

EL MOBILIARIO EN ANDRÉS DE VANDELVIRA

José Domínguez Cubero

RESUMEN: El arquitecto Andrés de Vandelvira dispuso de un grupo interdisciplinar de agremiados que materializaron el mobiliario que diseñó o consintió para guarnecer sus arquitecturas. Los escultores, pintores, rejeros y carpinteros, a la vez que ejecutaban estos proyectos, eran células básicas en la difusión de lo vandelviriano y, a la par, en contraprestación, favorecedores de un flujo que será fuente de inspiración para otras experiencias, asunto particularmente notado en el mundo de la rejería.

PALABRAS CLAVE: Renacimiento; Manierismo; Vandelvira; pintores: los Aquilis y Antonio Sánchez; escultores giennenses: Juan de Reolid y Luis de Aguilar; rejeros: Juan Rodríguez, Bartolomé Gómez y Juan Álvarez de Molina.

ABSTRACT: The architect Andrés de Vandelvira had an interdisciplinary group of artists that materialized the proposed furniture to garnish their architectures. The sculptors, painters, rejeros and carpenters at the same time that executed their projects, were basic cells in the diffusion of their ways and, at the same time, in consideration, favoring a flow of profession that will be source of inspiration for some disciplines, subject Particularly noticed in the world of rejería.

KEY WORDS: Renaissance; Mannerism; Vandelvira; painters: the Aquilis and Antonio Sánchez; giennenses sculptors: Juan de Reolid and Luis de Aguilar; rejeros: Juan Rodríguez, Bartolomé Gómez and Juan Álvarez de Molina.

INTRODUCCIÓN

No abundan los trabajos sobre el mobiliario que guarnece las arquitecturas de Andrés de Vandelvira (1505-1575); aparte del interesante estudio de L. de Ulierte sobre portadas y retablos y el monográfico dedicado al retablo del Hospital de Santiago, de Úbeda, poco se ha hecho al respecto. Lógicamente, el tema requiere en el director de la empresa la posesión de conocimiento versátil, interdisciplinar, y una excelente conexión con las distintas oficialías. Con esto en cuenta, se colige que los ejecutantes, al



Retablo. Libro coral de La Candelaria. Catedral de Jaén. (Gentileza de R. Recio)



Portada del desaparecido convento del Espíritu Santo. Detalle. Baeza.

implicarse en obra, serán células de la difusión vandelviriana.

Andrés de Vandelvira consiente la formulación de su primer mobiliario basándose en los modelos platerescos de su formación; primero, según los presupuestos defendidos por los arquitectos Egas y Covarrubias, al modo de la portada del hospital de la Santa Cruz de Toledo, tan concomitante con las dos de San Andrés, en Villanueva de los Infantes (Ciudad Real), y con la del Alhorí, de Alcaraz (Albacete)¹; y luego, ya en tierra giennense, hay una adscripción a la tradición de Felipe de Borgoña, “Bigarny”, aquí ya conocida, pero ahora potenciada tras la conexión con Diego de Siloe, antiguo miembro del taller bigarniano en Burgos²; y esto, incluso, cuando pasado el tiempo, la arquitectura entra en el dominio de lo lineal, de la sequedad ornamental o asepsia contrarreformista, tal y como se nos manifiesta, antes que lo hiciera Juan de Herrera (1533-1597) en el monasterio del Escorial, en el santuario de la Virgen de la Cabeza, de Sierra Morena, y en el hospital de Santiago, de Úbeda: dos conjuntos significativos de su catálogo.

Lo vandelviriano se muestra nítidamente también en retablos, rejas y coros, los sitios que van

¹ HERRERA MALDONADO, E.: “Andrés de Vandelvira en la Mancha”, en *Andrés de Vandelvira V Centenario* (Coord. Aurelio Pretel Marín) Albacete, 2005, p. 56.

² HERNÁNDEZ REDONO, J. I.: “Diego de Siloe aprendiz destacado en el taller de Felipe de Bigarny” *Locus Amonenus*, 5, 2000, pp. 101-110.

marcando las pautas del género desde el Medievo, siempre organizados en retícula, como indica la pintura miniada del retablo que ilustra el libro coral de la fiesta de la Candelaria de la catedral de Jaén, de tiempos del prelado Luis de Osorio (1483-1496)³. Sobre esta base de tradición se proyecta el racionalismo clásico con su favor al arco triunfal, cuya propuesta nos trae la rejería hacia 1512 y, ya finalizando la década, por parte del citado Felipe de Borgoña, en la soberbia sillería del coro de la catedral de Jaén⁴ y en el retablo mayor de la capilla Real de Granada, modelos indiscutibles para lo venidero.

Hay que tener en cuenta que la opción bigarniana fue más exitosa que la propuesta por el florentino Jacobo Torni (1476-1526), también de arco triunfal con columnas de imoscapos decorado, en el retablo de la Santa Cruz de la dicha capilla Real, quizá remedando el que antes, en 1520, se instaló en la capilla de Consolación del trascoro de la catedral de Jaén con pinturas de P. Machuca y tallas de Juan López de Velasco⁵, posteriormente reiterado por Jerónimo Quijano (1500?-1563) en las capillas de Jacobo de las Leyes y de Junterones de la catedral de Murcia.

Personas claves en este empeño fueron los escultores Juan de Reolid (1506-1570?), jaenero, y Sancho del Cerro, quizá ubetense, discípulos y fieles seguidores, primero, de Diego de Siloe (1495-1563)⁶, con quien se generaliza en la zona el uso del balaustre, y después, colaboradores de Andrés de Vandelvira, que sigue la tendencia. Las obras de Reolid, tan siloescas, se inician a partir de 1530 por Lopera y acaparan la geografía giennense, raro fue el lugar que, de una forma u otra, no contara con sus intervenciones: Jaén, Santisteban del Puerto, Castellar⁷, Villacarrillo, Baeza, Úbeda, Porcuna, Pegalajar, Lahiguera y tantas más, entre las que cabe Torredonjimeno con su desaparecido retablo mayor de Santa María, tan dentro de su hacer⁸.

³ Gentileza del malogrado profesor Rafael Recio Mora. Hace una alusión a esta pintura Soledad Lázaro Damas (*La Vida de la Virgen en el arte giennense de la Edad Moderna*, Jaén, 1997, pp. 228-231) y también José Melgares Raya y Rafael Recio Mora ("Estudios de las miniaturas de la Purificación. Libro Núm. XVIII", en *Homenaje a Luis Coronas*. Universidad de Jaén, 2001, pp. 139-149).

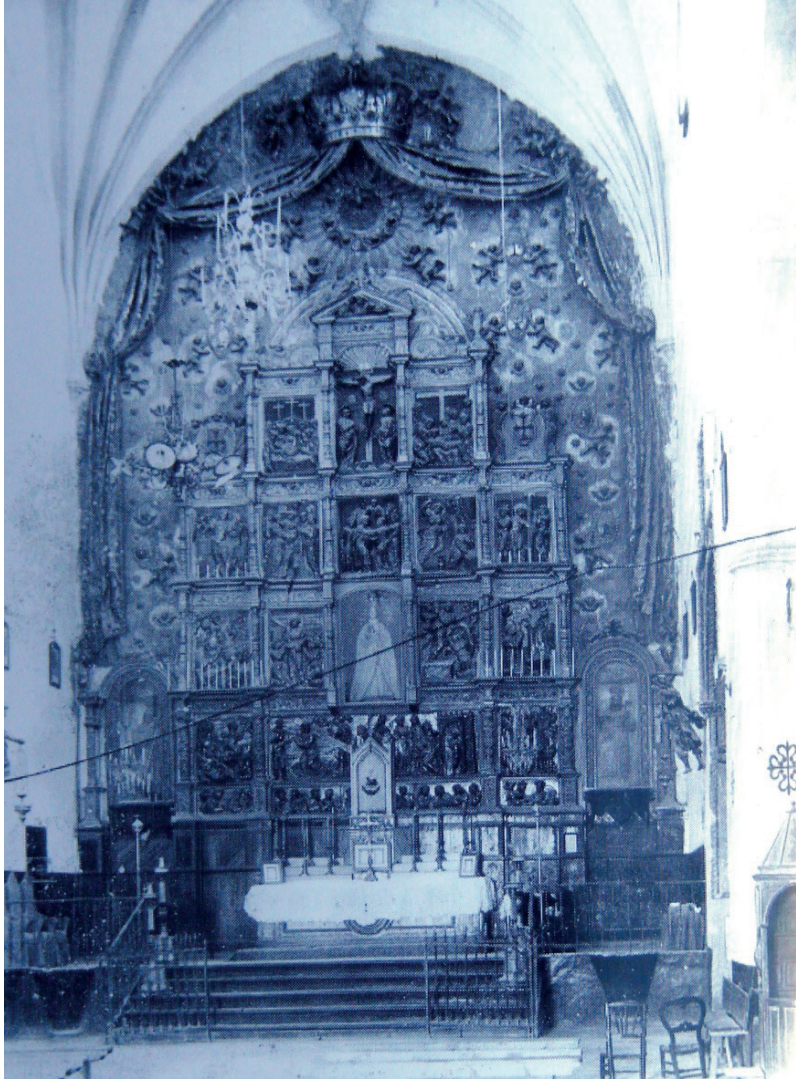
⁴ DOMÍNGUEZ CUBERO, J.: *El coro de la catedral de Jaén. (Maestros, simbología y vicisitudes históricas)* Fundación Caja Rural de Jaén, 2012.

⁵ DOMÍNGUEZ CUBERO, J.: *De la tradición al clasicismo pretridentino en la escultura giennense*, IEG, 1995, pp. 60-70. Ídem : *El coro...* pp. 50-51.

⁶ *Ibid.*: o. c. pp. 120-173.

⁷ El recompuerto crucificado del Calvario que guarda la iglesia parroquial, por su disposición anatómica y organización del perizoma, con certeza, se puede introducir en la nómina reolidiana.

