

# Capillas y retablos en la Catedral de Jaén

LUZ DE ULIERTE VÁZQUEZ  
Universidad de Granada

## RESUMEN

Los siglos que suele durar la construcción de una Catedral hacen que tanto los patronos como la dedicación de sus capillas cambien a lo largo del tiempo. Esto significará que sus retablos, el objeto de devoción más importante del amueblamiento de estos espacios, sean sustituidos por otros más conformes a la cambiante historia devocional, social y artística de cada época. La de Jaén no es una excepción como aquí se estudia. Se ha tratado de elucidar tales cambios en ella desde la primera catedral gótica hasta las actuales dedicaciones de las capillas y retablos actuales –a cuyo estudio histórico-artístico se dedica un capítulo–, el más importante de los cuales ha sido la inclusión de Nuestro Padre Jesús en la capilla de san Fernando con el consiguiente destierro de su retablo del anterior rey titular.

## ABSTRACT

The centuries that take to build a Cathedral make that the patron saints, the same as the dedications of their chapels, have changes meanwhile. This will mean that their altarpieces, the main object of devotion into the furnishings of these places, should be replaced by other more in line with the devotional, social and artistic variable history of each age. The one in Jaén is not an exception as we can study here. There has been an intention to clear up these changes in it from the primitive.

Gothic Cathedral to the dedications of the present chapels and altarpieces –to its historic and artistic study there is a dedicated chapter– been the most important of them the inclusion of Nuestro Padre Jesús into the chapel of Saint Fernando with the subsequent banishment of the altarpiece from the previous titular king.

## CAPILLAS Y RETABLOS: EL DEVENIR PIADOSO

La «maestría» que el Obispo Moscoso pretende que la Catedral de Jaén ejerza sobre los restantes templos de la diócesis, no se cumple en el caso de los retablos hasta fines del XVIII a causa de la muy dilatada historia constructiva del templo. Evidentemente, hasta que las capillas no están terminadas en términos arquitectónicos, no ha lugar a pensar en su amueblamiento, en el que el principal elemento es el retablo.

De modo esquemático, la historia constructiva de las capillas puede establecerse en tres etapas. Durante la primera (1540-1554), se realizan las actuales Sala Capitular o capilla de S. Pedro de Osma, S. Benito, Santa Teresa y Virgen de las Angustias. En la segunda (1634-1660) la Mayor y sus colaterales S. Fernando y Santiago, más las de S. Eufrasio, Inmaculada y Niño Jesús. La fase

de construcción de la fachada catedralicia (1667-1688), no parece contemplar la ejecución de capilla alguna, por lo que hasta el siglo XVIII no se terminan de realizar estos espacios. En 1764 Ventura Rodríguez, el director de la Academia, informa de cómo están terminadas en cuanto a tales, y recomienda su engalanamiento tanto en lo referente a la realización de un altar mayor como a la dotación de retablos y otros objetos de menor importancia: es pues hasta esta fecha la tercera etapa, en que se construirán las capillas de S. José, Virgen de la Correa, S. Pedro Pascual y San Miguel (nave izquierda), Cristo de la Buena Muerte, San Sebastián, S. Jerónimo y Virgen de los Dolores (nave derecha)<sup>1</sup>. Durante ella ya

<sup>1</sup> Actualmente, las capillas se han vuelto a denominar, de modo que, las de la derecha, partiendo del colateral al mayor, son: de Santiago, Virgen del Pilar y Santos Óleos; San Benito; Santa Teresa; Virgen de las Angustias; Virgen de los Dolores y Santo Sepulcro; San Jerónimo; San Sebastián

se realizan algunos retablos, pero es a partir de los años 80 cuando, de una vez, se ejecutarán bastantes de ellos, y el momento en que aquel deseo de que la Catedral fuese maestra para los restantes templos se cumpla.

A pesar de ello, no hay que concluir en que los actuales retablos fueron los únicos que se realizaron: capillas había en la primitiva Catedral gótica mientras la actual se iba construyendo lentamente, y en ellas sabemos de la existencia de estas máquinas de devoción, consagradas a santos diferentes a los de la actualidad. De la documentación proporcionada por el Libro de Visitas de la Catedral de Jaén de 1539<sup>2</sup> conocemos la existencia de siete capillas en el lateral norte y otras siete en el sur. Estas últimas quedan claramente identificadas como las mismas de inicios del XVI que, a partir de la travesía del actual crucero, recoge Martínez de Mazas con posterioridad<sup>3</sup> que, según dice, son de prebendados: San Antón, Santa Catalina, la Quinta Angustia, San Nicolás, San Ildefonso, Jesús Nazareno y San Juan Bautista. Capillas que en esta visita se denominan respectivamente Capilla de Antón Vaca (escribano mayor que fue del concejo y ayuntamiento de Jaén) o de San Antón; Capilla de Santa Catalina, de los Torres de Valdelomar; Capilla de Ruiz Paez de Sotomayor, que había sido Caballero Veinticuatro de Jaén, sin dedicación asignada; Capilla del Racionero Juan González, difunto, que por su retablo se correspondería con la de San Nicolás; Capilla del Obispo D. Alonso de la Fuente del Sauce, con retablo de San Ildefonso, y patronazgo en el momento del Deán y Cabildo; del Arcediano de Jaén D. Juan Pizarro o de Jesús Nazareno, y por último, del Bautismo, que se correspondería con la de San Juan bautista citada por Madoz.

Las de la nave norte o del Sagrario revisten mayor dificultad en cuanto a su exacta localización. En 1539 la primera que se cita «La capilla de don Luis de Torres esta junta al sagrario de la dicha iglesia que se llama capilla de la casa e mayorazgo de Torres, en la qual estan instituidas dos capellanias perpeturas las quales dexo e docto don Luis de torres, fijo del condestable don Miguel Lucas e de la condessa doña Teresa de

Torres»<sup>4</sup>; junto a ella, Santa Ana, «sobre la qual esta fundada la torre de campanas». Le sigue la de las Ánimas, dotada por el canónigo Alcocer en la entrada del claustro, si bien no dice estar junto a la anterior, y la del Dr. Alonso de Mírez que había sido arcediano de Úbeda y Jaén por lo que sus patronos en el momento son el deán y cabildo. Dado que «de cara» a esta capilla se ubicaba el altar de Santa Marta, situado de espaldas al coro, ha de localizarse evidentemente a la altura de éste; también «en derecho» de ella estaba otra capilla y altar con retablo dotados por el Racionero Fernando de la Cana, donde su difunta hermana Juana Gutierrez de la Cana había instituido otra capellanía más. Seguían a la del Arcediano la capilla del canónigo Fernando de Gormaz —en cuyo altar celebraba misa los jueves la cofradía del Santísimo Sacramento— y las de los también canónigos Gonzalo de Castroverde y el difunto Gonzalo (o Luis) Cano.

Mazas, por su parte, aparte de asegurar que son de los capellanes, da un orden y denominaciones distintos, si bien no en todos los casos: San Bartolomé, seguida de la librería del templo o Juan Núñez de Vargas<sup>5</sup>, Santísimo Sacramento, Camarero Gonzalo de Castroverde y S. Benito, estas últimas más estrechas que las anterior-

---

y Santísimo Sacramento; Santo Domingo y Cristo de la Buena Muerte. Las de la izquierda: San Fernando y Nuestro Padre Jesús; San Eufrasio; Inmaculada y S. Amador; Niño Jesús; S. Miguel y Virgen del Alcázar; San Pedro Pascual y Virgen de la Cabeza; Cristo del Refugio y Virgen de la Correa y, por último, San José.

<sup>2</sup> La documentación, con una breve introducción, ha sido publicada por LÁZARO DAMAS, Soledad, La Catedral de Jaén según el Libro de Visitas de 1539, *BIEG* n° 170, año 1998, pp. 95-126.

<sup>3</sup> MARTINEZ DE MAZAS, *Retrato al natural de la ciudad de Jaén*, Jaén, 1794, pp. 177-190

<sup>4</sup> LÁZARO (1998), p. 98.

<sup>5</sup> En realidad Juan Nuñez de Vargas, que llega a ser Tesorero de la Real hacienda en Chile a las órdenes de Felipe II, no instituye definitivamente la capellanía hasta su testamento en 1574, y lo hace en la capilla «de los libros, (...) que linda de la capilla de Sant Bartolomé por la una parte e por la otra con la capilla del Santissimo Sacramento, ques del canonigo Gormaz». GALERA ANDREU, P.A. y DE ULIERTE VÁZQUEZ, L., «El retablo de la capilla de S. José en la Catedral de Jaén: una pieza olvidada del siglo XVI», en *Códice* n° 2, 1987, pp. 6-13, p. 10.

res. Estas son fáciles de ubicar en los pies: la del Sacramento es la del Canónigo Gormaz, como se dice en 1574; se repite en ambos la de Gonzalo Castroverde, y la de San Benito correspondería a la de Gonzalo Cano. Más difícil es hacer lo propio con lo que resta, ya que en el caso de Mazas es sólo una capilla, lindera con la de Vargas, y cuatro en la citada visita realizada por Pedro de Mérida y Francisco Téllez.

