donación en realidad se hizo en primer lugar para su sobrino, don Ignacio Ximénez de Arrútave, prebendado en la catedral de Córdoba y Secretario del Secreto del Tribunal de la Inquisición, para que los disfrutara durante su vida y después los destinara a la capilla mayor de la catedral de Jaén. Finalmente, don Ignacio no hizo uso de ellos, y los envió directamente al deán de Jaén. «Nómina de las alhajas de plata y ornamentos existentes en el oratorio de don Francisco Romero y Marín» AHDJ., *Capitular*, leg. 456, (Inventario de 1772), s/f.

47 AHDJ., *Capitular*, leg. 456, (Inventario de 1772), s/f.

48 AHDJ., *Capitular*, leg. 456, (Inventario de 1772), s/f.

Pero también existieron varios Crucificados de bronce, muchos de ellos dispuestos en los altares de las capillas⁴⁹. Entre los más ricos, destaca el regalado por el racionero don Marcelo de la Peña en marzo de 1637. Se trata de una obra de gran calidad; dispuesto sobre una peana de ébano que actúa a modo de relicario decorada con pinturas sobre cobre con escenas de la pasión de Cristo: Oración en el Huerto, la Flagelación, Ecce Homo, Camino del Calvario y El llanto sobre Cristo muerto. Las cuatro primeras reflejan grabados de Rafaello Schimiaminossi, mientras que la Lamentación es una copia del lienzo del mismo tema de Leandro Bassano⁵⁰. El Cristo arranca del modelo Guglielmo della Porta, de gran fama en Italia, como atestiguan los Crucificados que, entre otros lugares, llegaron a El Escorial. En esta línea se encuentran los traídos por el entonces virrey de Nápoles, don Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos (1610-1616), entregados al monasterio de clarisas fundado por él en Monforte de Lemos. Entre la magnífica colección de relicarios donados a este cenobio, destacan un *Calvario* sobre peana-relicario y un *Crucificado* sobre marco-relicario en ébano, ambas imágenes de Cristo y la estructura del primero son muy cercanas a la de Jaén⁵¹. No podemos olvidar que este modelo tuvo una gran difusión no sólo por Italia, sino también en talleres castellanos y centroeuropeos⁵². Sus fechas coinciden con las de la realización de la pieza de Jaén. A través de los inventarios del siglo XVIII, podemos identificarlo con el *Crucificado* existente en el altar mayor, lo que da prueba de la valía y

49 AHDJ., *Capitular*, leg. 456, (Inventario de 1772), s/f.

50 AHDJ., *Capitular*, leg. 31, (AC., 3 de marzo de 1637), y no en mayo como afirmaron: PINERO JIMÉNEZ, Francisco & MARTÍNEZ ROMERO, José, *La catedral de Jaén (apunte histórico-artístico)*, Jaén, 1954, págs. 133-134.

51 SÁEZ GONZÁLEZ, Manuela, «Plateros que trabajaron para el VII Conde de Lemos durante su Virreinato en Nápoles (1610-1616)», en COLOMER, J. L., *España y Nápoles, coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, Madrid, C. E. E. H., 2009, págs. 195-213, figs. 4 y 8.

52 En cuanto a los Crucificados inspirados en el modelo de Della Porta en Augsburgo destacan los realizados por Jakob Anthoni a principios del XVII: SELING, Helmut, *Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529-1868*, Munich, 1980, vol. II, fig. 31 y vol. 3, fig. 22.

consideración recibidas, sin olvidar las preciadas reliquias que custodia⁵³.