⁸ Sobre este quehacer consúltese mi libro: *De la tradición al clasicismo pretridentino en la escultura giennense*, IEG, 1995, pp. 151-171.



Retablo mayor de Santa María. Torredonjimeno. Hacia 1538. J. de Reolid?

Con la llegada de Vandelvira no se interrumpe la serie, al contrario, la favorece insistiendo en el uso del soporte balaustral, a veces sólo con sentido decorativo, introducido en los diedros de las jambas⁹, caso del alhorín alcaraceño y de otras portadas, como la de la capilla del deán Ortega, la del claustro de Clarisas de Úbeda y la del extinto hospital-

⁹ GALERA ANDREU, P.: *Andrés de Vandelvira*, Akal Arquitectura S. L. 2000, p. 85

convento del Santo Espíritu en Baeza, ahora reinstalada frente a la cabecera de la catedral. No es extraño encontrar balaustres perfilando superficies y hornacinas, caso del desaparecido retablo de la capilla del camarero Vago que con reservas se le puede atribuir, y el parcialmente instalado en la del Deán Ortega, donde perduran junto a otros estilemas.

Otro elemento de clara filiación plateresca es el cuadro escénico en la sobrepuerta, cual eco del arco triunfal romano que aquí se aprovecha para signarlo con propiedad gráfica y conceptualmente. El recurso fue muy usado en nuestra rejería, y parece persuadir a la arquitectura convencional y no convencional, diseñada o no por Vandelvira, hasta alcanzar la centuria siguiente.

Ignoramos qué presión llevó a nuestro arquitecto a insistir en ese detalle tres décadas después de hacerlo el rejero Bartolomé de Salamanca. Acaso el peso de una praxis con felices resultados intensificados por la conexión de Vandelvira con el mundo gremial, siempre más afín a la tradición, con la lógica entrada de las artes decorativas donde cabe la escultura, una actividad que escapó a la habilidad del arquitecto¹⁰, lo que le separa de destacados colegas del entorno inmediato, como Diego de Diloé, Jerónimo Quijano y Francisco del Castillo, el Mozo.

VANDELVIRA Y LA REJERÍA

Cuando hacia 1523¹¹ Vandelvira pisó suelo giennense, el arte del hierro había alcanzado aquí su cénit a manos de Maestro Bartolomé de Salamanca (1480?-1553)¹², de los más destacado rejeros del momento, que organizaba sus obras con valor retablístico, asunto del que se percató el conde de Tendilla viendo la muestra que le solicitó para labrar la magna que aísla el crucero de la capilla sepulcral de los Reyes Católicos¹³.

Ahora bien, ¿dónde, cuándo y quién es el responsable de metamorfosear la solidez de los herrajes, aislantes de espacios jerárquicos, en auténticos iconostasios de conceptualización doctrinal? La primera y segunda cuestión las aclara el mismo Tendilla en la carta que manda a la Corte,

¹⁰ CAMON AZNAR, J.: "La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI", *Summa Artis*, vol. XVII, 1982, p. 25.

¹¹ RUIZ CALVENTE, M.: "Un documento autógrafo e inédito de Andrés de Vandelvira", *Diario JAEN*, 27 de septiembre de 1978.

¹² DOMÍNGUEZ CUBERO, J.: *La rejería de Jaén*,...pp. 74-102.

¹³ MENESES GARCÍA, E.: "Correspondencia del conde de Tendilla". *Bol. RAH*, 1972, tomo II, p. 381.

cuando alude a la reja que en 1513 labraba la iglesia de Jaén para la capilla mayor de su catedral "...la mas gentil que dicen que puede ser...". Una pieza con no menos de dos docenas de imágenes¹⁴, al modo de la asimilada en la capilla Real, también organizada en retícula, con el vano central hecho puerta, proseguida de espacio escénico, y un remate con figuras en bulto redondo al modo de los *dinanderies* belgas, todo envuelto en exuberante follaje ordenado en simetría según lo tardogótico.

Más problemático es clarificar la otra cuestión, el ideólogo o mentor; sin duda, alguien conocedor del valor doctrinal de la imagen y del saber constructivo de los tratados clásicos en circulación, de lo que es paradigma temprano el arco que levantó en 1470 Luciano Laurana (1420-1479) en el castillo de Nápoles. Con estas condicionantes, diseñó Felipe de Borgoña las escenas religiosas que hacen recuadro iconográfico en la portada de Santo Tomás de Haro (La Rioja); poco después, en 1516, Francisco de Colonia lo dispuso igual en la Puerta de la Pellejería de la catedral de Burgos, y muchas más dentro y fuera del país, como la retardataria de 1537, dejada por Jacopo Sansovino (1486-1570) en la logia del campanile de San Marcos de Venecia.

El citado cuadro no debió ser ideado por el célebre rejero, más interesado en conseguir la calidad de la forja que la expresión gráfica y su mensaje. Podríamos responsabilizar del hecho al flamante maestro mayor, Diego Martínez, que reemplazó en 1512 a un tal Pedro López, pero aún está por investigar. Su llegada coincide con la de Maestro Bartolomé, y sus intervenciones plásticas acaso compaginen; mas no parece que su experiencia escape de lo puramente gremial, como lo insinúan sus obras en la catedral¹⁵ y otras que se le atribuyen, en San Andrés se piensa que pudo ser suya la Santa Capilla¹⁶ de la Cofradía de la Limpia Concepción de Nuestra Señora, con bóveda de tradición toledana, muy en paralelo con la del cimborrio que dejó en la desaparecida catedral, y ya con documentación y en el mismo lugar, la transformación de una sacristía en capilla de culto¹⁷; como también deben corresponderle las trazas de las casas que

¹⁴ DOMÍNGUEZ CUBERO, J.: "La catedral de Jaén, en el origen de la reja-retablos", *BIEG*, 213, 2016, p. 267.

¹⁵ LÁZARO DAMAS, S. "La catedral medieval y la obra nueva tardogótica. Los proyectos de los obispos Osorio y Fuente del Sauce. En *Andrés de Vandelvira. Vida y obra de un arquitecto del Renacimiento*. (Coordinador ARCOS MOYA, J.). Ayuntamiento de Jaén, 2006, pp. 76-85.

¹⁶ GALERA ANDREU, P. A.: *La catedral de Jaén*, Everet, 1983, p. 6

¹⁷ AHPJ (Archivo Histórico Provincial de Jaén): Escribano, Gonzalo Rodríguez, v. 7, p. 1. f. 236 N, 1522. (Documento registrado en fichero). Contrato de obra en la iglesia de San Andrés. El cantero Diego Martínez conviene con el bachiller Alonso de Murcia en hacer, donde está el vestuario, una

la institución se levantaba a cargo del cantero Francisco del Castillo, el Viejo, donde precisamente se dispone un cuadro en la sobreportada¹⁸. Todo esto viene a definir a Martínez como goticista de formación toledana, que admite el grutesco como elemento de actualización o *aggiornamento*. El asunto nos lleva a especular si, acaso, su llegada a Jaén fuera precedida de una recomendación de Cisneros como primado de Toledo, no olvidemos que, según el conde de Tendilla, Maestro Bartolomé era conocido del cardenal¹⁹. La dependencia de nuestro obispado respecto al toledano, y la segura relación entre los preladados, destacados paladines de la política y la religión, lo parecen confirmar.

El viraje hacia el clasicismo que experimenta Maestro Bartolomé arranca rotundamente de la reja que cierra la capilla del camarero Vago, labrada en 1541 en el obrador jiennense²⁰, bajo un formulismo no extraño a Vandelvira. No olvidemos al respecto que entre el patrón y el arquitecto existían los vínculos espirituales derivados del apadrinamiento bautismal que hizo el citado clérigo a su segundo hijo, Alonso²¹.

Se trata de una obra cargada de conceptualización humanística²², pero sin alterar su tradicional estructura, lo que la hace primicia de los herrajes clasicistas jaeneros, y de tal manera y con tal éxito que nuestra reja-retablo permanecerá incólume toda la centuria, aunque, eso sí, adaptando su osamenta y su estética a las corrientes rectoras de cada momento; ni siquiera se inmutó ante la alternativa que supuso la presencia en la Sacra Capilla del Salvador de la soberbia forja obrada por Ruy del Corral y Francisco de Villalpando por encargo de la patrona del lugar, doña María de Mendoza, viuda del secretario imperial don Francisco de los Cobos²³. Un notable elemento de distinción que secciona la nave proponiendo nueva alternativa, un flamante modelo a imitar.

capilla que se ha de acabar el día de Pascua Florida, poniendo todo el material menos la madera de pino, por 13.000 mrs.

¹⁸ DOMÍNGUEZ CUBERO, J.: "Aspectos del plateresco jiennense. El entallador Gutierre Gierero". *BIEG*, núm. 115, 1983, p. 76.

¹⁹ En la citada carta del conde de Tendilla se dice: "...el señor cardenal le conoce..." (en alusión directa a Cisneros).

²⁰ DOMÍNGUEZ: O. c. pp. 164-168, apéndice doc. núm. 5.

²¹ TORRES NAVARRETE, G.: "Alonso de Vandelvira un ubedí ilustre", *BIEG*, 1983, p. 32. MORENO MENDOZA, A.: "La arquitectura del Renacimiento Ubetense a la muerte de Vandelvira", en *BIEG*, 2009, p. 163.

²² MORENO MENDOZA, A.: *Úbeda renacentista*. Ed. Electa, Madrid, 1993, pp. 157-163.

²³ MARIAS FRANCO, F.: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, tomo I, Toledo 1983, p. 307.