Existían en 1539 además otra serie de capellanías cuyas misas se celebraban en diversos altares por muros y pilares: el altar de San Gregorio, donde de cara al sagrario se oficiaban misas por parte de los canónigos que tenían instituidas seis capellanías más la de la religiosa Isabel Rodríguez de Vargas; el altar de Nuestra Señora de Consolación, que centraba –posiblemente en la nave transversal– otras dos capillas, una de ellas del canónigo Garci Fernández de Cabrera. El altar de San Sebastián, frente a la sacristía –muy posiblemente en la nave sur–; en esta nave, de cara a la capilla de San Antón, en el segundo pilar, la capellanía del canónigo y maestro escuela Luis Niño; el altar de los Reyes en el cuarto pilar, y de cara a la capilla del racionero Juan González (San Nicolás) un retablo de la Virgen dotado por Antón Prieto. Interesantes parecen las capillas que daban paso a la sacristía: la de los Ángeles junto a la puerta, en el rincón frente a la nave, que fuera dotada por los obispos don Gonzalo de Zúñiga y don Alonso de Acuña, y la del «Vulto Santo de la Verónica», la que volveremos, en un arco grande que hizo y doró don Alonso del Sauce, junto al epistolero.

Dejando al margen los altares ubicados por las naves así como pinturas o esculturas ajenas a retablos, el número de estos era considerable, pues poseían este amueblamiento las capillas de Santa Ana, Ánimas, D. Alonso Mírez, Canónigo Fernández de Gormaz, Gonzalo de Castroverde, Juan Pizarro, D. Alonso de la Fuente del Sauce, Racionero Juan González y capilla Mayor, a los que hay que añadir de entre los no ubicados en nave de capillas los del canónigo Garci Fernández de Cabrera, el racionero Fernando de la Cana, el de los Santos Reyes y el de la capilla del racionero Juan Gonzalez, trece pues en total.

El de Santa Ana, costeadado por la cofradía de la Concepción de Nuestra Señora, daba nombre a la capilla, así como el de las Ánimas, obra hecha durante el episcopado de D. Alonso dentro de la tradición escatológica gótica pues se dice en la tan citada visita cómo hay «munchas cabeças e huesos de difuntos y en medio una cruz de palo dorada».

La capilla del arcediano de Úbeda se ornaba con el retablo de Jesús a la columna, mientras el de la del canónigo Fernando de Gormaz puede que estuviese presidido por el lienzo de la Quinta Angustia que se cita ubicado en la capilla; el de Castroverde se dedicaba a los santos Pedro y Pablo, presidiéndolo las armas del obispo don Luis Osorio. En la nave frontera los retablos se dedicaban a Jesús Nazareno (capilla del arcediano Pizarro) y San Nicolás (capilla del racionero Juan González). Los llamémosles no regularizados los presidían Ntra. Señora (Garci Fernández y Juan Gonzalez) y los Santos Reyes (Pedro López Pancorbo), mientras se desconoce a quién se dedicaba el de Fernando de la Cana.

Especial mención merecen tanto el retablo de la capilla mayor, al que me referiré más adelante, como el que costease el obispo don Alonso Suarez de la Fuente para su capilla de San Ildefonso ya que debió ser de gran riqueza y detalle: al decir de los visitantes era muy rico, «de maçonería dorado», y tenía «ciento e veinte y cinco bultos de imagineria grandes y pequeños» nada menos, si bien es de lógica pensar que el ornamento esté incluido en este número.

Sabido es que no sólo las capillas y sus retablos fueron sustituidos, sino que también las dedicaciones se han conservado sólo en escasa parte y a menudo de manera indirecta: también pues los cambios en la piedad popular han dejado su huella en la dedicatoria de estos lugares del templo como no podía ser menos.

Tomemos como ejemplo la actual Capilla de la Virgen de las Angustias. Sin patronazgo aún en 1670, como las otras dos de la nave de la primera fase, ese año decide comprarla el obispo Fr. Jerónimo Rodríguez de Valderas (1668-1671) para dedicarla a S. Pedro Pascual, mercedario

como él, que fuera obispo de Jaén, y ser enterrado en ella, capilla que se engalanaría con un retablo barroco encargado a José de Mora y Pedro Atanasio Bocanegra, obra que sólo se debió realizar en parte por la inoportuna muerte del obispo<sup>6</sup>. En 1759 se declara cómo se ha hecho a costa del racionero Fernando del Río un pequeño retablo para S. Fernando, por «no haber sabido ser la referida Capilla de dicho Ilmo. Sr. Obispo Ln. Fr. Jerónimo Rodríguez de Valderas», por lo que treinta años después se decide restablecer la «legalidad»: San Fernando (cuya pintura había estado en la actual de S. Benito) pasará a otra capilla y en ésta se pintará un lienzo por «pintor de Sevilla o Madrid que tenga especial habilidad, de la misma manera que tenía el de Sor. Sn. Fernando, y se coloque en el lugar que este ocupa el referido de sn. Pedro Pascual que se ha de hacer»<sup>7</sup>

En 1791 sin embargo, San Pedro Pascual seguía sin tener capilla propia, ya que Ponz recomienda que se le dedique una<sup>8</sup>, recomendación que evidentemente está en relación con las nuevas devociones que la Ilustración impone acerca de los príncipes laicos o de la Iglesia, o mártires de épocas pasadas, que hubiesen tenido algún papel en la implantación de la religión católica. Tanto el obispo S. Pedro Pascual como el Rey San Fernando estaban dentro del modelo, por lo que es en esta década cuando encuentran asiento, definitivo en principio: el primero pasará a residir en la tercera capilla de la nave izquierda; el segundo (cuya espléndida efigie realizada por Valdés Leal en 1671 había pasado por cinco ubicaciones diferentes desde que el mismo año se hubiese decidido dedicarle una capilla propia) desalojará al Niño Jesús, cuyo retablo estaba en la capilla a la izquierda de la mayor, para asentarse allí... por el momento. Sabido es cómo se desplazó de ella por el traslado de la magnífica talla del «Abuelo», obra de Sebastián de Solís, desde su templo de la Merced: el Santo Rey vaga desde hace décadas por la cripta y comparte la dedicación de su capilla con Nuestro Padre Jesús.

De todo lo dicho se infiere en primer lugar que la dedicación de las capillas tiene relación

con la historia: los temas marianos (Santa Ana, las diversas Nuestras Señoras que aparecen) están muy presentes en el gótico final, así como los pasionistas (la Quinta Angustia, Jesús Nazareno, Jesús a la columna) y escatológicos (Ánimas) y, entre los santos, es época de devoción a San Benito, San Nicolás o San Bartolomé así como nunca se perdieron totalmente los de los pilares eclesiales caso de Pedro y Pablo o Ildefonso. Santa Catalina es evidente que guarda relación con el patronazgo de la ciudad. Pero puesto que en un principio las capillas son compradas por clérigos de diversa relevancia e incluso laicos como se ha visto, la dedicación de ellas a una u otra figura piadosa está íntimamente relacionada con la piedad particular de cada propietario, caso de San Antón, epónimo del escribano Antón Vaca.

A pesar de la anterior constatación no se puede olvidar que esa piedad es común a la de los fieles o la Iglesia de la época, por lo que son indicio de ésta que, a fines del gótico y más durante el Renacimiento, en general induce en los retablos a la explicación de la vida de Jesús, seguida de la de María. Ésta cobra mayor relevancia tras el Concilio de Trento, y especialmente en la diócesis giennense, dado el descollante papel que en tan magna reunión tuvo el obispo Pacheco en la defensa de su nacimiento immaculado. También en esta época, Manierista, el protagonismo de la muerte y redención de Jesús (Quinta Angustia) aumenta respecto al de las escenas de su vida y, muy especialmente, el de la Eucaristía, que se traslada a menudo desde el altar principal de la iglesia a una capilla especial (Santísimo Sacramento).

<sup>6</sup> El mismo año de su muerte piden los citados y el ensamblador Miguel Romero la parte segunda de la paga para poder proseguir. Solo he encontrado posteriormente una mención más a esta obra: una «cobranza de lo que se debe del retablo», pequeña, por lo pienso que no se terminaría de construir. En 1760 se trata de realizar la imagen del titular en escultura por parte de Francisco Calvo o José de Medina, pero dados los precios que piden, se decide que sea una pintura hecha «por pintor desta ciudad que al dicho señor (chantre) pareciere conveniente» (A.C., Acuerdos Capitulares de 5 y 26 de septiembre), cosa que tampoco se hace en este momento.

<sup>7</sup> A.C.J. Leg. 21, 1789.

<sup>8</sup> PONZ *Viage de España*, 1791, t. XVI, p. 246

Es éste, junto con el triunfo de la Iglesia sobre el infiel (S. Fernando) o la defensa de la ortodoxia ante el cisma protestante que emana del conjunto del retablo y que en la Eucaristía y en la devoción a santos recientemente canonizados queda simbolizado, quien domina el panorama en el Barroco, periodo del que desgraciadamente no queda retablo alguno en la Catedral de Jaén, si no son pequeñas obritas dedicadas a devociones particulares. A mediados del siglo XVIII, coincidiendo con un cambio de mentalidad social y, por ende, religiosa, María toma un singular protagonismo (Inmaculada, Virgen de los Dolores) por cuanto significa de piedad familiar y privada, que adopta con entusiasmo el pueblo (Niño Jesús), junto a otras devociones de tipo particular (San Benito), sin olvidar algunas heredadas del siglo anterior (Santa Teresa), lo que se suele traducir en el explícito lenguaje de la narración Rococó.

Esta cuestión de la claridad narrativa es compartida por un estilo que en otras cuestiones es radicalmente opuesto como es el del Neoclasicismo defendido por la nueva mentalidad ilustrada<sup>9</sup>, cuyos partidarios suelen encontrarse entre la clase culta. La nueva iconografía propuesta está basada en santos y dirigentes de la historia –antigua y medieval sobre todo–, que hubieran tenido especial relevancia en la defensa de la causa cristiana o católica: es en este sentido cuando la catedral de Jaén cumple por fin viejas deudas del pasado al dedicar las capillas de S. Fernando o S. Pedro Pascual, o crea otras nuevas acordes con esta mentalidad (Santiago, S. Eufrasio).