La presencia de obras italianas en las colecciones particulares de los miembros del cabildo era un hecho, pues las donaciones a la catedral se repetirían en fechas posteriores. Así ocurrirá entre 1709-11 cuando, el entonces arcediano de Jaén, don Juan Albano de Ayllón, entregue dos *Niños Jesús de Nápoles*, uno en cera y el otro en madera, para el remozado retablo de la sacristía mayor. Con la inserción de la *Virgen de Belén* se le añadía un nuevo significado iconográfico, junto al tradicional de principal relicario de la catedral⁵⁴. No serán las únicas imágenes napolitanas del Niño presentes en la sacristía. En la segunda mitad del siglo se incorporan dos, en urnas de ébano y decoraciones en ormolú. En algún momento se pensó que éstas procedían de algún convento desamortizado, pero su inclusión en el Inventario de 1772, las ubica como obras de la catedral realizadas en Nápoles⁵⁵.

Desconocemos la forma de entrada en el templo de varias pinturas italianas. Entre ellas las dos del boloñés Ercole Graziani (1688-1765), autoría que conocemos por

53 «Una Cruz para el altar mayor con cantoneras y figurones de bronce», AHDJ., *Capitular*, leg. 456, (Inventario de 1772), s/f. En la actualidad ha perdido las figuras laterales que acompañaban al Crucificado.

54 AHDJ., *Capitular*, leg. 58, (AC., 30 de agosto de 1709) y leg. 59, (AC., 1 de septiembre de 1711); SERRANO ESTRELLA, Felipe: «Niños Jesús Napolitanos», en SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.) *Puer Natus Est Nobis, Nacimiento e infancia de Cristo en el Arte* (cat. exp.), Jaén, Fundación Caja Rural, 2010, págs. 66-67. El niño despierto está realizado en madera, mostrando un fuerte romanismo, mientras que el dormido es de cera. El inventario de 1719 nos dice que los dos son obras de talla y que «el uno tiene el pie derecho quebrado». AHDJ., *Capitular*, leg. 454, (Inventario de 1719), fol. 10v. Ana García Sanz documenta en las Descalzas Reales de Madrid (n.º inv. 00619432) una obra similar al realizado en cera, del que también se conserva otro en Zamora (PEÑA MARTÍN, 2011) y en el Victoria & Albert Museum de Londres (n.º inv. A. 103-1929). El de Madrid está realizado en yeso y ha sido datado en la segunda mitad del XVII, como obra de escuela castellana. Los materiales empleados indican la utilización de un molde, de ahí su mayor difusión (GARCÍA SANZ, Ana, *El Niño Jesús en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional y Prosegur, 2010, págs. 356-357).

55 AHDJ., *Capitular*, leg. 456, (Inventario de 1772), s/f.

la inscripción en el reverso de una de ellas (*Resurrección*), y que ya fueron estudiadas por el Dr. Urrea. Los inventarios ofrecen pocos datos, salvo que a principios del siglo XX se encontraban en la sala capitular. Graziani estudió con Ludovico Mattioli y Donato Creti, éste último lo anima a seguir los modelos de Carracci y Reni, plasmados en estas obras. En la *Resurrección* refleja la tradición de Reni y de Creti, dentro de su línea conservadora. En la *Asunción de la Virgen* la influencia de Carracci es evidente, así como la de Crespi⁵⁶. Ambas parecen bocetos para una obra mayor.



Resurrección, E. Graziani, h. 1750. Catedral de Jaén.

Otra de las obras italianas de la que no tenemos más información que la aportada en la inscripción de su reverso (Miguel Ángel Corbi, 1716) es la *Adoración de los Pastores*. Los únicos datos que tenemos sobre este personaje se refieren al desarrollo de su acción en las cercanías de la iglesia de San Antonio de los Portugueses de Roma⁵⁷. La obra se ha relacionado con otros lienzos conservados

56 URREA FERNÁNDEZ, Jesús, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, Universidad, 1977, págs. 412-413.

57 «Michael Angelus Corbi pingebat Rome prope Sn. Antonio Lusitanorum 1716».



Adoración de los Pastores, M. A. Corbi, 1716. Catedral de Jaén.

en la catedral y que pudieran responder a la denominada *serie italiana*, que se repartía por algunas capillas y en la nave del trascoro con una temática mariana. Aunque lo cierto es que, como ya pusiera de relieve la profesora Guerrero Villalba, no queda muy claro que la *Adoración de los Pastores* pertenezca a esta serie, de la que existe una copia en la parroquia de Santa María Magdalena (Jaén)⁵⁸.