Los diseños de Vandelvira en rejería pudieron comenzar con ese ejemplar de la capilla Vago, siempre que admitamos la colaboración orientadora de una mente cultivada en el Humanismo, que bien pudo corresponder a la del cualificado Fernando Ortega Salido (1490-1571), deán de Málaga, apoderado de don Francisco de los Cobos (1477-1547) y el director y mentor artístico en sus obras ubetenses, y en las que él mismo Ortega ordenaba en su capilla familiar cita en la parroquia de San Nicolás de la misma localidad, también con singular reja, temática y caligráficamente entonada con la del camarero. No parece acertado atribuir tales diseños al pintor Julio de Aquiles, como se ha pretendido²⁴, simplemente porque aún no era residente en la ciudad, y además porque no se separan de nuestro tradicional formato. Y desde luego, no se puede pensar en el caso de Vago que sea producto de los autores de la fachada retablo donde se inscribe, concluida hacia 1535, aún con arcaizantes titubeos del genuino plateresco que se desarrolló en esta zona, más propio del empirismo difundido por canteros locales, como Diego de Alcaraz y Alonso Ruiz, que del jaenero Francisco del Castillo el Viejo, como se ha pretendido²⁵.

Siguiendo el hilo, la reja giennense, sin perturbar el formato, evolucionó al compás de los tiempos; de manera que en la reja vandelviana perdura la sistematización balaustral de bicéfalos, dignificados en tamaño y ornamentación haciendo de soportes capitales y cortando calles, manteniendo el vano central hecho puerta seguido del consabido espacio icónico, y en lo ascensional un copete con entramado de afilegrados elementos religiosos, ortodoxos y paganos, casi siempre en torno a un antropomorfo axial, fantástico o real; o sea, el mismo formulismo personalizado a voluntad, válido para marcar espacios jerárquicos, dar seguridad al lugar y, ocasionalmente, facilitar una alternativa funcional que permita visualizar interiores de devoción, una observación de la que se percató el obispo don Diego de los Cobos, el patrón del hospital de Santiago de Úbeda, cuando en su testamento ordena cubrir el triple pórtico de entrada a la iglesia con los cortinajes férreos que traslucen el interior²⁶, que aquí están bien signados en altura con la heráldica patronal y los santos Juanes, dos santos de valor penitencial, cual propuesta de contrición y ascetismo a los bubosos que, en proceso curativo, deambulaban por el exterior.

²⁴ MORENO MENDOZA, o. c.

²⁵ *Ibid.*: o. c.

²⁶ MUÑOZ GARCÍA, M.: "El testamento del obispo don Diego de los Cobos y la colegial de Santa María, de Úbeda". En *Don Lope de Sosa*, 1928 (edición facsímil, Jaén, 1992), p. 48.

Una nota a destacar es el empeño que siente Vandelvira por acondicionar la estructura de la reja con la propia arquitectura del lugar, y el concienzudo conocimiento que tiene de los secretos de la forja. Asombra su saber sobre las particularidades del hierro y de las técnicas con que se ha de trabajar. Así señala a propósito de las rejas forjadas por el maestro Álvarez de Molina para el comentado Hospital de Santiago²⁷ que “...en cuanto a los elementos con relieve, deben estar conformes con el dibujo y que vaya bien tratada dha talla y recortada con el campo y las molduras bien aguardadas cada cosa en su lugar y que así las columnas como balaustres vayan labradas syn quebradura ni hoja”. En otro punto dicta “... que lo que parece ser talla en el pilar principal ha de ser labrado sobre maçiso...”. Tenía especial empeño en ajustarse al lugar, para lo cual insistía aclarando conceptos que dibujada en la pared o en tablas, así lo hizo en el caso de las rejas del hospital²⁸, y en el púlpito que Miguel del Puerto forjó en 1564 para El Salvador²⁹.

En el caso de la reja de la Capilla de los Arcedianos de la catedral de Baeza³⁰, cuya documentación condicionada por Vandelvira y trabajada por Agustín de Aguilar, se conserva en su integridad, aludiendo a las figuraciones en bulto redondo, exige que no sean hechas “...en hoja de Milán (latón) porque es obra falsa...”. Era una pieza delicada, sistematizada de balaustral enriquecidos, principalmente los que hacen de capitales, y un gran despliegue escénico mariano: en la sobrepuerta, la Natividad, y más arriba, en la crestería, la Asunción. Asuntos tan estimados por el clero diocesano.

Lo mismo ocurre con la pintura, para lo que aconseja una adecuada preparación según dicta en las condiciones para el púlpito de El Salvador “... que no se ha de estañar cosa ninguna porque se ha de dorar...”³¹, en referencia a los espacios rectangulares donde iban las escenas sacras ordenadas por el deán Ortega; e igualmente insiste en la antedicha reja de la capilla de los Arcedianos de Baeza, “...que todos los nudos y basas y coronamiento y frisos y molduras y cornisa y alquitraves ha de yr todo esto que dho tengo pavonado porque se ha de dorar –el resto– limado, aplanado y esta-

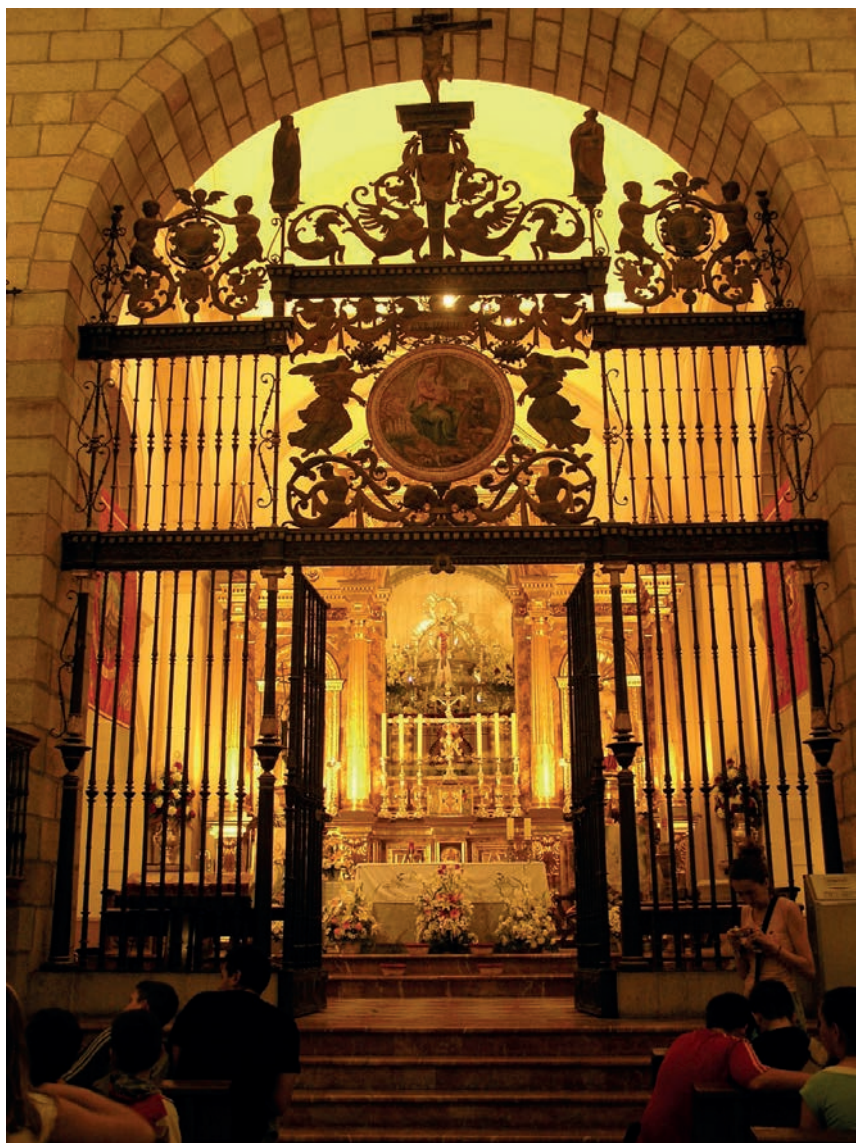
²⁷ Se trata de un trío de rejas cerrando la triple arcada con que la iglesia hospitalaria se abre al claustro. Sobre su estructuración, funcionalidad y análisis formalista consúltese a DOMÍNGUEZ, *La Rejería...*, pp. 271 a 277, apéndice documental, doc. n° 13.

²⁸ *Ibid.*: p. 275.

²⁹ CHUECA: O. c. apéndice documental, pp. 382 y 383

³⁰ DOMÍNGUEZ CUBERO, J.: O. c. pp. 249-252.

³¹ Sobre estas acciones técnicas *ibid.*: pp. 61 a 72.



Reja del santuario de la V. de la Cabeza. B. Gómez y J. Rodríguez. 1564.
(Foto: J. Domínguez).

ñado...”. Idéntico empeño o aún mayor, por el grado de racionalismo con que se hacen las recomendaciones, sentía el maestro cuando impone el cuidado en la compaginación con la arquitectura del entorno, exigiendo, en el caso de El Salvador, que se ha de insertar en la arquitectura, donde ha de lucir, de manera que forme un todo, y dice: “... *que las molduras*

*principales sean las de hierro conforme a las que están labradas de piedra y que aquellas vaya el maestro aguardando*³².

La similitud con las rejas a las que aluden los ítem comentados nos lleva a atribuirle otras, generalmente, dispuestas en arquitecturas suyas o con él relacionadas, es el caso de la que cierra la comentada capilla del deán Ortega, retardataria respecto al retablo, de hacia 1560, también por Juan Álvarez de Molina³³, que después policromaría Antonio de Aquiles³⁴. Pieza notable en su género.