«Vivo con esperanzas de que si S.E. tiene proporción se han de arrojar fuera de este santo lugar, cuanto antes, los feísimos y embrollados retablos colaterales al mayor, y algunos eiusdem furfuris, objetos monstruosos que sólo sirven para desacreditar un recinto tan magnífico», decía el abate Ponz, secretario de la Real Academia, en 1791.

Los cambios en la religiosidad van de la mano de los del gusto, sociales al fin y al cabo, y ambos son responsables de los avatares sufri-

dos por los retablos. Se acaba de ver cómo no existen los vistos aunque en algún caso se conserven imágenes de ellos, cuestión que es una constante a lo largo del tiempo como se irá viendo, no sin antes llamar la atención sobre el caso del de la capilla mayor, por ser tal el más representativo

El primer retablo en el tiempo (1546) que se conserva en la Catedral de Jaén es el de S. Pedro de Osma, obra de un pintor –pues como tal, y no como el arquitecto que también fuera en el Palacio de Carlos V, fue contratado Pedro Machuca, su autor–, que responde a los parámetros usuales del momento en que domina la explicitud de la pintura. A partir de estas fechas, será la escultura quien defina el retablo. Más pesante, necesita de una fuerte estructura arquitectónica de sostén que la integre y resalte en el espacio: los retablos del pleno Renacimiento son por lo general encargados a escultores y, a partir de 1580, el peso formal de la arquitectura es tal, que serán trazados por arquitectos<sup>10</sup>, cuestión ésta que se subraya durante el Barroco en que, si bien la iconografía subsiste –como no podía ser menos– la simbología del retablo viene dada precisamente por la forma y lujo en que se expresa la arquitectura, contrariamente a la sobriedad de lo estructural de la neoclásica, que comparte, sin embargo, aunque por otras razones, la misma identidad arquitectónica de la obra.

<sup>9</sup> «También es menester decir una palabra sobre las figuras alegóricas que ponen en los retablos, á cuya vista cree el Pueblo que aquellos vultos personalizados, v. gr. De la Caridad, Mansedumbre, Penitencia y otras, sean imágenes de Santa Apolonia, de Santa Bárbara, de Santa Inés, etc. Al pueblo se le deben dar á entender las cosas con toda claridad, y no con enigmas, que no le es fácil adivinar», dice PONZ (1791, t. XV, pp. 247-248) criticando como retorcida la iconografía barroca.

<sup>10</sup> El caso de Sebastián de Solís es explícito al respecto, dado que fue tanto escultor como esporádico arquitecto. Vid. DE ULIERTE VÁZQUEZ, L, *El retablo en Jaén (1580-1800)*, Jaén 1986, pp. 65-97.

En cuanto a la cuestión en general para Andalucía, vid. asimismo mi capítulo acerca de «La arquitectura de los retablos» en la *Historia del Arte en Andalucía* vol. IV, *El Arte del Renacimiento. Urbanismo y Arquitectura*, Sevilla, Geve, 1990.

Por ello hemos de tomar en consideración que esa máquina simbólica de devoción en que se convierte el retablo no sólo es significativa gracias a una determinada iconografía –su contenido– que trata de enseñar diversos aspectos de la religión al fiel (caso del Renacimiento o del Rococó) mover su sentimiento (Barroco y Rococó) o apelar a su razón (Neoclasicismo), sino también a la forma arquitectónica –su continente– en que tal iconografía se desenvuelve, forma que en el Barroco adquiere tanto o más protagonismo simbólico que las propias imágenes que en él se hallan. En base a ella se estudian pues los retablos.

## RETABLOS RENACENTISTAS

Como queda dicho, el primer retablo que se conserva de los que en su día existieron por estas fechas es el de **San Pedro de Osma** en la Sala Capitular (Fig. 1). Obra singular por su concepción florentina, en este caso la arquitectura es mero marco de las tablas cuya pintura y dorado se le encargaron a Pedro Machuca en 1546<sup>11</sup>. Sobre predela se eleva hasta por encima de las impostas del arco en el que se embute, un rectángulo dividido por bellos peñascos con adornos de vides que sirven de marco a nueve tablas de factura italianizante: Padres de la Iglesia latina en el banco; S. Pedro de Osma revestido de pontifical presidiendo el primer piso, flanqueado por S. Pedro y S. Pablo; la Virgen de la Piedad en el centro del segundo con dos evangelistas laterales, y en su remate, un tondo de la Verónica rodeado por calados cartones de vegetales. Por último, la predela citada con dos duros ángeles laterales adoradores de la cruz central, es posterior, como aparte de sus pinturas muestran los ancones manieristas y el rectángulo almohadado que separan las calles.

Doce Sibilas y dieciséis Profetas se distribuyen en pequeños rectángulos y tondos respectivamente por los peñascos del cuerpo, contribuyendo con su presencia a transmitir un mensaje iconográfico algo deslavazado, pero legible. No hay que olvidar que la obra se ubica en la Sala



Fig. 1. Pedro Machuca. Retablo de San Pedro de Osma. 1546.

Capitular, lugar de reunión solemne del gobierno de la Catedral, presidido por los obispos, los primeros de los cuales en Jaén fueron de la diócesis de Burgo de Osma (Soria), de donde el benedictino Pedro de Berry fue obispo (1101-1109). Ellos son los que velan por la doctrina, transmitida por los Evangelistas, guardada por S. Pedro el primer obispo de Roma, difundida por S. Pablo y demás Apóstoles e interpretada por los Padres de la Iglesia. Y en esa doctrina está contenido el tema de la muerte y redención de Jesús –simbolizado por la mujer que enjugó la sangre y el sudor de Jesús en su pasión, quedando como prueba de ello el vero icono, la Verónica, uno de cuyos paños mantiene la tradición que se con-

<sup>11</sup> GOMEZ MORENO, M. *Las águilas del Renacimiento español*, Madrid, C.S.I.C., 1941, p. 119.

Previamente, en 1520, había realizado las pinturas de otro retablo más para esta Catedral, el de Nuestra Sra. De Consolación, desaparecido, cuya estructura arquitectónica había hecho el entallador Juan López de Velasco

serva aquí y ha convertido a la Catedral en santuario -, que fueran anunciadas por Sibilas y Profetas. Un programa renacentista que recupera la tradición de la antigüedad pagana gracias a las Sibilas, y de evidente afirmación eclesial por otro lado.

A pesar de constar documentalmente el encargo de esta obra a Pedro Machuca, hay otras evidencias, estilísticas en este caso –pues la mano de dos pintores diferentes es innegable–, que han hecho pensar en autorías diferentes para todas o parte de las pinturas: su hijo Luis Machuca y Julio de Aquiles son los más citados ejecutores o, al menos, ayudantes<sup>12</sup>. En su reciente restauración se ha comprobado perfectamente tal aserto, que por observación estilística se venía manteniendo: «diferencias en el empaste de las pinceladas, cambios arrítmicos de éstas, variaciones marcadas de calidad en zonas próximas de una misma tabla, imprimaciones sin cubrir en los celajes e incluso algunos nimbos que han quedado en proceso de ejecución»<sup>13</sup>.

Hay una obrita en el Museo, el **retablo del Cristo del Refugio**, procedente de las ermitillas de Almodóvar del Campo, que merece la pena traer a colación, entre otras cuestiones porque es el único modelo que posee la Catedral del Pleno Renacimiento.

Es una pequeña estructura de madera diseñada con ejemplar armonía mediante un cuerpo de piso único con tres calles, rematado en el centro con frontón recto sobre el que se recuestan lateralmente sendas figuras grotescas. Tanto éstas como las laterales que salvan el desnivel de altura entre las calles, son de bella ejecución, así como toda la talla sobrepuesta en dorado en frisos, imoscapo, banco o sotabanco. Su relieve de alabastro en el medio punto central, de equilibrada composición y suave modelado, da nombre al retablo.

## EL RETABLO MANIERISTA

El actual **retablo de San José** (Fig. 2) fue recompuesto antes de 1918: del anterior se conservan los relieves, tres cuadros y el Crucificado, mientras que la talla que hoy da nombre a capi-



Fig. 2. Salvador de Cuéllar A. y M. Sánchez. Retablo de San José. 1575-1577.

lla y retablo es de escuela granadina dieciochesca<sup>14</sup>. A pesar de ello, su estructura arquitectónica no ha de ser muy diferente a la original, dado que lo conservado se adecua perfectamente a ella en canon y tamaño: un banco relivado que se

<sup>12</sup> *Ibd.*, y GRISERI, A., «Perino, Machuca, Campaña», en *Paragone* nº 87, Florencia 1957, pp. 13-21. De otro lado, en el finiquito que recibe en 1547 de la parroquia de S. Andrés de Jaén dice cobrarlo del retablo «que pinté y doré yo e otros pintores», lo que muestra cómo en estos momentos cercanos a su muerte ocurrida en 1550, se rodeaba de colaboradores en sus encargos.

<sup>13</sup> Fue restaurado en 1994-1995 por la empresa Tratamientos de Conservación y Restauración. Vid *Patrimonio Histórico restaurado en Andalucía. 1987-97. Retablos*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla, 2001, pp. 78-81.