Es precisamente la fecha que aparece en su reverso, 1716, la que podría relacionarla con el canónigo don Manuel Antonio del Mercado, arcediano de Úbeda, interesante figura que desarrolló un considerable interés artístico como prueba la colección de pintura y otros objetos de valor que decoraban sus distintas posesiones. Entre ellas la casa propiedad del cabildo, en la que habitaba, conocida como de la «Renovación» en la calle Llana, legada por los hermanos Casela y Pasano, así como una casería en el término de Puerto Alto, que incluso poseía oratorio privado⁵⁹.

58 GUERRERO VILLALBA, Carmen, «Adoración de los Magos», en SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.), *Puer Natus Est Nobis, Nacimiento e infancia de Cristo en el Arte* (cat. exp.), Jaén, Fundación Caja Rural, 2010, págs. 36-37.

59 A su muerte pasaban a don Ambrosio de Gámez. AHDJ., *Capitular*, leg. 68, (AC, 27 de mayo de 1727).

Realizó algunas donaciones a la catedral, entre otras, los dos grandes espejos que cuelgan en el testero de la sacristía mayor, y ornamentos sagrados que él mismo había costado. Pero también pidió a cambio, en concreto un lienzo del *Cristo a la columna* al que profesaba gran devoción, que el cabildo entregó *en depósito y sin traspasarle dominio*, así como una serie de ornamentos para el citado oratorio⁶⁰.

A su muerte en 1727, pidió ser enterrado en la iglesia del monasterio de Santa Teresa a la que donó dos series de pinturas italianas, una de seis y la otra de siete lienzos- que se corresponden, al menos una, con la conservada en la iglesia del monasterio. Estos lienzos, en concreto los de la *Virgen de Belén* y *María Magdalena*, están firmados y fechados en su reverso por Maffeo Catón Romano en 1714, lo que podría relacionarlos con las pinturas italianas de la catedral⁶¹.

Antes de concluir tenemos que hacer referencia a otra de las piezas italianas que debió de entrar en el templo en este período, el *teatrino* o escaparate de la *Sagrada Familia*, cuya presencia en la sacristía mayor queda constatada por el Inventario de 1772. Sus figuras están ejecutadas en cera de abeja, siguiendo la moda que trajera a España don Juan de Revenga. Nos muestra a la Sagrada Familia con Santa Ana, San Joaquín y la Santísima Trinidad. Su ejecución se puede situar en los talleres del centro y sur de Italia, tan difundida en España por Hermenegildo Silici, Juan Bautista Salerni y Caterina

60 «(...) recordando lo mucho que había hecho en servicio de la Santa Yglesia y alivio de su fábrica en los repetidos ornamentos, frontales y otras cosas que ha hecho a sus expensas» AHDJ., *Capitular*, leg. 63, (AC, 7 de octubre de 1718). Sobre la petición del *Cristo atado a la columna*: AHDJ., *Capitular*, leg. 67, (AC, 12 de noviembre de 1726).

61 «dio seis láminas con marcos negros que hoy están en la yglesia con otras siete que dio con marcos dorados, todas pintura de Roma». Archivo del Monasterio de Santa Teresa, *Primer Libro de Difuntas*, fols. 278-279, ref. en: EISMAN LASAGA, Carmen, *El patrimonio artístico del monasterio de carmelitas descalzas de Jaén*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2004, pág. 287. La intervención llevada a cabo sobre los marcos de los lienzos en 1785 dificulta la diferenciación de las dos series. Su muerte acaeció el 23 de mayo de 1727 (AHDJ., *Capitular*, leg. 68, AC., 23 de mayo de 1727) y no en 1723 como afirma la profesora Eisman.

de Julianis, entre otros⁶². Junto a esta magnífica representación de la *Sagrada Familia* existe un segundo escaparate dedicado a un tema pasionista, *Cristo camino del Calvario*, que se guardaba en una caja similar a la del primero, y que también se custodiaba en la sacristía mayor.