También cabe aquí el conjunto de los herrajes de Andújar³⁵, obra de los sobrinos de Maestro Bartolomé, Juan Rodríguez de Salamanca y Bartolomé Gómez, que en esta ciudad abren obrador para forjar la del arco diafragma de la Capilla Mayor del santuario de la Virgen de la Cabeza, solemne pieza contratada por su Cofradía en 1564³⁶. Una atribución basada no sólo en el paralelismo de formas sino también en el hecho de saber que fue Vandelvira el autor de las trazas y condiciones del sacro edificio serrano³⁷, decisión tomada en 1558 por la Cofradía de Andújar, a petición del obispo don Diego Tavera, donde nuestro arquitecto vio la posibilidad de organizar un muestrario de sequedad ornamental, más propio del ascetismo que de las veleidades manieristas en uso, con lo que indiscutiblemente está marcando modelos venideros, como anteriormente insinuamos.

Aprovechando la posibilidad que ofrecía la presencia de tan notables forjadores en Andújar, la ciudad encarga otras piezas hasta constituir un interesante conjunto, que revaloriza el patrimonio local y giennense en general, entre lo que cuenta la reja que cierra la capilla de San Ildefonso o del Greco, en la parroquia de Santa María la Mayor³⁸, de arquitec-

³² Ibid., p. 276.

³³ Ibid., p. 151.

³⁴ Ibid., pp. 267 a 271. RUIZ FUENTES, V. M., y ALMAGRO GARCÍA, A.: "Precisiones en torno a la reja de la Capilla del Deán en la iglesia de San Nicolás, de Úbeda", *Cajasur*, nº 30, febrero, 1988, pp. 31-32.

³⁵ DOMÍNGUEZ CUBERO, J.: *La rejería arquitectónica de Andújar (Jaén) en el siglo XVI*, 1983; Ibid.: *La rejería...*, pp. 204-222.

³⁶ Ibid.: pp. 209 a 214.

³⁷ Consúltese mi artículo (1987) "Vandelvira proyectista del Santuario de la Virgen de la Cabeza", *Diario JAEN*, 2 de marzo de 1997, p. 30; y los trabajos de FRÍAS MARÍN, R.: *Las Cofradías y el Santuario de Ntra. Sra. de la Cabeza en el siglo XVI*, Asociación Cultural Altozano D. L., 1997; LÁZARO DAMAS, S.: «El Santuario de la Virgen de la Cabeza en el siglo XVI. Historia de un proyecto». *BIEG.*, núm. 162, t. III, pp. 1462; DOMÍNGUEZ CUBERO, J.: "Ensayos arquitectónicos y realidad de Andrés de Vandelvira en el Santuario de la Virgen de la Cabeza", *BIEG.*, núm. 193, 2006, pp. 45-62.

³⁸ DOMÍNGUEZ CUBERO, J.: *La rejería...*, pp. 217-219.

tura igualmente vandelviriana³⁹; la que actualmente se ha instalado en la Capilla Reinoso, procedente de la del Señor de la Columna en la extinta parroquia de Santiago, donde también intervino el maestro en una reforma que afectó a la cabecera⁴⁰; y otra singular reja de ventana que existía en el Palacio de Cárdenas, trasladada en 1920 al Museo Arqueológico Nacional⁴¹.

Es lícito pensar que Vandelvira buscó en la rejería una licencia ornamental a la sequedad del muro. Paradigmáticos son los herrajes de ventanas, balcones, claveterías y demás guarniciones de puertas, de lo que conviene recordar la reja que distrae la lisura del muro externo de la antesacristía de la Catedral de Jaén, y los hierros que guarnecen sus edificaciones palaciales y religiosas, verbigracia, los de las casas Vázquez de Molina, Vela de los Cobos y los de El Salvador, todo en Úbeda.

VANDELVIRA Y LA PINTURA

No hay constancia de pintores relacionados con Vandelvira antes de hacerlo con los italianos Aquiles, Julio y Antonio, padre e hijo, respectivamente, fieles seguidores de Rafael Sanzio (Urbino, 1483-Roma, 1520), que llegan a Castilla para servir en los dominios del secretario imperial don Francisco de los Cobos, entre los que cuentan los de Úbeda, a donde no debieron llegar antes de 1545, anualidad en que Julio aún se documenta trabajando en la Alhambra de Granada, la primera tierra andaluza que pisaron⁴².

La conexión de Vandelvira con los italianos debió iniciarse sirviendo a don Francisco de los Cobos. El contacto con los italianos debió serle provechoso a la formación de su saber constructivo, tan enigmático aún. Fueron varias las obras en que conjuntaron sus acciones: en la iglesia de Santa María del Collado, de Segura de la Sierra⁴³; en la de Santa María la Mayor, de Torreperogil; en Úbeda, en las capillas del camarero Vago, deán

³⁹ DOMÍNGUEZ CUBERO, J.: *Monumentalidad religiosa de Andújar en la Modernidad*, Andújar, 1885, p. 36.

⁴⁰ *Ibid.*: *La rejería...*, pp. 220-222.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 215-217.

⁴² MORENO MENDOZA, A.: "La pintura en la ciudad de Úbeda en el siglo XVI: una aproximación histórica", en *Laboratorio de Arte*. Revista del departamento de Historia del Arte. Universidad de Sevilla, p. 821. Colabora también el dato RUIZ FUENTES, V. M.: "El pintor Julio de Aquilis: aportes documentales a su vida y obra", en *Cuadernos de Arte*. Universidad de Granada (*Homenaje a Concepción Félez Luberza*), XXIII, 1992, p. 83.

⁴³ *Ibid.*: O. c., p. 89; RUIZ CALVENTE, M.: "Los maestros canteros Francisco de Luna, Andrés de Vandelvira y Juan de Mojica: Intervenciones en las iglesias parroquiales de Segura de la Sierra, Orquera



Las Tres Marías en el sepulcro de Cristo. Julio Aquilis. 1545. (Foto: J. Domínguez).

Ortega y El Salvador, donde ordenaron juntamente la disposición de unas filateras⁴⁴. Sin duda tuvieron una relación de amistad, Vandelvira le fió en un retablo para Mayor de Zambrana⁴⁵ y, en 1555, poco antes de morir, le facilitó trazas y condiciones para la fachada de la casa que levantaba en la colación de Santa María de los Reales Alcázares⁴⁶.

De las pinturas de los Aquiles apenas quedan muestras, pero perdura la policromía de la tabla del Entierro de Cristo del retablo de la capilla del camarero Vago, con excelentes estofados en el rico tapiz a lo veneciano que le hace fondo y una minúscula representación de las tres Marías en el sepulcro sobre la superficie de la cama mortuoria, tan rica en finos y elegantes matices. Todo como entonado con la exquisitez de la tabla en la predela del retablo mayor de Santa María de Torreperogil, cuya pintura fue concertada con Aquiles hacia 1555⁴⁷ para lo que se mancomunó con otros, de lo que queda ligeros vestigios con nefastas intervenciones en los bustos de Juan el Bautista y Francisco de Asís, a un lado y otro de la sacra con las palabras de la Consagración, más anquetas manieristas de arreglos posteriores, previos a la renovación del conjunto en el siglo XVIII⁴⁸. Son piezas quinientistas de indudable rafaelismo, aunque hayan

y Hornos de Segura”, en *Andrés de Vandelvira. V Centenario* (coord. A. PRETEL MARIN), Albacete, 2005, pp. 123 y 124.

⁴⁴ RUIZ FUENTES: O. c., p. 86.

⁴⁵ *Ibid.*: O. c., p. 87.

⁴⁶ *Ibid.*: O. c., p. 84.

⁴⁷ *Ibid.*: O. c., pp. 88-89.

⁴⁸ TORRES NAVARRETE, G.: “Nuestros Pueblos. Torreperogil”, *Senda de los Hueros*, núm. 23, 1991, pp. 27-37. MARTÍNEZ ASANSIO, F. J.: “La iglesia de Santa María de Torreperogil. Un pleito del pintor y dorador Luis Melgar Valladolid, autor del dorado, pintado y estofado del retablo mayor”. En *Iberian. Revista digital de Historia*, 6, 2013, p. 13.

sugerido vinculación naturalista⁴⁹; el san Juan, desde luego, denota ecos machuquianos comparándolo con el de la zona baja del cuadro de la Virgen del Pilar de la Exposición Permanente de la Catedral⁵⁰; sin duda, se adscribe a un pintor local cercano a Lucas Sánchez, el responsable de las escenas del retablo de San Esteban en Santisteban del Puerto (Jaén)⁵¹. Más interesante es la bóveda estrellada del mismo lugar, donde se ha apuntado, con cierta duda por nuestra parte, la acción de Vandelvira⁵², donde se ha organizado un fino y elegante conjunto de medallas con bustos de virtudes en ademanes italianizantes entre grutescos, pese a la nefasta restauración recibida.

La pintura rafaelesca nos era conocida antes de llegar Aquiles, de cuando se hacen presentes en Jaén directamente de Italia el florentino



Pinturas de virtudes en la bóveda de la Capilla Mayor de Santa María de Torreperogil. Julio de Aquilis. (Foto: Ruiz Calvente).

⁴⁹ VIRIBAY ABAD, M.: “Torreperogil”, *Jaén. Pueblos y ciudades*, tomo VI, p. 2539.

⁵⁰ LÁZARO DAMAS, S.: “Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago, san Antonio abad y san Juan Bautista”; en *Cien obras maestras de la catedral de Jaén* (coordinador F. Serrano), 2012, pp. 146-148.

⁵¹ DOMÍNGUEZ CUBERO, J.: “El mobiliario renacentista retabístico y coral de las parroquias de Santisteban del Puerto”. *Actas del Congreso “Belleza Oculta”*. Ateneo Ilugo, Santisteban del Puerto, Otoño, 2017 (en prensa).

⁵² ULIERTE: O. c., p. 31.

Jacobo Torní (Florencia, 1476- Villena, 1526) y el toledano italianizado Pedro Machuca (Toledo, 1490-Granada, 1550), justo dos años después de colaborar con Rafael Sanzio en las logias del Vaticano⁵³. La suma de estos influjos traspasa el oriente andaluz hasta los confines levantinos constituyendo un foco perdurable a lo largo de la centuria, bien manifiesto en los murales del Hospital de Santiago, de Úbeda, en los citados de Torreperogil, en los de la catedral de Baeza y en los de la Asunción, de Villacarrillo.