<sup>14</sup> Vid. GALERA ANDREU, P.A. y DE ULIERTE VÁZQUEZ, L., «El retablo de la capilla de S. José en la Catedral de Jaén: una pieza olvidada del siglo XVI», en *Códice* nº 2, 1987, pp. 6-13. En cuanto al resto de las noticias y documentación que en adelante se aportan, de no señalarse nada específicamente al respecto, vid. DE ULIERTE VÁZQUEZ, L., *El retablo en Jaén (1580-1800)*, Jaén, 1986

adelanta en el centro, como sostén a un cuerpo de dos pisos articulado en tres calles, y remate con ático de menor medida. La claridad de su estructura, resumiendo en un solo cuerpo las usuales alturas de varios pisos renacentista, que mantiene sin embargo la tradición de un modo teórico al dividir las calles laterales mediante un peinado, evidencian su estirpe manierista, así como la tensión vertical a que se ve sometido. Una disposición ésta que está en relación con la que a mediados del XVI realizara el arquitecto Hernán Ruiz II para el retablo de la Asunción de la Catedral de Córdoba, incluso en las pinturas que restan.

En este caso, tanto la arquitectura como los relieves (Doctores y Obispos en los netos de los pedestales, y Evangelistas bajo las calles) fueron ejecutados para la capilla que Juan Núñez de Vargas dotase en su testamento (1575) en este lugar por Salvador de Cuellar, que lo tenía acabado en 1577, mientras que de las pinturas se encargaron Antonio y Miguel Sánchez de Feroselle. De entre las actuales (S. José y S. Juan Bautista/Sta. Catalina y S. Francisco, en las calles laterales; S. Cristóbal/y S. Agustín en el ático) destacan las de Santa Catalina y S. Agustín, pinturas solemnes de poderosos cuerpos y reposados contrastos, con fríos celajes como fondo, en línea con las obras del taller de los Raxis, mientras S. Francisco y S. Juan Bautista, éste con una forzada postura muy a tono con las sorprendidas realizaciones del cambio de siglo, parecen salir de otras manos que usan de tonos más cálidos. San José, por su parte, sólida imagen más en la línea de las primeras, es posible que haya recibido un añadido tardío centrado en la figura del Niño.

Como remate de la obra, un frontón recto con alegorías recostadas cobija en el centro el saliente busto del Padre Eterno, mientras sobre las calles laterales se permite la escasa decoratividad del conjunto con roleos con hojarasca.

## EL BARROCO

Ya comentaba antes cómo apenas se conservan retablos barrocos en el templo, aunque por los testimonios escritos fueran en su día nume-

rosos. Es posible que las grandes estructuras contrarreformistas cuyo poderoso lenguaje arquitectónico simbolizaba per se el triunfo de la Iglesia frente al cisma protestante, estuvieran presentes al menos en la nave transversal que presidiera el retablo mayor reformado por Sebastián Martínez en 1661 y en sus dos colaterales, sobre todo si tenemos en cuenta el juicio acerca de ellos del académico Ponz: feísmos, embrollados, objetos monstruosos los llama... barrocos en definitiva, radicalmente alejados pues de la estética neoclásica en que el abate se mueve. Del izquierdo, por ejemplo, dedicado al Dulce Nombre de Jesús, sabemos que había sido costeadado por el Cardenal Moscoso (Obispo de Jaén de 1619 a 1646), cuyas armas lucía en medio de un dosel bajo el que se encontraba el Niño Jesús, y que además de ser de madera sobredorada tenía «golpes de talla», tan característicos del pleno barroco.

Por el Inventario de 1739 en que esto se escribe, conocemos la simple existencia de otros muchos, pero ninguno presidiendo una capilla que haya llegado a hoy: son pequeñas obritas laterales, y quizás por su escasa envergadura al no presidir capilla alguna, hayan corrido por ello mejor suerte. Así es la composición retablística que se encuentra en el muro derecho de la capilla del Cristo del Refugio dedicado a la **Santa Cena**, cuya pintura manierista de comprimido espacio se enmarca con interesantes molduras de oreja decorándose en su torno con esquemáticos vegetales recortados a la manera canesca de la década de 1630, ornato que en relieve se repite sobre el medio punto superior que cobija una encantadora escultura de S. Antonio de Padua.

Algo mayor, y posterior desde luego, es el **retablo de Santo Domingo de Guzmán**, en el lateral izquierdo de la capilla que hoy ha tomado su nombre junto al del Cristo de la Buena Muerte<sup>15</sup>: el lienzo cuadrilobulado que lo preside, de correcta factura, es obra del pintor Fran-

<sup>15</sup> No se llegó a realizar para esta capilla ninguno de los proyectados retablos neoclásicos en su testero mayor, por lo que desde el pasado siglo tomó la denominación de Cristo de la Buena Muerte por ocuparlo la escultura que Jacinto Higuera realizó en 1927.



cisco Pancorbo, de casi frenética actividad en la Catedral a mediados de siglo

Se encaja el retablo, de piso único, dentro del arcosolio del muro, cuyas pilastras usa tras los estípites dieciochescos que enmarcan la construcción de madera dorada que se adelanta sobre dos más para hacer sobresalir el citado cuadro. A la altura de las impostas del testero, comienza a desarrollarse una quebrada cornisa que inicia el coronamiento en forma de medio punto con un gran pinjante placado central donde se cobija un pequeño óvalo de la Asunción realizado en suaves tonalidades. Placas recortadas, rocalla, pequeñas y grandes veneras, estípites, confusión de la arquitectura del muro y de la madera dorada ... todo ello anuncia la llegada de una nueva estética que en España alcanzará gran fervor en los gustos populares –el Rococó– y que fecha la obra en torno a 1750.

Muy poco más adelante, quizás una década, se puede fechar el **retablo de San Juan Nepomuceno**<sup>16</sup> que ocupa también el arcosolio lateral de la capilla contigua, ahora de San Sebastián y del Santísimo Sacramento. La simulación de la cualidad arquitectónica de este retablo es aún mayor: no es simplemente que se embuta el cuerpo del retablo, sino que las propias pilastras jónicas y el arco del muro se doran y decoran, y se superpone un delgado tablero que extiende el «retablo» visualmente por el testero, lateral y verticalmente. Un pequeño sagrario con un relieve de la Santa Cena colocado recientemente ante el banco de madera dorada, parece sostener en el interior del arcosolio lo que es la arquitectura del retablo en sí, que realmente se limita a una hornacina poligonal de perfil mixtilíneo sobre peana gallonada, donde se encuentra la talla del titular con su misteriosa corona de estrellas. Roleos, aletones, hojarasca, cornisas mixtilíneas y rocalla rellenan las superficies, con una concesión a la corriente en alza del neoclasicismo: las palmas que componen su remate.

## RETABLOS ROCOCÓ

Y es que estas fechas de mediados de siglo son apasionadas y apasionantes. Si políticamen-

te en la vecina Francia la lucha social entre Antiguo y Nuevo Régimen se había solventado a través de la Revolución burguesa, en España los prolegómenos de la invasión napoleónica muestran una sociedad dividida entre «afrancesados» –intelectuales y parte de la nobleza– y decididos defensores del status quo –otra parte de ella, pueblo y realeza–. Las ideas ilustradas, y su traducción estilística que es el Neoclasicismo calan sin embargo sólo entre los primeros así como por los Borbones, mientras que el pueblo es decidido partidario del encanto fugaz que muestra el Rococó; incluso esta misma estética derivada del Barroco tiene contaminaciones de las nuevas ideas sociales.

La Iglesia se desgarró también en una doble actitud: obispos y alto clero se decantan por la modernidad, mientras el resto de los clérigos se sienten ligados a la tradición. El caso del obispo Fr. Benito Marín (1750-1769) es magistral ejemplo de esa contradicción, al introducir a la diócesis en el nuevo del lenguaje a través nada menos que del director de la Academia, Ventura Rodríguez, mientras en sus encargos privados se dirige al maestro más representativo del Rococó en Andalucía, Pedro Duque Cornejo.

El Cabildo, por su parte, parece aceptar con renuencia la imposición del nuevo lenguaje y, por el contrario, adopta entusiasmado en cuanto tiene ocasión la elección privada de su obispo, el rococó. La mejor prueba es la de las obras encargadas personalmente por el canónigo D. Ambrosio Francisco de Gámez: como albacea del racionero D. Juan Romero Utrera, y añadiendo bienes propios, dedica una suntuosa capilla donde, desde los casetones del techo a los muros pintados por Francisco Pancorbo, pasando por el **retablo de su testero mayor**, todo está dedicado a **la Virgen de los Dolores** (Fig. 3) y hecho a la manera caprichosa y elegante de esta estética.

<sup>16</sup> Mártir medieval de la confesión, canonizado en 1729, su uso iconográfico está en la línea ilustrada, por lo que posiblemente se le dedicase altar a partir del ya citado Informe de Ventura Rodríguez acerca de las obras que se habían de realizar en la Catedral, aunque su estética sea la opuesta a la preconizada por el arquitecto. Para 1799, año en que su reliquia se traslada desde Praga, debía estar finalizado.



Fig. 3. Retablo de la Virgen de los Dolores. 1754.

El retablo, que consta terminado documentalmente con anterioridad a 1754, es realmente un lujurioso marco que desde su coronamiento centrado en el Corazón de María, parece despararramarse en una decorativa cascada hasta su base de mármol rojo de Cabra –donde descansa un Cristo yacente del siglo XVII–, apenas sostenido gracias a ángeles y querubes que, desde sus inestables posiciones, distribuyen trozos de cornisas, cartuchos, cornucopias, pinjantes, pedestales: un mundo decorativo para ornar el gran lienzo ovalado de la Transfixión de la Virgen<sup>17</sup>, donde el peso no parece existir, tal parece su ingravidez, contradictoria con el mundo de la arquitectura.