La promoción artística desarrollada en el episcopado de don Agustín Rubín de Ceballos

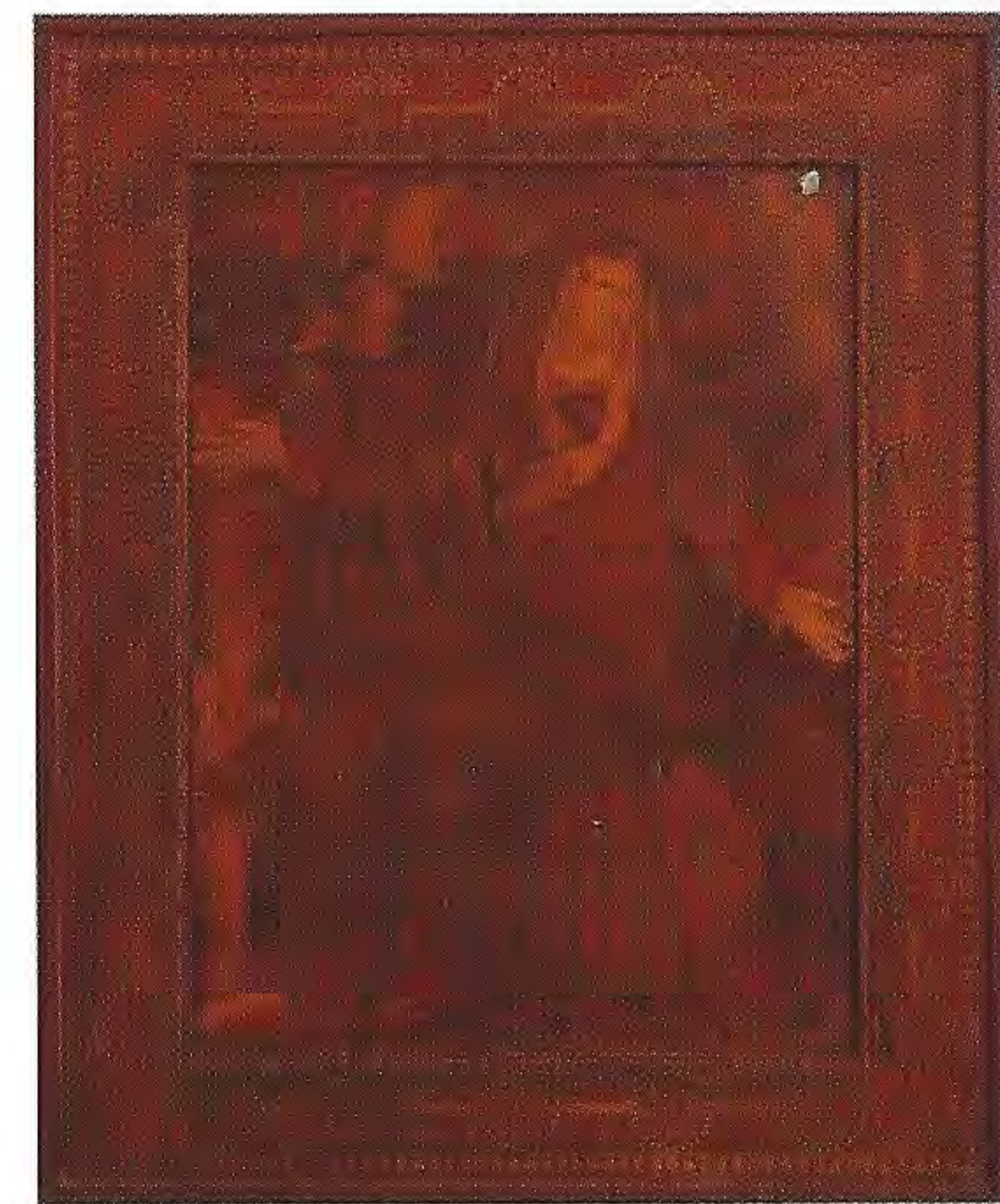
El siglo XVIII se cierra con uno de los capítulos más brillantes de la promoción artística catedralicia, el referente al episcopado de don Agustín Rubín de Ceballos (1780-1793). La mirada al clasicismo italiano se hace más intensa que nunca, y se potencia cuando el prelado es nombrado inquisidor general, marchando a Madrid. En este momento sus labores de mecenazgo sobre la catedral se intensifican, auspiciando la ejecución de una serie de obras por parte de algunos de los miembros más destacados de la Academia de San Fernando, a los que conectó con Jaén.