El primer pintor autóctono de Jaén que colaboró con Vandelvira fue Antonio Sánchez y cuantos integraron su taller, a saber, su suegro Francisco Hernández o Fernández de Quesada⁵⁴, sus dos hijos Joseppe del Olmo y Juan Antonio del Águila⁵⁵; los hermanos Miguel Sánchez y Francisco de Narváez; el hijo de éste, Baltasar de Narváez⁵⁶; y Diego de Silanes⁵⁷.

Estuvo Sánchez en relación con la familia de los polifacéticos Sardo Raxis, de Alcalá la Real, una saga descendiente de Pedro Raxis, natural de Cerdeña, donde encontramos los responsables de las dos grandes escuelas del naturalismo andaluz: la granadina y la sevillana. Sánchez y Raxis unieron sus acciones en el retablo para don Pedro López de Córdoba en la iglesia abacial de La Mota⁵⁸, y mantuvieron contacto amistoso, de manera que el jaenero enseñó el oficio al hijo de su colega, Pedro Sardo Raxis⁵⁹. Un nieto de Pedro, hijo de Melchor Sardo, de nombre Pedro, emigró a Granada y fue cabeza de un equipo al que con reticencias se le atribuyen⁶⁰ las grandes empresas pictóricas de los mencionados lugares giennenses, donde alguien ha querido ver la acción de Sánchez⁶¹ y la de

⁵³ DACOS, N.: *Rafael. Las logias del Vaticano*. Lunberg. 2008, p. 255.

⁵⁴ DOMÍNGUEZ CUBERO, J.: "Pintores giennenses del siglo XVI. Los Bolaños en la transición protobarroca", *BIEG*, 181, 2002, p. 149.

⁵⁵ LÁZARO DAMAS, S.: "Juseppe del Olmo y Juan Antonio del Águila. Dos pintores del renacimiento giennense en Guadix". *Boletín del centro de estudios sobre la comarca de Guadix, Baza y Huéscar*, 18, 2005.

⁵⁶ DOMÍNGUEZ: O. c., p. 153

⁵⁷ *Ibid.*, p. 168.

⁵⁸ GILA MEDINA, L.: *Arte y artistas del Renacimiento en torno a la abadía de Alcalá la Real*. Granada, 1992, p. 246.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 247.

⁶⁰ Duda de la cuestión el profesor Arsenio Moreno Mendoza, más inclinado por la pintura al temple italiana ("Pintura mural del renacimiento en el Reino de Jaén", *Blog de José M. Almansa*).

⁶¹ Con las pinturas del hospital del Santiago de Úbeda y de la Asunción de Villacarrillo se ha vinculado la obra de Antonio Sánchez (GALERA ANDREU, P., y ULIERTE VAZQUEZ, L.: "El retablo de la Capilla de San José en la Catedral de Jaén: una pieza olvidada del siglo XVI", en *Códice*, 2/ 1987, p. 11).



Mural en La Casa de los Sin techo. S. XVI. (Foto: J. Domínguez).

Gonzalo Mesía, pintor de la Audiencia de Granada, que nos aparece en Andújar vinculado con el pintor Juan Martínez⁶².

El asunto encuentra explicación si sabemos de la larga experiencia de Sánchez como muralista, siempre al modo “italiano”, como especifican sus contratos⁶³. Obras suyas fueron los perdidos conjuntos en las iglesias de San Clemente y Santa Isabel⁶⁴, y en la fuente de la Magdalena⁶⁵. Con esto y la persistencia del estilo, hay que atribuirle otros en la iglesia dominica de La Guardia, levantada por Vandelvira, todos sobre fondos de arcosolios; dos en los brazos del crucero: uno, con santo Domingo de Guzmán, en buen estado de conservación, y otro con la Virgen del Rosario y ángeles donando rosarios, casi perdido; hay un tercero con dos penitentes arrodillados en una capilla de los pies con lagunas que urge restaurar⁶⁶.

⁶² DOMÍNGUEZ: O. c., p. 152

⁶³ DOMÍNGUEZ: O. c., p. 157

⁶⁴ *Ibid.*: O. c., pp. 158-159.

⁶⁵ LÁZARO DAMAS, S.: *Las fuentes de Jaén*, Ayuntamiento de Jaén, 1987, pp.102-104.

⁶⁶ Se ha supuesto que representa a santo Domingo de Guzmán y al beato alemán Enrique Susón, máximos exponentes de la mortificación en la orden dominica. (DOMÍNGUEZ CUBERO, J.: “Los dominicos y el arte escultórico y pictórico del rosario en Jaén”, en *Rosarium virginis mariae*, (comisario: Manuel Bueno Ortega) 2003, p. 68,

Más interés tienen los calvarios al óleo del convento de Santa Clara, de Jaén, hoy en el espacio de la “Casa de los Sin Techo”; uno, trasladado a un vestíbulo alto, ahora mutilado, nos muestra un paisaje con un Crucificado que vino a sustituir al primitivo, de talla, según marcas aparecidas en la restauración reciente; otro, en lo que hoy es capilla, también en arcosolio de intradós con rosetas en estuco, tan propias de lo vandelviriano, del que se ha perdido el crucificado, igualmente sobre paisaje



Calvario. Santa Clara de Jaén. Mitad del siglo XVI. Antonio Sánchez? (Foto: J. Domínguez).

cual trampantojo con el templo de Jerusalén en orden bramantesco entre la Dolorosa y san Juan, muy rafaelescos en el dibujo y colorido; todo de muy buena resolución y ahora en perfecto estado de conservación tras la restauración dispensada por el licenciado Jacinto Linares Talavera. Son obras muy concordantes con las citadas pinturas en el retablo de San José de la catedral, de hacia 1570, ahora transformado en otro de la ambientación neoclásica de los finales del siglo XVIII, donde colaboraron los pintores Antonio Sánchez, Miguel Sánchez, Diego de Silanes y el escultor Salvador de Cuellar⁶⁷.

La estela de Sánchez es continuada por sus dos hijos: Juan Antonio y Joseppe. El primero tuvo taller en Arjona atendiendo a sus tres parroquia; en San Juan, se encargó de la policromía del mobiliario que precisó los espacios levantados por Vandelvira⁶⁸, entre lo que cuenta una imagen de la Virgen del Rosario, de candelero, y su retablo, y además la policromía del retablo mayor, que labró Salvador de Cuéllar⁶⁹. Pintor y escultor se conocían de tiempo, a Cuéllar lo hemos visto formar equipo con su padre en el dicho retablo de la capilla Núñez, una estancia remodelada bajo la dirección de Vandelvira que concluye A. Barba por fallecimiento del maestro⁷⁰. En los finales de 1570, están empeñados en el retablo mayor de la parroquia de Santiago, de Andújar, instalado en un espacio también diseñado por Vandelvira⁷¹. En la misma ciudad, en la Capilla de San Ildefonso, ahora de “El Greco”, en la nave del evangelio de la parroquia de Santa María la Mayor, también de influjo vandelviriano, es posible que fueran responsables de policromar lo escultural, todo perdido, un Santo Entierro y un grupo del Bautismo de Cristo en la inmediata dependencia con función de sacristía y baptisterio⁷². Entretanto en 1578 ha de acudir junto a su hermano Joseppe a pintar en el retablo mayor de la iglesia dominica de Santa María Magdalena de la Cruz del convento de La Guardia⁷³. En 1583 nuestro pintor está en Jaén encargado de las escenas

⁶⁷ GALERA ANDREU y ULIERTE VAZQUEZ: O. c.

⁶⁸ DOMÍNGUEZ CUBERO, J.: *Sobre el patrimonio histórico-artístico urgavonense (Estampas de Arjona)*. Fundación de la Caja Rural de Jaén, 2ª edición, 2017, pp. 149-151.

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 104-274.

⁷⁰ GALERA ANDREU, P., y ULIERTE VÁZQUEZ, L.: “El retablo de la Capilla de San José de la catedral de Jaén”, en *CÓDICE*, año II, 1986.

⁷¹ FRÍAS MARÍN, R.: “La Cabecera de la antigua parroquia de Santiago”, en *Cultural. Siglo XIX*, 1994, pp. 6-7.

⁷² DOMÍNGUEZ CUBERO, J.: *La rejería...*, p. 256.

⁷³ LÁZARO DAMAS, S.: “Juseppe del Olmo y Juan Antonio del Águila. Dos pintores del renacimiento giennense en Guadix”, *Boletín del centro de estudios sobre la Comarca de Guadix, Baza y Huéscar*, núm. 18, 2005.

de Pasión que decoraban los muros de la capilla de la Soledad⁷⁴, y qué sabemos si también de los murales de la parroquia de Santo Domingo de Guzmán de Torres (Jaén), conservados con desafortunados retoques. Posteriormente, marcharon a Guadix, donde pintaron y doraron el retablo de San Francisco, alcanzando predicamento⁷⁵.



Santo Domingo de Guzmán. Mural. S. XVI. La Guardia. (Foto: J. Domínguez).



Santos penitentes. Mural. S. XVI. La Guardia. (Foto: J. Domínguez).

ESCUPTURAS: RETABLOS Y SILLERÍAS

Al terminar la segunda década del Quinientos, el arte giennense comienza a declinar hacia al clasicismo ensayado en la sillería coral, el retablo de Consolación y además las primicias que abren el pontificado del cardenal Esteban Gabriel Merino (1523-1535), un obispo que fue gran prócer en lo político, en lo religioso y además un definido humanista.

En este bullir de novedades, la escultura autóctona parece consolidarse como Escuela de Escultura Giennense, acrisolando localismos

⁷⁴ LÓPEZ ARANDIA, M. T.: “La capilla de la Soledad del convento de San Francisco a través de las fuentes documentales”, en *Pasión y Gloria*, 31, 2015, p. 9.