Su complemento en los citados muros está referido a las escenas de la Pasión y muerte de Jesús. Son tres los niveles que allí pinta Francisco Pancorbo: el inferior, cuando aún la redención no se ha desarrollado, simbolizado en los Profetas que la anuncian. El terrestre, representado en los Evangelistas que la narran, y el celestial, la Pasión y Muerte en sí misma. La ausencia de las

escenas gloriosas de la Resurrección vienen a señalar cómo la capilla se contempla en función del dolor materno, no de la épica de la Redención: es el sentimiento íntimo que en el siglo XVIII se potencia con fuerza, como todo lo que tiene relación con el mundo familiar y humano.

La fortuna de esta composición retablística no se desarrolla sólo aquí: citemos como más cercanos los retablos de la Almudena y de la Buena Suerte en la Capilla Real de Granada (1761), donde a lo dicho se añade la asimetría en el desarrollo de sus cartones laterales. No hay que olvidar que este elemento venía estando presente, aunque como añadido decorativo a la arquitectura, en retablos barrocos: sin ir más lejos, en los relicarios de la Capilla Real hechos por Alonso de Mena. Lo que en el retablo de la Virgen de los Dolores se realiza es la adjudicación de carácter estructural a lo marginal, idea ésta esencial en el Rococó.

Pero el fruto más directo se encuentra en la capilla frontera de nuestra Catedral: la de San Miguel, íntimamente relacionada con ella. En 1754, cuando el mismo canónigo que se había ocupado de dirigir la decoración de la capilla anterior, D. Ambrosio Francisco de Gámez, hace testamento, se veneraba aquí «bajo dosel la Imagen de Sr. S. Benito». Manda en él que se dedique a **S. Miguel**, «capitán general de los ejércitos celestiales», se le haga un **retablo**, y se orne en toda la extensión de la palabra<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> El óleo ha venido siendo atribuido tradicionalmente a Francisco Pancorbo. Recientemente el Prof. Valdivieso lo hace al pintor sevillano Domingo Martínez, autor que desde sus inicios en la escuela murillesca pasa a estar en la órbita de la pintura francesa de Ranc o Van Loo. Martínez había realizado en Sevilla hacia 1745 la decoración de la iglesia de S. Luis de los Franceses, donde en la década de los 30 Duque Cornejo había hecho lo propio con los retablos. De ser cierta esta atribución al pintor sevillano, se abre la posibilidad de que Cornejo, aunque sea de manera indirecta, esté muy presente en la traza del anónimo retablo que nos ocupa.

<sup>18</sup> San Benito ya se vió cómo poseía su propia capilla durante el XVI, y también existía una de los Ángeles en el rincón de la entrada a la sacristía, frente a la nave. Había sido dotada por los obispos D. Gonzalo de Zúñiga y don Alonso de Acuña, y en su altar se oficiaban las misas de los Ángeles los lunes.



Fig. 4. José Carazo. Capilla de San Miguel. Bóveda. 1759.

Sin problemas económicos en este caso, cinco años después el retablo, hecho ya, está dorándose por Luis Melgar, así como pintándose por parte de José Carazo los ángeles de su techumbre (Fig. 4), y en 1761 se termina la fastuosa decoración de los muros laterales. Recubiertos de placas de madera con ornamentación vegetal dorada y policromada, se distribuyen en ellos cinco lienzos zurbaranescos dedicados a los arcángeles, que Romero de Torres daba como obra de Bernabé de Ayala. La propuesta iconográfica que en esta capilla se nos muestra es rabiosamente actual. La del ejército celestial era una piedad fomentada por los jesuitas –defensores incluso con la espada de la Fe católica– que, con la introducción por parte de los Borbones del ejército permanente en España, identifica el gobierno divino y humano en una dirección común

El retablo en este caso no parece caer en cascada desde arriba, sino que, desde su base ochavada –donde está la Virgen del Alcázar (1758)- va in crescendo lateralmente, ordenada su ascensión por mórbidos ángeles efebos y querubes, hacia la quebrada y potente cornisa, de donde nacen como llamas tres espejos sostenidos por querubes y enmarcados en rico ornato rococó. Este apoteósico remate nos pone de nuevo en contacto con Granada, donde bastantes años antes (1707), el arquitecto Hurtado Iz-

quierdo había realizado el retablo de Santiago en su Catedral, componiendo un ático de similar estructura –aunque allí aún embutido en una cierta arquitectura-, que no tenía el sentido de cierre de la arquitectura, sino de punto de fuga del conjunto, cuestión que aquí se subraya fuertemente.

Se nos propone pues una ingrátida «arquitectura» abierta que obliga a derramar la mirada por bóveda y paredes, para seguir encontrándonos con el ejército celestial, presidido en el centro del retablo por el óleo ovalado de San Miguel en su movida lucha con Lucifer, firmado por Bernardo Germán Lorente<sup>19</sup>, lo que refuerza la presencia de la pintura sevillana de la época en la Catedral. Obras ésta y la anterior del que en su día Taylor denominase «estilo chinesco», relativamente común en la baja Andalucía, en la oriental la desarrollan retablistas como Blas Moreno. Autor que de 1734 a 1748 había trabajado en Jaén, en cuya iglesia de Carmelitas Calzados

<sup>19</sup> Atribuido hasta ahora al tan citado Pancorbo, Arturo Aragón Moriana ha identificado la firma de Esteban Germán Lorente. Vid. *Senda de los Huertos*.

Un San Miguel extremadamente similar, si bien de mucho menor tamaño (46 x 40 cm.), también firmado por Lorente, y fechado en la década de los 30 (el último guarismo es ilegible), se halla en una colección particular de Mallorca.

había rematado el retablo de la Coronada en 1742, de las escasas trazas conservadas que fuesen realizadas por él no puede deducirse la autoría de éstas<sup>20</sup>, por lo que es posible que fuesen encargados a artistas cordobeses de los mismos talleres, herederos de Hurtado, que habían introducido el rococó en los años 40 en la diócesis giennense a través de Alcalá la Real y Priego, foco cordobés –bastante más atrevido que el oriental– del que parte la traza de los encargados por el Obispo Fr. Benito Marín por las mismas fechas.

Comentaba antes como caso significativo de la dualidad que se plantea comediado el XVIII el de este obispo, cuyas relaciones con Ventura Rodríguez y la Academia parecen más impuestas, aceptadas obedientemente como cargo público eclesial que es, que elegidas. A pesar de que a él le encarga la traza del Sagrario (1761) y luego el conocido Informe acerca de las obras que se han de hacer en la catedral, cuando actúa en el ámbito privado, apuesta muy claramente por la estética encontrada con la Real Academia que el arquitecto dirigía.

Para ornar la capilla que elige como su enterramiento, había mandado realizar un retablo dedicado a su santo epónimo, como decía, al más conspicuo representante en Andalucía de la estética más popular, Pedro Duque Cornejo (1678-1757), escultor nieto de Pedro Roldán, que trabajó en la fachada del templo; y no sólo eso, sino que costeará en S. Ildefonso el dorado de otro retablo dedicado al mismo santo trazado por este autor. Queda claro pues que obligado Neoclasicismo para lo público e íntimo y primoroso Rococó en lo privado.

El **retablo de San Benito** (Fig. 5), terminado en 1759 y considerado por el Cabildo como «mui costoso y del mayor primor», es así el mejor símbolo de los tiempos. Se conoce por el testamento del autor cómo había realizado, además de siete para la iglesia de S. Ildefonso, diseñados en 1754 mientras era Maestro Mayor de la Catedral de Córdoba, «tres trazas o modelos (...) para la formación de diferentes retablos», dos de ellas para la Catedral, que estaban en poder «la una, del

excelentísimo señor obispo obispo de Jaén; la otra en el de don Antonio Miranda, canonigo doctoral de aquella santa iglesia».

La versatilidad que muestra Duque Cornejo en estas trazas es admirable, más teniendo en cuenta que es un anciano que ni va a ver terminadas sus obras. En ellas adopta las diferentes variables que en su concepción de la arquitectura ha mantenido a lo largo de su vida, sólida o evanescente. En este caso se trata de la última opción, por cuanto el retablo que nos ocupa, aunque pueda insinuar una articulación vertical de tres calles, es una obra no estructurada, engañosa a los sentidos, ya que las pilastras –teóricamente sostenes de cornisa y ático– no tienen mayor inconveniente en presentar un centro invadido por las molduras cuadrilobuladas que sirven de marco a relieves de la vida del Santo.