Niño Jesús de Pasión, Francesco Abbiati, hacia 1785. Catedral de Jaén

62 Sobre el trabajo de las figuras de cera en España: URREA, Jesús, «Apuntes para el estudio de la escultura en cera en España», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, tomo 45, 1979, págs. 485-495, donde hace mención a esta obra de la catedral de Jaén, pág. 494. ESTELLA MARCOS, Margarita M., «Obras maestras del arte de la cera en España», *Goya*, 237, 1993, págs. 149-160; -«Pequeña escultura en cera: nuevas noticias sobre obras de Francisco Pieri y Caterina de Julianis en España», *Boletín Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 44, 2009, págs. 75-85.

La promoción artística de Rubín y sus relaciones con la Academia se plasman en obras como la decoración de la capilla de San Eufrasio, el tabernáculo del altar mayor y la decoración pictórica de El Sagrario, de la mano de artistas por él llamados como fueron Mariano Salvador Maella, Zacarías González Velázquez y Mariano Marín. Este último, en 1794 enviaba un *Crucificado*, y reconocía que en la catedral existían otras obras suyas. Asimismo regalará otras piezas como magníficos relicarios, entre los que destacaron el destinado a custodiar el *Lignum Crucis* o la escultura de *San Eufrasio* en plata. Ésta realizada con una cubertería del obispo, y adornada con una cruz de cristal de roca con remates y cadena de oro de la China «que le había dirigido S. E. con el destino a la efigie de San Eufrasio lo que visto por dichos Sres. acordaron que dicha alhaja se anote en el inventario de la Sacristía...».



Dolorosa, Francesco Abbiati, hacia 1785. Catedral de Jaén

Durante su gobierno podríamos situar la entrada en la catedral de las taraceas de Francesco Abbiati, que representan a un *Niño Jesús de Pasión* y una *Dolorosa*. Se trata de obras con un marcado clasicismo que toma motivos de la Antigüedad, como se aprecia en sus marcos y figuras, aunque el tema religioso de las mismas, matiza esta referencia, frente a lo que ocurre en el resto de su producción, más orientada al mobiliario civil. Francesco Abbiati nació en Mandello (Lombardía), aunque realizaría

sus primeros trabajos en Roma con una carrera que se extendería entre 1750 y 1800. Su especialidad fue el trabajo de ricos muebles en los que destacan complejas marqueterías combinando diferentes maderas de roble, nogal, ébano, etc. y que fascinaron a la corte napolitana, lo que pudo contribuir a su presencia en Madrid, donde trabajó varios años.

En cambio no es italiana una de las piezas más significativas de las regaladas por Rubín a la catedral, el *Relicario de Santa Cecilia*. Una de las obras de mayor calidad que atesora el templo, como ya el propio prelado indicara en el momento de su donación:

«un primoroso altar portátil con muchas reliquias y pedrería de diamantes, esmeraldas, rubíes y otras piedras preciosas, todo embutido en plata, ébano y marfil, la qual preciosa alhaja se conducirá en el primer viaje del corsario Paredes asistido de otros dos hombres de satisfacción y siendo tan continuos y primorosos estos rasgos de liberalidad y amor de S.E. para con su Yglesia Catedral no encuentra el Cabildo expresión suficientes de agradecimiento con que corresponder (...)»⁶³.