⁷⁵ LÁZARO DAMAS, S.: O. c.

con los destellos de los sobresalientes que nos llegan, principalmente, el francés Etienne Jamet “Jamete” (1515-1565), y los castellanos Alonso Berruguete y Diego de Pesquera.

Apartando el favor que pudo hacer Jamete a la visión estética de Vandelvira, y la de éste y los dichos castellanos a los gremios locales, hemos de reconocer que nuestra escultura se decanta por el formulismo de los implicados en el quehacer de Vandelvira, primero, Juan de Reolid y Luis de Aguilar; y luego, de todo un elenco integrado por los Figueredo, los Téllez, Salvador de Cuellar y un tal maese Blas de Bliñón ensamblador y escultor, tan vinculado con el arquitecto que en 1561 son compadres al sacar Bliñón de pila a su hija Ana⁷⁶ en la parroquia de San Ildefonso, donde se avecinaban, un asunto que le favoreció, a partir de entonces rara es la empresa del arquitecto en que no aparezca el escultor.

Como sabemos, Vandelvira abandona la decoración minuciosa del periodo formativo y opta por la de solidez, a la manera difundida por Siloe, practicada aquí por Reolid y sus secuaces⁷⁷, como ya vimos; así que, prestamente surgió el maridaje Valdelvira-Reolid. Se estima con inseguridad que el escultor pudo atender a diseños dejados o no por Valdelvira para el sepulcro y el retablo de la capilla de don Francisco Vago⁷⁸, bien palpable en el uso del mismo tipo de balaustres. Pero ya con seguridad documental, Reolid nos aparece trabajando en 1537 en el retablo de la Capilla del deán Ortega⁷⁹, y no estaría mal adjudicarle el rico programa escultural desplegado en su portada, por donde se apuesta que el arquitecto comienza la renovación del viejo lugar⁸⁰. En la empresa es posible que anduviera ayudado de Aguilar, que desde 1533 andaba en su taller e integrado en la parentela como cuñado por casamiento con Catalina de Reolid, de la que enviudó, y vuelve a contraer nupcias con María de Torres, padres de varias hijas, una, Eufemia, se apellida de Luna, igual que el suegro y la mujer de Valdelvira, lo que pudo ocasionar un parentesco que tal vez explicara ese continuismo de filiación vandelviriana⁸¹.

⁷⁶ Ibid.: “El retablo mayor de la iglesia parroquial de Arjonilla (Jaén)”, en *Cuadernos de Historia*, Andújar, 1983, p. 62.

⁷⁷ GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, M.: *Las Águilas del Renacimiento Español*, Xarait ediciones, 1983, pp. 74 y 93.

⁷⁸ DOMÍNGUEZ CUBERO, J.: De la tradición..., p. 129 y 161.

⁷⁹ RUIZ FUENTES: O. c., p. 86.

⁸⁰ DOMÍNGUEZ CUBERO: O. c., p. 128.

⁸¹ LÁZARO DAMAS, S.: “El sepulcro de doña Marina de Torres de Lopera (Jaén). Estudio iconográfico y vinculaciones artísticas”, en *BIEG*, 154, 1994, p. 102.



Supuestos retratos de A. de Vandelvira y autorretrato de J. de Reolid. La Guardia (Jaén).

De 1556 son las intervenciones escultóricas en la citada iglesia del monasterio dominico de Santa María Magdalena de la Cruz de la localidad de La Guardia de Jaén, donde encontramos sorpresivamente al escultor Diego de Pesquera y al platero Francisco Muñiz fiando a Reolid en los relieves pasionistas de la bóveda del crucero, un conjunto que compagina estilísticamente con los bustos que rellenan los casetones del ochavo de la capilla mayor, organizando un programa doctrinal, seguramente, ideado por Fray Domingo de Valtanás Mexía (Villanueva del Arzobispo, 1488- Alcalá de los Gazules, 1567), el fundador del cenobio bajo el patrocinio de los Messía, los señores del lugar, desde 1566, con rango de marqueses. Fray Domingo fue un asceta y fecundo escritor integrado en la corriente de la *devotio moderna*, entre cuyos textos encontramos una *Vita Cristi* (1554) y un *Flos Sactorum* (1558), básicos para inspirar este despliegue figurativo que hace desfilar en la capilla mayor series de vírgenes, profetas, santos padres, confesores y apóstoles, ya estudiado⁸², que se complementa en los extremos de la primera arcada con sendas figuras barbadas, tocadas con gorra gremial, que han sugerido ser retrato de Vandelvira, el de la derecha, con la leyenda “EN EL AÑO”, y el otro, al lado opuesto, de Alonso Barba, su aparejador⁸³, con la fecha “1556”, una propuesta que estaría mejor formulada si pensáramos, siguiendo una tradición muy generalizada entre los escultores, que fuera autorretrato del

⁸² GILA MEDINA, L., y RUIZ CALVENTE, M.: “El programa iconográfico en la iglesia del convento de los dominicos de La Guardia (Jaén)”, en *Cuadernos de Arte de la Universidad*, vol. XVI, Granada, 1984, pp. 183-198. LÓPEZ CARDENATE, J.: *El templo del convento de La Guardia de Jaén. Introducción fenomenológica*, IEG, 2007.

⁸³ *Ibíd.*: *El templo...*, pp. 148-149.

mismo Juan de Reolid, así se mostrarían las efigies del maestro responsable de tan interesante arquitectura, dudosa en cuanto a la autoría del trazado original⁸⁴, y el del ejecutor de las tallas.

No lejos de estos relieves están los de dos bóvedas de medio cañón con casetones que cubren las capillas mayores de estas iglesias, similares en formato y datadas en la década de 1540, aún con resabios góticos entre los principios racionalistas de corte siloescos: San Pedro, en Mengíbar, y la Concepción, en Huelma. En ambas anduvieron Francisco del Castillo el Viejo, y Andrés de Vandelvira; en la primera, no parece que asomara Vandelvira antes de 1553, año en que se formalizó su nombramiento como Maestro Mayor del Obispado⁸⁵, aunque pudo hacerlo como visitador de obras. Son relieves menos precisos que los dejados en La Guardia. Los de Huelma datan de 1546⁸⁶, los de Mengíbar son posteriores pero quizá de antes de 1558, momento en que Castillo se encontraba trabajando en el lugar⁸⁷. Por entonces, los escultores en piedra que destacaban eran los consabidos Reolid y Aguilar, de manera que no estaría mal implicarlos en este hacer, si no directamente sí al menos con los miembros del taller. En Huelma se forma un conjunto heterogéneo, sin aparente orden, donde hay rosetas, erotes alados evocando el *Memento Mori*, y otros diversificados en sus elementos parlantes (relojes alados, veneras, cartelas, filacterias, etc.), no faltan guerreros, instrumentos bélicos (panoplias, lanzas, flecha...), togados y madonas a lo romano, entre las que se identifica a la virtuosa Lucrecia con el puñal hincado, y quizá a Ariagna con el ovillo de hilar. En Mengíbar aparece el escudo patronal de los Ponce de León, señores del lugar, y un programa heterogéneo de cariz clasicista con sibilas, héroes míticos, guerreros, agremiados con gorra del oficio, simbólicos jarrones con flores y frutas trasuntos de prosperidad y coronas triunfalistas. Distinto es el conjunto del apostolado y cabezas de santos, que invade los casetones del trío de bóvedas bajo el presbiterio de San Francisco, de Baeza, más entonado con el arte de Jamete, tan omnipresente en las obras dirigidas por Vandelvira en La Loma. Pero sí pudieran caber en el citado grupo las que significaban ciertas casas palaciegas de Jaén, como la desaparecida de D. Pedro de Ocón, arcediano de Úbeda, concertada en

⁸⁴ GALERA ANDREU, P.: *Andrés...*, pp. 88-94. Idem, "El arquitecto fray Martín de Santiago en Andalucía". *Aldaba*, 36, 2015, pp. 51.

⁸⁵ GALERA ANDREU, P.: "El contrato de Andrés de Vandelvira con la catedral de Jaén", *Tiempo y espacio en el Arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*. Editorial Complutense. Madrid, 1994, pp. 401-413.

⁸⁶ LÓPEZ GUZMÁN, R.: *Huelma. Arte y Cultura*. Ayuntamiento de Huelma, 2009, p. 111.

⁸⁷ GALERA ANDREU, P.: *Arquitectura y arquitectos en Jaén a finales del siglo XVI*, IEG, 1982, p. 60.

1544 con Aguilar siendo fiador el propio Reolid⁸⁸. Dentro de esta serie no estaría mal contar con las esculturas de otros palacios, incluyendo el de los Vilches, pese a datar de comienzos del XVII y, con propiedad, el programa que lucía en la portada del palacio del Capitán Quedada de Ulloa, en la plaza de la Merced, donde aún perduran los estilemas de Aguilar, sobre todo en el rostro barbado del clípeo del balcón y en otras figuras, como la de Lucrecia con el puñal hincado, y la de su vengador, Lucio Bruto, con la calavera en la mano, símbolos políticos de la extinción de un poder y la ascensión de otro, según marcara el historiador Tito Livio.

La sorpresiva presencia de Pesquera pudiera tener respuesta en un contrato con la parroquia de la Encarnación de Bailén para labrar la cajonera de la sacristía⁸⁹ y la portada meridional⁹⁰. Lo primero fue concertado en tiempo del prelado Diego Tavera (1555-1560), según el prelaticio en el frontis que se adorna con grutescos y antropomorfos, entre mórbidos puttis tocados con frutas; y en el cuerpo bajo, alegóricas de la Fe y la Caridad, similares a las que dispuso el mismo autor en el retablo de Montejícar (Granada); todo con el italianismo de que hacía gala, y su singular blandura anatómicas con sutiles gasas, al modo de la Sagrada Familia de Ogtjares (Granada), en el Metropolitan de Nueva York.