Ciertamente aquella «confusión y algazara» por la que Ceán Bermúdez criticase la arquitectura de retablos de Cornejo, está presente aquí; pero confusión y algazara no han de significar

---

<sup>20</sup> Recientemente LOPEZ- GUADALUPE, J.J. ha venido a clarificar algo su vida y obra en “Noticias sobre el escultor y retablista Blas Moreno”, *C.A.U.G.* n.º 32, 2001, pp. 229-244. Tal y como ya señalé en su día, nunca estuvo empadronado en Jaén, sino en Granada, a pesar de trabajar aquí durante 13 años. López –Guadalupe ha documentado cómo en 1751 declara deber hacer “un prompto viaje a proseguir la obra que tengo principiada en la Santa Iglesia Catedral de Jaén”, que en principio podría ser la del retablo de la Virgen de los Dolores por la datación de su hechura, o incluso la de su altar de mármol especialización de Moreno. Cualquiera de las hipótesis resulta muy sugerente. Pero, sin descartar radicalmente su autoría, no es cierto como dice el citado autor que no haya otros retablos de estas fechas en la Catedral de Jaén : al margen de que se pudiesen en su día haber hecho otros, el existente de S. Juan Nepomuceno está no sólo dentro de las fechas barajadas, sino que el escenográfico movimiento cóncavo-convexo de su planta se muestra más acorde con el mayor de la iglesia de S. Matías de Granada, trazado y realizado por Blas Moreno de 1750 a 1752, por lo que bien podría ser el que estaba realizando, o incluso el de Santo Domingo de Guzmán, de mayor movilidad aún; en este caso sin embargo, la presencia de las apuntadas palmas –que en la decoración de Moreno no tienen cabida– le apartarían de su realización en 1751. Es atrayente sin embargo la hipótesis de que puesto que en los años 60 apenas aparece el retablista en la documentación granadina, pudiera estar de nuevo trabajando en Jaén.



Fig. 5. Pedro Duque Cornejo. Retablo de San Benito. 1754-1759.

necesariamente algo negativo: en su contexto, por el contrario, la apuesta del autor, tomada en este sentido claramente en el retablo mayor de la sevillana iglesia de S. Luis de los Franceses en la década de los 30, no podía ser más arriesgada y novedosa dejando a los relieves, ligados en forma arqueada, dirigir visualmente el conjunto. En definitiva, deja atrás la sólida construcción visible del barroco para optar por una dirección decorativa, que se densifica en lo ornamental de las grandes placas recortadas, de las cornisas que suben y bajan, que se quiebran en formas aparentemente caprichosas pero de gran efectividad, en la menuda vegetación y delicado esgrafiado que recorre toda la superficie.

Centra en su nicho sobre una espectacular peana la figura del titular, abierto su ademán,

agitados los paños que le visten, complementada con siete relieves de su vida –pictóricos, minuciosos, sin enigmas, docentes en suma– cuya claridad y didactismo sí que le granjearon la simpatía crítica de los eruditos ilustrados.

El engalanamiento de la capilla no termina en este retablo: lateralmente viene acompañado por otros dos que siguen su camino aunque sin la espectacularidad del principal: ocupando el arcosolio del muro lateral izquierdo, se halla el **retablo de la Santa Faz**, con su delicada Inmaculada de escuela granadina en el remate y dos lienzos: S. Benito, la Virgen y la Trinidad, óleo dieciochesco de estilo italiano, y el que da nombre al retablo, de factura flamenca. Formando pendant en el muro opuesto, otro retablo centra su iconografía –un lienzo de medio punto de factura flamenca– en **San Benito**, acompañado sobre la cornisa por un altorrelieve donde el santo aparece con la Virgen y un obispo.

Con toda probabilidad, el retablo que diseñase Duque Cornejo a la par que el del obispo y cuya traza estaba en manos del canónigo Miranda es el de **Santa Teresa**, no sólo por el dato documental, sino porque la obra en sí es evidente que ha salido de una misma mano: cómo explicar si no la irrupción de las molduras de los planos nichos laterales, donde se asientan las tallas de S. José y S. Roque, de mórbido modelado y rica policromía, sobre las dobles pilastras que, como en S. Benito, componen lo que vagamente pueden ser las calles laterales.

A la doctora mística está dedicada la capilla, una de las más ricas del templo, tapizada de pinturas de Francisco Pancorbo alusivas a ella; su talla ocupa el nicho central del único piso del retablo<sup>21</sup>, mientras en el banco se desarrollan relieves policromados del mismo tipo que los vistos en el retablo del Obispo Marín. Hay sin embargo en esta obra un elemento, el entablamento,

<sup>21</sup> Según un Inventario de la Catedral de 1739, en la Capilla de Santa Teresa existía otro altar con una talla sobre repisa de la Santa diferente, ya que se la describe con la iglesia en una mano, la pluma en otra, y una paloma sobre el hombro. En el mismo había una pintura de S. Pedro de una vara (0'835 m.)de largo.

que marca con su fuerte horizontal la separación de cuerpo y ático: una vuelta pues a la estructura de la arquitectura como ordenadora del espacio. Pero a la par, las dos columnas con que se «sostienen», interrumpidas en su fuste por nubes, cabecitas de querubes, angelillos y guirnal-das, muestran hasta qué punto esa vuelta es aún engañosa. A mayor abundancia, su ático es un remate, donde se mezclan a través de cornisas troceadas, arco y ángulo para cobijar la figura de una pequeña y delicada Inmaculada y el relieve del Ecce Homo. Cartones laterales calados extremos en el friso y una rica decoración rococó terminan por caracterizarlo.

Es posible que la traza de Duque Cornejo fuera alterada al ejecutarse para buscar esa cierta estabilidad centrada en el entablamento que comentaba: y es que a estas alturas de siglo la Academia se está imponiendo. En el tan citado Informe de Ventura Rodríguez fechado de 1764<sup>22</sup> se dice que se encuentran «onze capillas desnudas y sin altares, y el del Santo Rostro está deteriorado», por lo que es necesario «hazer éste y los otros onze nuevos». El retablo de Santa Teresa debe hacerse por tanto en fechas muy cercanas al envío de este informe del académico al Real Consejo de Castilla, y Rodríguez no podría permitir que la «falta de gusto» con que la Academia calificaba a estas obras se le desmandara completamente.

## LAS ÚLTIMAS OBRAS: BARROCO ROMANO Y NEOCLASICISMO

A partir de este momento, cualquiera de las obras que se acometan han de estar informadas y aprobadas por ella, que supervisará incluso su ejecución, lo que por el momento lleva Ventura Rodríguez en un lenguaje afín al llamado Barroco romano. Estética ampulosa en ocasiones, pero densa y estable en cuanto a su arquitectura y con una jugosa libertad de movimiento, incluso en planta, elimina la mayor parte de la decoración, usando con calma y sutileza motivos heredados del Renacimiento y otros nuevos. En este lenguaje se realizan tres retablos en la Catedral

entre 1788 y 1794: los de S. Eufrasio, San Fernando y Santiago.

Para estas fechas, el citado arquitecto ha roto sus tempestuosas relaciones con la Catedral de Jaén, y es su sobrino Manuel Martín Rodríguez, Director de Arquitectura de la Academia, quien se encargará de las trazas y supervisión de obras. Mucho más rígido en su concepto de la arquitectura, la más noble de las Artes en su concepto, envía en 1793 al Cabildo, junto a una Certificación de las obras que faltan por hacer, dibujos para realizar el tabernáculo del altar mayor y cuatro trazas para ejecutar los ocho retablos que según dice faltan, trazas que reciben de éste su «más completa aprobación» ensalzando el «buen gusto, juicio y elegancia propios de su autor». Sorprende cómo en tan escasos años el Cabildo ha abrazado la nueva estética, pues pasa su entusiasmo de los «primorosos» los retablos desestructurados y atectónicos rococó vistos, a los diseños ahora propuestos; pero no hay que olvidar que está presidido por un Deán, Martínez de Mazas, convencido partidario de las ideas ilustradas y del «buen gusto» que la Academia viene imponiendo.

Son estos dibujos de una desnudez arquitectónica rayana en el ascetismo, y su imagen viene definida por ella, hasta el punto de que Martín Rodríguez explica cómo «el espacio que queda en blanco en los quatro diseños de Altares, es para colocar en cada uno de ellos, en vajo relieve de mármol, estuco, ó en pintura la Imagen á quien se dedique». Tanto da pues S. Antón como la Purísima Concepción: ni tan siquiera los órdenes arquitectónicos –que en el Renacimiento se adoptaban en función de la dedicación del retablo– varían para uno u otra, y por supuesto, escultura de cualquier tipo o pintura también es indiferente. Sólo la arquitectura (geometría, orden, razón) es importante.

Pero la aprobación del Cabildo no es óbice para que siga las instrucciones al pie de la letra: entre ellas se salta la de que se hagan de mármol

<sup>22</sup> GALERA ANDREU, P., *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*, Granada 1977, pp. 484-486.

—mucho más caro que la madera de la que se realizan, aunque eso sí, pintada imitándolo—. Y también la de que se usen las trazas de manera simétrica, de modo que los retablos que queden fronteros sean de igual diseño<sup>23</sup>. Puesto que son ocho los que dice faltan por hacer (cuatro parejas), y deben ser fronteros, el actual retablo de la Inmaculada (frente a la capilla de Santa Teresa, con retablo ya ejecutado) debía haberse realizado, quedando pues libres las capillas del Niño Jesús/Virgen de las Angustias, y las tres parejas que parten desde los pies. La capilla de San José no debía aún tener recompuesto el actual retablo que le da nombre, por lo que su estructura como tal debe ser en fecha inmediatamente posterior a ésta cuando —por fortuna— con lo existente se realizó el retablo que ahora vemos (bien que dedicándolo a una devoción propia del tiempo) de modo similar al que en su día pudiese tener.

Con las trazas aprobadas se realizan cinco, y quedan sin retablo principal las capillas actualmente denominadas del Santísimo Sacramento (antes San Sebastián, que hoy ha cambiado su dirección al convertirse de este modo en un pequeño reducto para adorar la Eucaristía, convirtiendo el retablo de S. Juan Nepomuceno, concebido como lateral, en principal) y de Santo Domingo de Guzmán, ambas a los pies del templo (nave derecha).