La historiografía ha destacado su carácter de mueble de origen italiano fechándolo en el siglo XVIII, sin especificar su lugar de origen. En realidad se trata de una pieza creada en Augsburgo, como indican las marcas que posee, en la variante utilizada, según Seling, hacia 1640-45⁶⁴. Como vemos, tanto la cronología como el lugar de procedencia de la obra no se corresponden con lo tradicionalmente defendido, aunque sí es cierto que existen elementos de filiación

italiana, que se pueden explicar en las intensas relaciones que existieron en el ámbito de las artes suntuarias entre ambos focos de producción⁶⁵.

La pintura italiana, referente para la catedral

Es muy significativo el que una de las fórmulas más recurrentes para incidir en la calidad de una pieza fuera referirse a ella como *obra italiana*. Así ocurría en las descripciones que de la catedral nos ofrecieron Ponz y Madoz, donde se recurría a exaltar muchas de las pinturas del templo como *obra de bastante mérito de escuela italiana*, dentro del espíritu clasicista dominante.

Ponz ensalzará las copias realizadas por Sebastián Martínez para el retablo mayor «por serlo de grandes originales». Asimismo, en referencia al apostolado de la sacristía –copia de uno de Rafael–, hará un alegato a esta fórmula de producción artística «estos hallazgos me gustan tanto o más que si fueran cuadros originales de otros autores, particularmente si las copias están hechas razonablemente»⁶⁶.

Efectivamente la catedral de Jaén contó con una buena muestra de pintura italiana, donde originales y copias alternaban con obras de artistas españoles que seguían los modelos de aquella. Entre algunas de las obras más celebradas, junto a las ya citadas de Corbi y Graziani, se encuentran los lienzos de *San Agustín* y *Santo Tomás de Villanueva*, actualmente en la Exposición Permanente, cuya autoría es desconocida, aunque existen muchos rasgos que los conectan con las obras realizadas en Roma con motivo de la canonización del

63 AHDJ., *Capitular*, leg. 111, (AC., 19 de julio de 1791).

64 SELING, Helmut, *Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529-1868*, Múnich, 1980.

65 Fue Estella Marcos quien planteó la mayor antigüedad de la obra con respecto al momento de la donación, quizás «renovada» en tiempos de Rubín de Ceballos y es también quien, en relación a otras piezas, destaca la influencia de los modelos italianos en los trabajos de eboraria y mobiliario. ESTELLA MARCOS, Margarita M., *La escultura barroca de marfil en España. Escuelas europeas y coloniales*, Madrid, Instituto Diego Velázquez CSIC, 1984, pág. 88.

66 PONZ, Antonio, *Viage de España*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1791, tomo XVI, págs. 180 y 184.

segundo (1658). Prueba de la consideración que recibían era el lugar que ocupaban, la capilla mayor, dispuestos sobre los dos grandes lienzos de Sebastián Martínez, una vez reformado el retablo⁶⁷.

También existían españoles formados en Italia, como Pedro Machuca, que plasmarían lo aprendido allí asentando el clasicismo en España. En la catedral de Jaén, tras su vuelta de Roma, dejará la denominada *Virgen de la Cinta* o de *Consolación*, en alusión a la capilla que presidía. Machuca utiliza como referencia para esta obra la *Virgen de la Rosa* de Rafael, lo que explica que Madoz, desconocedor del nombre de su autor, la ensalce como *una Virgen lindísima de la escuela de Rafael*. El recuerdo de lo italiano también estará en otras piezas de su producción como *La Piedad* -tan cercana a modelos de Sebastiano del Piombo- y en el retablo de San Pedro de Osma de la sala capitular. La estela de Machuca sería seguida por artistas contemporáneos a él, como los hermanos Sánchez en el retablo de la capilla de San José y en el anónimo autor de los lienzos de la sacristía mayor⁶⁸.