No es precisamente la claridad lo dominante en la biografía de este artista antes de emigrar a tierras del Sur. Gómez-Moreno no descarta una formación en Italia y cierta relación con Juan Bautista Vázquez, pero niega su presencia en Toledo⁹¹, así que se desvanece el supuesto de una estancia

⁸⁸ DOMÍNGUEZ CUBERO, J.: O. c., p. 175.

⁸⁹ Sobre este tema versó mi ponencia "Las cajoneras de la sacristía de la parroquia de la Encarnación de Bailén". *Bailén. Jornadas V Centenario de la parroquia de Ntra. Sra. de la Encarnación. 9.10 y 11 de noviembre, 2005*. Universidad de Jaén. Departamento de Historia del Arte y parroquia. Inédito. No se ha hecho un estudio metódico de las cajoneras de las sacristías de nuestros templos, tan disminuidas tras los conflictos bélicos de 1936. A juzgar por lo que resta y viejas fotografías podemos formar juicio sobre sus estructuras y formalismos escultóricos, siempre partiendo del bagaje estético acumulado tras hacerse realidad el coro catedralicio a manos de sus artífices, y de los italianistas que se nos infiltraron en la tercera década del XVI, principalmente, Jerónimo Quijano y su taller, cuyo arquetipo se representa en la misma sillería coral y en el mobiliario de la sacristía de la catedral de Murcia. Muy en esta corriente están las cajoneras de la sacristía de la parroquia de la Asunción de Iznatoraf, la desaparecida de la iglesia ubetense de San Lorenzo y entre otras la que enriquecía el templo de Santa María de Arjona "de nogal tallado, y con herrajes primorosos" (MARTÍNEZ RAMOS, B.: "Parroquia de San Martín de Arjona", *BIEG*, nº 34, 1962, p. 81), contando además la existente en San Ildefonso, de Jaén.

⁹⁰ LEÓN COLOMA, M. A.: "Maestros, obras, prototipos y estampas. En torno a la creación escultórica del Quinientos en Granada y Jaén", *Actas del II Encuentro internacional de Museos y Colecciones de escultura*, 14,15 y 16 de febrero de 2013, pp. 169.

⁹¹ GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, M.: "Diego De Pesquera, escultor", en *Archivo Español de Arte*, 28, 1955, p. 291.



Penacho de la cajonera de la Encarnación. Bailén. Pesquera? (Foto: M. Ruiz Calvente).

toledana que hubiera favorecido su entrada en esta diócesis a través del cardenal primado Juan Pardo Tavera (1472-1545), tío del obispo comitente, lo que no nos hace descartar esta posibilidad.

A seguido viene la monumental portada meridional con el escudo mitral de Francisco Delgado (1566-1567). Interesante pieza columnaria, en piedra rojiza de la comarca, obedeciendo un trazado novedoso, extraño por aquí, con rica y abarrocada figuración inundando el conjunto, sobre todo, el penacho, hasta formar un amplio programa con virtudes, evangelistas y el Padre Eterno presidiendo en lo ascensional; todo en torno a la Caridad, tan igualada a la que dispuso en la sobrepuerta de la sala capitular de la Catedral de Granada, muy deudora de lo siloesco. Sin duda, estas obras fueron fuente de inspiración para algunos de nuestros escultores como Luis de Aguilar y más para Salvador de Cuéllar, que bien pudo haber estado un tiempo en el taller que atendió a lo realizado en los pueblos de los Montes linderos con la tierra jaenera, quizá en el retablo de Colomera, donde Cuéllar es citado por el propio Pesquera en la tasación de 1572, ya residiendo éste en Sevilla⁹². Aquí puede encontrar

⁹² GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, M.: "Diego de Pesquera, escultor", en AEEA, Madrid, 1955, p. 298.



Caridad y Fe. Cajonera en la Encarnación de Bailén. Pesquera? (Foto: M. Ruiz Calvente).

explicación las dulces expresiones de sus rostros y las suavidades epidérmicas de algunas de sus obras, como el Cristo de las Misericordias del convento de Clarisas⁹³.

Volviendo al tema, la suerte sonrío a Reolid en La Loma donde, mancomunado con Aguilar, emprende una azarosa actividad que les lleva

⁹³ DOMÍNGUEZ CUBERO, J.: *La escultura del crucificado...*, pp. 191-196.



Portada meridional. La Encarnación de Bailén. Pesquera? (Foto: J. Domínguez).

a protagonizar, en la década de 1550, la sillería de Santa María de los Reales Alcázares, con imaginería a lo Siloe y Berruguete. En Baeza, Reolid, o mejor Aguilar, pudo labrar en 1560⁹⁴ los relieves de la Adoración de los Pastores y la de los Magos⁹⁵ dispuestos en los espacios laterales de la serliana del retablo pétreo del lateral del evangelio en la capilla mayor de San Francisco, además de los que hacen base a la superposición de hornacinas en los ángulos. Son figuras recortadas y envaradas en composiciones cerradas y serenas, similares a las dejadas por Aguilar en la catedral de Jaén, tan contrastadas con los briosos y bizarros guerreros, a lo Jamete, que coronan el medio punto central.

En las dos catedrales diocesanas, a partir de 1560, y bajo directrices de Vandelvira, encontramos las maneras de Aguilar más que las de Reolid, que entonces parece iniciar un declive en lo profesional, aunque todavía no estaría mal atribuirle en la de Baeza el san Bartolomé de la hornacina del muro meridional, tan asimilado al Bautista que dejó en el sepulcro de doña Marina Fernández de Torres en la parroquial de Lopera⁹⁶. Lo demás, en las bóvedas y en la capilla de los Arcedianos, donde luce un amplio despliegue escultural jesuítico, hagiográfico y moralizante en base a un

⁹⁴ Dato facilitado por Miguel Ruiz Calvente. ULIERTE VÁZQUEZ, L.: O. c., p. 32.

⁹⁵ DOMÍNGUEZ CUEBRO, J.: *De la tradición...*, pp. 135-136.

⁹⁶ LÁZARO DAMAS, S.: O. c., pp. 71-117.



Adoración de los Pastores. Reolid o Aguilar? San Francisco. Baeza. 1560.
(Foto: J. Domínguez).

programa de virtudes y vicios⁹⁷, encaja mejor con Aguilar, como igualmente lo hace el retablo pétreo del muro de la epístola de Santa María de Torreperogil, de torpe eco vandelviano, con el Descendimiento en el arcosolio, un crucificado entre ángeles en el penacho terminal y cuatro estatuas ente pilastras, hoy perdidas⁹⁸, a nuestro entender, más en su órbita que en la del ubetense Luis de Zayas, como se ha comentado⁹⁹.

Aguilar infunde aquí un canon esbelto de cabezas ovoideas, despejados rostros de anchas frentes, narices rectas, bocas pequeñas y barbas partidas de crenchas separadas. Este formulismo nos aparece en la figuración de la portada de la perdida parroquia de San Miguel, de Jaén, tan adscrita a Valdelvira, hoy reinstalada en el Museo Provincial, con el titular presidiendo, cornucopias en las enjutas y puttis en el copete e igualmente en todo lo que se le documenta hacia 1560 en la obra nueva de la catedral, contando las portadas contiguas en el paso a la Sala Capitular o capilla de san Pedro Pascual; la primera, en la capilla de Santiago, está presidida por el titular, voluminoso y tosco. Las que sirven de acceso a la sacristía y al panteón de canónigos con alegorías

⁹⁷ LEÓN COLOMA, M. A.: “Un programa iconográfico de vicios y virtudes en la catedral de Baeza”, *Lecturas de Historia del Arte (Ephialte) II*, Instituto de estudios iconográficos, Vitoria-Gasteiz, 1990, pp. 312-315.

⁹⁸ ULIERTE: O. c., p. 31.

⁹⁹ CRUZ CABRERA, J. P.: “La escultura Giennense en el tránsito del Renacimiento al Barroco (1580-1610)”, en *La Escultura del Primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* (coordinador, L. Gila Medina), Ed. Arca/Libros, S. L. 2010, p. 392.



Escudo de la catedral en el muro externo del panteón de canónigos. Jaén. L. de Aguilar. Hacia 1560. (Foto: J. Domínguez).

de virtudes y cariátides, aunque lo más significativo está en las puertas gemelas del crucero meridional; la de la derecha, con tratamiento interior y exterior; y todas, con cuadros escenográficos en altos relieves. En las interiores se representan respectivamente el Nacimiento y la Epifanía, defectuosas en composición y efectos perspectivos, pero fieles a modelos rafaelesco, quizá obedeciendo grabados de Raimondi. El del Nacimiento hizo fortuna y lo copiaron otras manos con peor éxito en la sobrepuerta de la iglesia de San José, de Cazorla, a donde debió llegar de otro lugar. Hay además, en bulto redondo de tamaño inferior al natural, estatuas de David e Isaías con buena resolución, también de inspiración en ajenas¹⁰⁰, pero un tanto desubicadas, como propias para otro lugar, quizá completando el programa asuncionista de la portada meridional.

En lo exterior hay sendos escudos capitulares: uno, coronando la ventana de la antesacristía, y otro, entre puttis tenantes, en el muro del panteón de canónigos. De todo, lo más solemne es el mencionado cuadro de la Asunción, con una madona plena de solemnidad, belleza y majestad, de gesto entonado, según vieja fotografía, con la desaparecida imagen de las Angustias que realizó el mismo Aguilar en 1552 para Linares¹⁰¹, una circunstancia que indiscutiblemente reafirma su autoría.

¹⁰⁰ LEÓN COLOMA, M. A.: "Adoración de los pastores, Epifanía, David e Isaías", en *Cien obras maestras de la catedral de Jaén* (coord. Felipe Serrano Estrella), 2012, p. 46.

¹⁰¹ DOMÍNGUEZ CUBERO, J.: *De la tradición...*, p. 196.