El primero que debemos mencionar sin embargo es el **Relicario de Santa Cecilia** del Museo, un encantador y elegante capricho de madera de ébano con incrustaciones de bronce dorado, encargo del Obispo Rubín de Cevallos (1780-1793), que simula una arquitectura escenográfica, donde en su calle central se desarrolla un concierto de bulto acompañado de pintura sobre cobre y un relieve en plata. Tanto las formas caprichosas de sus marcos como los exquisitos elementos ornamentales y, sobre todo, su carácter de bibelot, lo hacen acreedor de la más encantadora tradición francesa rococó; pero a la par, su estructura, decididamente arquitectónica, indica el camino por donde van a seguir obras de mayor formato.

Es el caso del **retablo de la Inmaculada** una obra de muy clara arquitectura hecha en made-

ra dorada que se estructura sobre banco relivado en un piso con tres calles, adelantada y mucha más ancha la central donde se cobija la pintura de la titular (en línea con la escuela madrileña y sin olvidar el encanto murillesco), mientras en las laterales lienzos aprovechados también del XVII, que formaron en su día pendant, representan a los padres de María. En el ático, bajo frontón curvo rebajado, el declamatorio lienzo de Esther ante el rey Asuero completa un programa iconográfico bien ideado, que se inicia con símbolos de María (ciprés, árbol, palmera, rosa) y una escena de Judith en los relieves del banco. La delicadeza sin abigarramiento de la decoración, explicitada en el fino esgrafiado de tableteros, en candelieri y delgadas palmas, parece querer acentuar el carácter de lo tópicamente femenino que se pretende en el siglo.

También D. Agustín Rubín de Cevallos es el patrono de la nueva capilla de **S. Eufrasio** (antes de la Virgen del Pópulo) en la que decide ser enterrado, desconociendo que se había dedicado hacía pocos años a S. Fernando. Allí le encarga al arquitecto de la Catedral Gregorio Manuel López que levante a su costa un **retablo** al citado santo, que éste traza en 1788. Tanto el berninresco relieve central de la Apoteosis de S. Eufrasio como las tallas restantes son realizadas por Juan Adán: S. Julián (obispo de Cuenca, de donde Rubín fue canónigo) y S. Agustín (su epónimo) en el cuerpo del retablo; S. Antolín (patrón de Palencia, ciudad natal del obispo) en el ático; y alegorías de la Eucaristía y la Fé laterales al frontón: una iconografía como se ve muy personalizada, centrada en las devociones particulares del pastor.

En cuanto a su arquitectura, combina la estabilidad de dominio de la recta en las tres calles sostenidas por columnas compuestas de su cuerpo, y el frontón central del remate, con el movimiento de la curva que domina el ático donde se agita S. Antolín.

<sup>23</sup> Sólo los de San Pedro Pascual y San Jerónimo, muy levemente diferentes, siguen esta instrucción

Algunos escasos detalles decorativos –calles laterales, angelillos en remates y poco más– contribuyen a dar vida al conjunto.

Dos años después se decide por fin el Cabildo a establecer la que se supone sería definitiva sede de aquel espléndido cuadro de **San Fernando** realizado más de un siglo atrás (1671) por Valdés Leal, tan definitiva que se ordena que «por ningún título se remueva». Quizás para darle mayor entidad a la efigie del santo conquistador de Jaén, quizás para derribar de una vez el retablo barroco del Niño Jesús, a sugerencia del Deán Mazas, la capilla que se le dedica y donde se levanta su **retablo** hoy no va a ser la decidida en Cabildo, sino la que éste ocupaba a la izquierda de la Mayor, pasando la del Niño Jesús al lugar decidido para S. Fernando.

La obra, trazada por el mismo arquitecto en 1790 (Fig. 6), resulta ser una variante de S. Eufrasio: retotraída la calle central en lugar de adelantada, adintelada para coincidir con la tan traída y llevada pintura y sin frontón, el ático no observa más variación que ángeles de pie donde había Virtudes recostadas y una pintura –naturalmente la Misa de S. Fernando– cambia en el ático el San Antolín del anterior. Un mayor decoratividad se observa, centrada sobre todo en las calles laterales del cuerpo, donde aparecen tondos de Evangelistas y guirnaldas.

Es este diseño el que de nuevo repite Gregorio Manuel López en el **retablo de Santiago**, colateral derecho al mayor, cambiando naturalmente los lienzo de calle central (Santiago Matamoros, realizado por el cordobés Francisco Agustín en 1794) y ático (Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago), y volviendo a las esculturas laterales (Sto. Tomás de Villanueva y S. Ambrosio) que para el ático son S. Judas Tadeo y S. Andrés en lugar de ángeles.

El escaso retranqueo de los espacios de ambos retablos juega a favor de la mayor planitud de estas secuelas comparadas con el primero de la serie. Y esa planitud, esa severidad, se acentuará con los retablos resultantes de las trazas de Manuel Martín Rodríguez, inmersas ya en el Neoclasicismo Académico.



Fig. 6. G.M. Gómez. Retablo de San Fernando. 1790.

El dibujo de menor complejidad es el usado para los **retablos de S. Pedro Pascual y de San Jerónimo**: se trata de un severo rectángulo sostenido por columnas compuestas que cobija un arco de medio punto, sobre cuyo entablamento, que tan sólo lleva dentellones bajo la cornisa, dos pequeñas figuras sostienen un tondo. El de S. Jerónimo (santo que se repite tanto en el remate como en el cuerpo del retablo, un lienzo éste pintado posiblemente por José Antolinez siguiendo el modelo de Ribera) se permite la licencia de cambiar al orden jónico los soportes; no así el del obispo mártir, cuyo lienzo principal es el Milagro ante el rey Totila atribuido a José Carazo, mientras en el tondo se pinta la paloma símbolo del Espíritu Santo.

En el muro derecho de esta capilla de San Pedro Pascual, embutido en su arcosolio, existe otro pequeño **retablo**, de orden jónico, denominado **de S. Luis de los Caballeros**, que procede del antiguo Convento de San Francisco. Aunque de alguna mayor complejidad compositiva, es



una interesante muestra de cómo el neoclasicismo no sólo se ha adueñado de la retablística de la Catedral, sino que alcanza a todos los centros religiosos.

El segundo de los dibujos de Manuel Martín sirve de modelo al **retablo del Cristo del Refugio** que preside la capilla que hoy lleva su nombre. Con similar estructura de templete que el anterior pero adintelado su vano, aquí se completa con un frontón curvo donde se recuestan ángeles sosteniendo los rayos símbolo de la divinidad, con leyenda en su interior, permitiéndose además el engalanamiento de dos tondos sobre el altar. La traducción del dibujo al retablo es literal, aunque sin los tondos. En el vano, el Cristo del Refugio (una talla del siglo XVI trasladada desde la Ermitillas del Campo) adosado a una tabla pintada del monte Calvario como fondo, y delante de él, sobre el altar, la Virgen que hasta hace unos años diera nombre a la capilla, imagen de candelero granadina.

Un tercer dibujo se usa para el **retablo del Niño Jesús**. Con un piso único que repite la primera de las trazas, se engalana más en el ático, donde se levanta una nueva estructura apilastrada de templete a menor tamaño, con dos ángeles adoradores de los rayos divinos que a él se sobreponen con el anagrama JHS. Sobre el banco, dos esculturas, que en su traducción a la madera se pintan de blanco, como las demás de estas fechas, para imitar mármol. La pintura que orna el medio punto de su cuerpo es la Circuncisión, un óleo firmado por el sevillano Antonio Soriano, que realiza una hábil perspectiva.

Por último, el cuarto de los dibujos sirve para levantar el **retablo de la Virgen de las Angustias** (Fig. 7). Aunque la traza es muy similar a la anterior, insinúa un espacio central más profundo, lo que en la traducción a la madera se aprovecha para, adelantando algo las columnas centrales (pues son dobles en este caso), realizar un camarín que, aunque bastante plano, es suficiente para cobijar la imagen titular, obra de José de Mora, y dos bellos angelotes del siglo XVI<sup>24</sup>. En el ático, el lienzo de S. Pedro Pascual obra de José Carazo, realizado en cumplimiento del acuerdo



Fig. 7. Manuel Martín Rodríguez. Retablo de la Virgen de las Angustias. 1793.

del Cabildo de 1759. Un cierto engalanamiento decorativo en el testero del nicho y el entablamento se permite también el ejecutante, así como retranqueos del frontón del remate.

Es ahora, al acabar el tiempo de estas máquinas piadosas, cuando aquella maestría de la Catedral de Jaén respecto a la diócesis que desease el obispo Moscoso se ejerce realmente: raro es el templo, cercano como Valdepeñas de Jaén con su retablo del Cristo de Chircales, o lejano como Santiago de la Espada y sus retablos de Ánimas o el Nazareno, que no posee un retablo derivado —en ocasiones copiado directamente— de estos «maestros» catedralicios. Pero antes de que esta historia acabe, aun queda por ver la obra que Sebastián de Solís, el mejor de los maestros

<sup>24</sup> En una reciente restauración se ha podido comprobar cómo la imagen de la Virgen, procedente como la de Jesús del convento de S. José, de Carmelitas Calzados, está compuesta por un busto al que Mora le añadió la parte inferior para soportar la figura de Cristo.

giennenses del retablo, nos dejó, por muy alterada que esté.

Se trata del **retablo mayor o del Santo Rostro**, de entre los que se conservan, el tercero construido, aunque paradójicamente el que vemos también es en cierta medida el último de los que levanta la Catedral. Informe tras informe, todos hablan desde mediados del XVIII de la necesidad de su cambio, pero los capitulares, ya sea porque el retablo reformado en el XVII no les disgustara ya por la endémica falta de caudales, no acometen tal reforma, hasta que en 1823 el canónigo D. Joaquín de Vargas decide hacerlo a su costa<sup>25</sup>.