El más destacado de los pintores del Jaén barroco, Sebastián Martínez, recibió en 1661 el encargo de *tomar unas copias de las pinturas que en Madrid parecieren más apropiado y las trayga*⁶⁹. Se trataba de un momento de esplendor cultural y artístico en la catedral, abanderado por canónigos como don Juan de España, con el que mantuvo una notable cercanía. La comisión se hacía un año después

de la consagración del templo, y su principal fin era la ejecución de unos lienzos con los que «refrescar» el retablo de la capilla mayor, pues en lugar de hacer una obra nueva, se había reaprovechado el realizado por Sebastián de Solís. Serán los lienzos encargados a Sebastián Martínez los que actualicen esta pieza con un programa iconográfico que exalta la doble naturaleza de Cristo, subrayando su Encarnación, y el decisivo papel de María en la Salvación⁷⁰.



Virgen de la Cinta, Pedro Machuca, h. 1520. Catedral de Jaén

A través de la descripción que sobre la capilla mayor nos dan Núñez de Sotomayor y el propio Ponz, sabemos que los cuatro lienzos de Martínez fueron: la *Anunciación*, la *Visitación*, *Cristo a la columna* y el *Descendimiento de la Cruz*. Ya en la *Visitación* Martínez seguía los modelos de Tiziano renovados con matices contemporáneos al pintor giennense, como por ejemplo con la obra sevillana de su tan admirado Velázquez⁷¹.

67 Ibídem, pág. 180; MADDOZ, Pascual, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Jaén, Valladolid, (1ª ed. 1845-50)/1986, pág. 547.

68 Un pintor italiano en Jaén fue Angelo Nardi, que trabajó a instancias del fundador del monasterio de la Concepción Francisca, don Melchor de Soria y Vera, que había conocido su obra en el monasterio de las Bernardas de Alcalá de Henares. Nuevamente las fórmulas italianas generan gran entusiasmo y pronto surgirán las copias de la obra de Nardi, especialmente de su *Anunciación*, como lo atestiguan las existentes en la catedral y en el retablo mayor de la iglesia del monasterio de Santa Teresa.

69 AHDJ., *Capitular*, leg. 40, (14 de octubre de 1661). «Que Sebastián Martínez pintor tome unas copias».

70 En 1821 el retablo sería reformado y los lienzos de la *Visitación* y *Anunciación* pasarían a los laterales de la capilla mayor. DE ULIERTE VÁZQUEZ, Luz, *El retablo en Jaén (1580-1800)*, Madrid, Ayuntamiento de Jaén, 1986, págs. 82-85; ARAGÓN MORIANA, Arturo, «Aportaciones para el estudio del retablo de la capilla mayor S. I. catedral de Jaén», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 182, 2002, págs. 43-78; DE ULIERTE VÁZQUEZ, Luz, «Capillas y retablos en la catedral de Jaén», *Elucidario*, 3, 2007, págs. 206-207.

71 El Inventario de 1918 la califica de holandesa, pero Romero de Torres la situaba como sevillana.

La *Anunciación* se aparta de esta tradición y recurre a una obra de gran devoción entre los Austrias, como era la *Annunziata* de Florencia. Martínez la recrea con gran detalle, partiendo de la copia que Alessandro Allori realizó en 1584, regalada por Francisco I a Felipe II, entre otros presentes. Existieron reproducciones, la gran mayoría en manos de los miembros de la familia real, que la convirtieron en verdadera pieza de coleccionista, pues su difusión fue acompañada incluso de limitaciones de reproducción⁷².

En el segundo cuerpo del retablo se dispusieron los lienzos *Cristo atado a la columna* y el *Descendimiento*. Ambos eran copias, el primero del original de Navarrete el Mudo en El Escorial, y el segundo, del realizado por Volterra para la iglesia de la *Trinitá dei Monti* en Roma. Tenemos la certeza de la existencia de originales y copias de Volterra en el panteón de El Escorial, algunas realizadas por el propio Navarrete el Mudo y por Becerra⁷³.