Los avatares que habían sufrido capilla mayor y retablo a lo largo de su historia son largos. La capilla de la época del obispo Biedma quedó bajo su patrocinio, y el cuadro que ornaba su altar mayor aun en la época del obispo Osorio (1483-1496) –un Santo Sepulcro al parecer, con su escudo– pasará a propiedad familiar a inicios del XVII. Pero tal escudo no presidirá el primer retablo –tal como hoy se entiende, como máquina compacta adosada al paramento– de esta capilla que manda hacer el Obispo Suárez de la Fuente del Sauce (1500-1720), lo que producirá un pleito entre Catedral y Biedmas (concretamente con el Conde de Santisteban) nada más acabado el retablo de 1610 hasta que así se colocó<sup>26</sup>. Por tal patrocinio de Biedma, Suárez fundó su propia capilla y retablo dedicados a San Ildefonso como se vió, pero sí propició la ejecución de un retablo aun gótico en su gran obra: la capilla mayor que la muerte impidió hacer al obispo Osorio. El encargado de organizar la ejecución de aquél fue el Obrero catedralicio, el maestrescuela Biedma, que colocó tanto sus propias armas como las de otras adineradas personas –caso de don Gonzalo de Zúñiga– que contribuyeron económica en la empresa<sup>27</sup>. Realizado por artistas traídos de Francia que pintaron obras pasionistas, no debió ser excepcional su ejecución técnicamente hablando, por cuanto en 1565 hubieron de gastarse 53.335 maravedíes en refrescarlas<sup>28</sup>.

Sea por las dificultades que presentaba la obra, sea por los cambios de gusto y devoción,

se traslada muy a comienzos del XVII al Sagrao (entonces en la capilla de San Pedro de Osma) y se realiza (1602-1605) un retablo nuevo para esta Capilla Mayor por parte de Sebastián y Francisco de Solís (1602-1605), que se dora en 1610<sup>29</sup>, y al que se añaden las armas de los Biedma en 1616. Sin embargo, por las obras de la profunda reforma de la capilla mayor que acomete Juan de Aranda en 1635, hubo de desmontarse la obra. Cuando se vuelve a montar es posible que no se adaptara perfectamente a su nueva ubicación, pero también a mediados de siglo la estética ha cambiado, bien que no de una manera tan radical en lo que respecta a Sebastián de Solís, vanguardista en su momento, como para que se decidiese la Iglesia a hacer un nuevo y costoso retablo, pero sí a adaptarlo a los parámetros de la época, aunque se conservaran las esculturas preexistentes, que restan hasta hoy. De entonces son como se dijo los encantadores ángeles de la puerta que custodia el Santo Rostro pintados en pleno Barroco, en 1661, por el gran Sebastián Martínez<sup>30</sup>.

<sup>25</sup> GALERA, P, LÓPEZ, M., DE ULIERTE, L, *Catálogo monumental de la ciudad de Jaén y su término*, Jaén, 1985, p. 82.. “A comienzos del siglo XIX, en 1923, fue remodelado costeando el trabajo el canónigo don Joaquín de Vargas” (Evidentemente, existe una errata en la fecha: ha de entenderse 1823)

<sup>26</sup> Tanto este pleito como el del enterramiento del obispo Suárez han sido minuciosamente estudiados por ARAGÓN MORIANA, A. en Aportaciones para el estudio del retablo de la capilla mayor de la S.I. Catedral de Jaén. *BIEG* nº 182, 2002, pp. 43-76, artículo que proporciona una gran cantidad de datos (entre ellos los anteriores) acerca del retablo.

<sup>27</sup> ARAGÓN, 2002, pp. 65 y ss

<sup>28</sup> A.C.J. Libro de Fábrica de 1550-1594, año de 1565 (referencia antigua).

<sup>29</sup> DE ULIERTE, L. 1986, pp. 82-86 y 261

<sup>30</sup> Por cierto que Suárez, pues el mayor no era “su” retablo, le había previsto lugar propio. En la relación de capillas de la visita de 1539 se hace referencia, como se vió, a la capilla del Vulto Santo de la Verónica que estaba en “un arco grande junto con el epistolero donde se a de passar e reponer el vulto sancto de la santa verónica con una rexa de hierro dorada rica que esta encima del altar delante del arca donde se a de poner el vulto santo y tiene encima la ymagen de la verónica ; e fasta agora no esta doctada capellania ni memoria alguna en el dicho altar ni puesta

Casi un siglo después, en 1764, Ventura Rodríguez recomienda su sustitución como ya se vió a propósito del de Santa Teresa: es posible que el terremoto de Lisboa hubiese afectado a su estado, pero también lo es que a la corriente estética que el director de la Academia representaba, le resultasen inadecuados para el lugar más importante del templo los detalles barrocos que se le debieron incorporar. El hecho es que sufre una última modificación en el ochocientos. Por el momento se conocía, como al inicio se dijo, que fue Joaquín de Vargas (uno de los apellidos que siglos atrás ya se veían como benefactores de la Catedral) quien costeó su reforma, obras que Aragón Moriana ha documentado paso a paso en el citado artículo, realizadas por Felipe de Arjona según trazas de Manuel Cuevas y que, iniciada en 1821, no alteró en lo esencial su estructura, pero sí en lo visual por cuanto –al margen de las intervenciones sufridas en la ubicación de la imaginería preexistente y la restauración de esculturas como el relieve de la Asunción central– se adaptó las directrices neoclásicas como se solía: sustituyendo el refulgente oro de épocas pasadas por un estucado imitando mármol. Sólo por su venerable antigüedad se salvó de ello la Virgen de la Antigua a la que Francisco de Paula González dio un resplandor sobre dorado. Tras la guerra civil, en 1945 se hizo una nueva –aunque no profunda afortunadamente– restauración, y así se llega al retablo que hoy tenemos (Fig. 8).

Se trata de una obra de gran discreción aunque grandes proporciones, muy plana, hecha de madera imitando mármoles, que articula en dos pisos con tres calles y cuatro entrecalles, y ático central, sosteniendo por columnas en correcta sucesión de órdenes (Fig. 8). La citada planitud hace que las tallas que fueran hechas por los hermanos Solís (S. Bernardo y S. Pedro / S. Pablo y S. Antonio Abad, en el primer piso; Calvario del ático) se encuentren algo forzadas, a pesar incluso del adelantamiento de las entrecalles del piso bajo. No así los cuatro grandes lienzos pasionistas de sus calles copias de Volterra y Navarrete el Mundo elegidas en su día por Sebastián Martínez, o el relieve central de la Asunción,

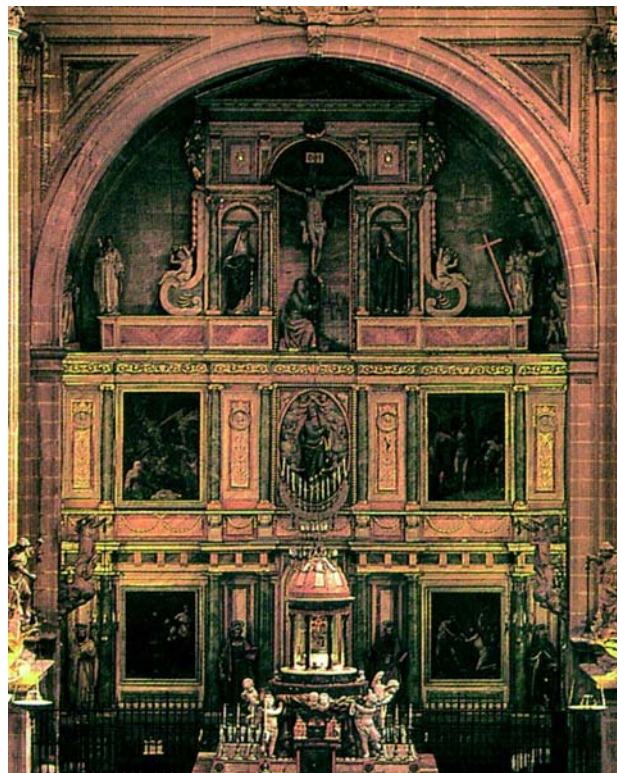


Fig. 8. S. y F. de Solís. Retablo Mayor. 1602-1605.

de Sebastián de Solís, que domina el segundo piso. Bajo él, en un nicho, la Virgen gótica de la Antigua que la tradición dice trajese el rey Fernando III (obra que estilísticamente es posterior) y la ya citada tabla de Sebastián Martínez con los deliciosos ángeles sosteniendo el Santo Rostro, reliquia que se halla guardada tra él y que semanalmente se muestra a los fieles: la gran joya de la Catedral.

Se dice que fue traída por el obispo D. Nicolás de Biedma tras la destrucción musulmana de la ciudad (1368), y realmente, el carácter del templo está en función precisamente de ella: había pues de ocupar el retablo mayor, y a la Pasión era necesario que estuviera consagrado, aunque sin olvidar a la Virgen en su Asunción, a quien esta Catedral-santuario está consagrada a su vez.

rexa grande rica ni se ha passado el vulto santo a ella mas de que el obispo don Alonso de Fuente el Sauze mando adornar e pintar e dorar el dicho arco e fazer el retablo de imaginera estofado que en el esta que es la salida de Jerusalem aqundo Nuestro Señor iva a obra y efectuar nuestra redempcion con la cruz a cuestas" LÁZARO, 1998 , P. 118