Esta labor de copista enriqueció notablemente a Martínez, que tuvo un contacto directo con grandes obras, expresión de estilos y soluciones muy diferentes entre sí. Fue sin duda una labor que rentabilizó ampliamente, como materializa el magnífico *San Sebastián* que realizara para la catedral de Jaén.

No fueron estas las únicas copias de obras italianas de las colecciones reales. Ilustran esta realidad pinturas como la *Alegoría del Silencio* de Lavinia Fontana,

también en el panteón de El Escorial, cuyo modelo tuvo gran difusión en el ámbito andaluz. En la capilla de San Jerónimo existía un *Pasmo de Sicilia* de Rafael, una de las joyas del coleccionismo de los Austrias, conseguida por Felipe IV⁷⁴. Las obras de Guido Reni gozaron de gran estimación en la España de los siglos XVII y XVIII, circulando gran número de copias y algunos originales, estos principalmente en las colecciones reales. En las galerías altas de la catedral se custodia un *Crucificado*, copia del original Guido Reni existente en San Lorenzo in Lucina de Roma. Varias reproducciones existieron en España, y su original influyó en artistas como Ribera, del que igualmente se conserva una singular interpretación de su *Calvario*, en la capilla de la Virgen de las Angustias de la catedral⁷⁵.

Atribuida tradicionalmente al pintor boloñés era la *Virgen con el Niño* conservada en el Louvre, pero la historiografía la ha situado como obra de Francesco Gessi (Bologna 1588-1649), fechándola hacia 1624. La copia que de ella existe en la catedral de Jaén se podría relacionar con las adquiridas en Madrid por algunos canónigos para la decoración de capillas y del retablo de la sacristía mayor.

Felipe Serrano Estrella

72 Las dos obras son descritas por Ponz y Madoz, para ambos, la *Anunciación* es considerada como copia de *Benvenuto Celeni*, seguramente confundidos con otro regalo de Francisco I a Felipe II, el *Crucificado* de Benvenuto Cellini hacia 1556-1562, también en El Escorial. PONZ, Antonio, *Viage de España*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1791, tomo XVI, pág. 180 y MADOZ, Pascual, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar. Jaén*, Valladolid, (1845-50)/1986, pág. 547. Sí acertaron con las obras de Volterra y Navarrete el Mudo. Sobre las copias de la *Annunziata* que llegan a España y la devoción generada por las mismas, tanto en Florencia, como en Madrid: MULCAHY, Rosemarie, «El arte religioso y su función en la corte de Felipe II», en CHECA CREMADES, Fernando, *Felipe II. Un monarca y su tiempo. Un príncipe del Renacimiento* (cat. exp.), Madrid, 1998, págs. 173-174.

73 BASSEGODA, Bonaventura, *El Escorial como museo*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, págs. 147 y 155.

74 El original procedente de Palermo fue enviado a Felipe IV en 1661 por mediación del entonces virrey de Nápoles Gaspar de Bracamonte y del cardenal Fanchinetti, como ha demostrado el doctor García Cueto, siendo colocada en 1663 en el altar mayor de la Real Capilla; pero ya existía una copia enviada por don Juan de Cardona a Felipe II: GARCÍA CUETO, David, *Seicento Boloñés y Siglo de Oro español*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006, págs. 146-149. La ubicación de la obra: MADOZ, Pascual, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar. Jaén*, Valladolid, (1845-50)/1986, págs. 547-548.

75 También existieron varias copias en iglesias andaluzas, en concreto fue especialmente celebrado el custodiado en la parroquial de San Lorenzo de Sevilla, MORÁN TURINA, Miguel, «Pinturas italianas y flamencas en la Andalucía Barroca», en MARTÍNEZ MONTIEL, Luis F. & PÉREZ MULET, Fernando (coord.), *La imagen reflejada. Andalucía, Espejo de Europa* (cat. exp.), Sevilla, Consejería de Cultura, 2007, pág. 47. Sobre la presencia e influencia de la obra de Guido Reni en España: PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Madrid, Alianza, 1993, págs. 95-119.