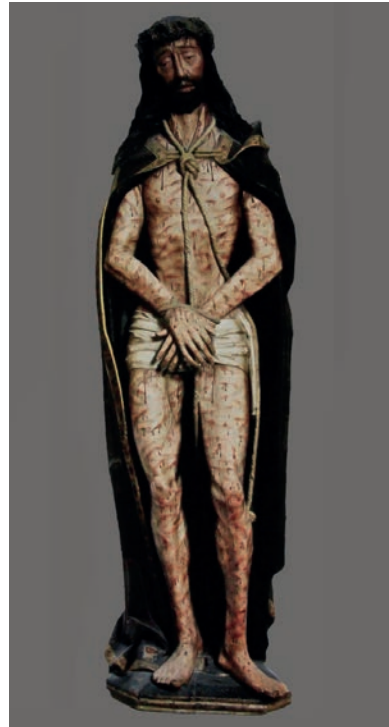


Asunción en la portada sur de la catedral. Aguilar. 1564. (Foto: J. Domínguez).

De particular interés es el Ecce-Homo de la hornacina central del testero interno, quizá su capolaboro. Soledad Lázaro lo cree de Reolid¹⁰² por el paralelismo con el san Juan del sepulcro de Lopera y con el san Bartolomé de la catedral de Baeza, que ya comentamos¹⁰³, tan emparentados técnica y formalmente, sobre todo en la disposición de las cabelleras; sin embargo, lo indocumentado de Reolid en esta la empresa y la inclinación hacia lo de Aguilar, lo basculan a su favor.



Ecce-Homo. Aguilar? Catedral de Jaén.
(Foto: A. Aragón).



Ecce-Homo. Catedral de Palencia. S. XV.
(Foto: Archivo).

Es imagen de acusado classicismo, serenidad y equilibrio, con solidez corpórea bien anatomizada, escaso en signos martiriales, sin coronar de espinas, sólo atado con áspera sogá al cuello que baja amarrando las manos. Se cubre con el tradicional sudario de borde vuelto, muy plegado en horizontal y anudado a la derecha, y una larga toga sobre las

¹⁰² LÁZARO DAMAS, S.: "El sepulcro de doña Mariana de Torres, de Lopera (Jaén). Estudio iconográfico y vinculación artística", *BIEG*, 1994, 154, p. 80.

¹⁰³ DOMÍNGUEZ CUBERO: O. c., p. 143.

espaldas marcando elegancia y solemnidad. Su relajada pose tuerce ligeramente a su derecha descomponiendo la rigidez centralizadora¹⁰⁴, pero sin alejarse del medievalismo, muy al modo del ejemplar atribuido a Gil de Siloe en la catedral de Palencia, y en paralelo también con el grabado que puso Durero en su *Pequeña Pasión*, e incluso con su autorretrato, de 1522, en el Kunsthalle de Bremen (Alemania). En realidad esta imagen se complementa con el san Pedro contristo, que dejó Alonso de Mena en la zona frontal del otro brazo del crucero, conformando el tan generalizado grupo penitencial de las Lágrimas de San Pedro¹⁰⁵, tras decidir el cabildo abandonar el proyectado Cristo a la Columna, que previamente se había estipulado.

Ignoramos si a Vandelvira se le pueden adjudicar retablos con antelación a los instalados en las citadas capillas de Ortega y Camarero Vago, en ambos se estiman que fueron colaboradores Juan de Reolid y Julio de Aquiles. Unas piezas arquitectónicas, en damero con gran despliegue balaustral como soportes y ornamentación de embocaduras, flancos de recuadros y perfiles de aristas.

La casi total ausencia de ejemplares no permite teorizar de forma generalizada. Los citados los conocemos por restos aislados, viejas fotografías y las consideraciones que se pueden extraer de las escrituras de condiciones, de lo que es paradigma la que dejó el mismo Vandelvira de puño y letra para la confección, por parte de Luis de Aguilar, del retablo de los Arcedianos en la catedral de Baeza¹⁰⁶.

La portada de la Capilla del Deán Ortega puede ser de lo primero que trabajó el arquitecto en Úbeda. Tomando base en las *Medidas del Romano*, de Sagredo, en la *Hipnerotomachie Polifihili* o *Sueño de Polifilo*, de Francesco Colonna¹⁰⁷, y en sus propias experiencias, organiza en el lugar un conjunto de retablo, reja y fachada, todo bien marcado en lo balaustral, y sin perder de vista el dirigismo del colosal arco triunfal, ricamente historiado con alegorías de sólidos antropomorfos, deudores de lo siloesco, tan adscritos a los que circulaban en Jaén, con inclusión de los practicados en el taller de platería que Juan Ruiz, el Vandalino, tenía en Jaén a propósito de la confección de la perdida custodia de asiento de

¹⁰⁴ LEÓN COLOMA, M. A.: "Ecce Homo", en *Cien obras maestras...*, p. 48.

¹⁰⁵ DOMÍNGUEZ CUBERO: *El coro...*, p. 269.

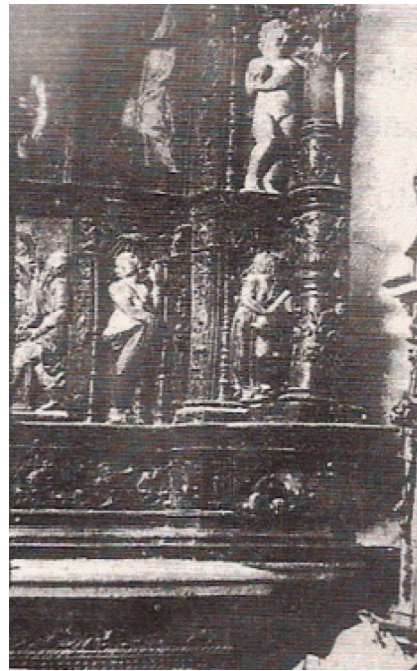
¹⁰⁶ DOMÍNGUEZ CUBERO: *De la tradición...*, pp. 198-199. GALERA ANDREU, P.: *Andrés...*, p. 121.

¹⁰⁷ Cifra. RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín: "Andrés de Vandelvira y Después. Modelos Periféricos en Andalucía", *Úbeda en el siglo XVI*, 2002, pp. 331-332.

la catedral¹⁰⁸, donde pudieron estar integrados los orfebres Gil Vicente y Francisco Moñiz o Muñiz; éste, en relación amistosa y profesional con Reolid¹⁰⁹, como lo asegura el programa decorativo que dispuso en la custodia que realizó para Santa María de Huéscar (Granada), donde dejó grabada su marca, la única que se le conoce¹¹⁰. Dos custodias más se le pueden atribuir en función de los elementos ornamentales y simbólicos; una, de templete con orantes, en el Salvador, de Baeza; y otra de sol, en la localidad de Orce (Granada)¹¹¹. El conjunto de la capilla ubetense será completado con los susodichos balaústres empotrados en los diedros de las jambas y con robustas columnas corintias en la sustentación, varias veces anilladas con cintas de calaveras en alusión a lo fúnebre del lugar.

El retablo era de imaginería tallada y pintada. Hoy está muy mutilado, fragmentados los aliceres y despojado de una rica mesa de altar plegada de candelieris, desplazada a otro lugar del mismo templo. Se dedicaba a Santa María Coronada, con la Virgen orante en el momento de ser coronada por una Santísima Trinidad representada por un trío de varones semejantes, al modo ortodoxo, como inspirada en la Teofonía de Mambré (Gén. XVIII), vigente hasta el Breve *Sollicitudine* de Benedicto XIV, en 1745.

Sin embargo, se mantiene parte de la arquitectura, como los solemnes balaústres monstruosos pareados y en ligero retranqueo, lejos por tanto de la portada



Retablo de la capilla Vago. J. de Reolid?
1540.

¹⁰⁸ RUANO PRIETO, F.: "Juan Ruiz y la custodia grande de Jaén", *Don Lope de Sosa, año 1913* (fac-símil), 1982, pp. 145-151.

¹⁰⁹ DOMÍNGUEZ CUBERO, J.: "Platería renacentista del giennense Francisco Muñiz en Huéscar (Granada)". *BIEG*, 1994, pp. 57-71.

¹¹⁰ *Ibíd.*, o. c.

¹¹¹ LÁZARO DAMAS, S.: "El platero giennense Francisco Moñiz y las custodias de la iglesia del Salvador de Baeza (Jaén) y de la iglesia parroquial de Orce (Granada)", en *Estudios de Platería, San Eloy*, 2015, Universidad de Murcia, pp. 228-242.



Retablo de la capilla Ortega. J. de Reolid, 1545.



Retablo de la capilla Ortega, antes de 1936.

principal del Salvador de Úbeda, donde se ha querido ver el origen¹¹². Van acanalados con los bastoncillos alternantes en altura, tan propios del maestro, y el cornisamento en esviaje, al modo de la portada de la sacristía de El Salvador y de otras piezas fuera del área giennense, caso del desaparecido retablo de la parroquia de Villahermosa, en la Mancha, ya de 1570, lo que indica difusión.

Se sabe que el contrato se formalizó hacia 1545 con Julio de Aquiles¹¹³, es, pues, de lo primero que el pintor acomete por aquí, recayendo la labor de madera, armazón y escultura en Juan de Reolid, a quien en 1549 aún se le hacían pagos.

Con este equipo y en similar cronología, debió atenderse el mobiliario de la Capilla del Camarero Vago, ya acabada en lo constructivo en 1536. Recordemos que la reja se labraba en Jaén en 1541, pero no sabemos exactamente en qué momento se instaló, lógicamente, tras el

¹¹² ELIERTE VÁZQUEZ, L.: O. c.

¹¹³ Cifra. RUIZ FUENTES, Vicente M.: "El pintor Julio de Aquiles: aportes documentales a su vida y obra", *Homenaje a Concepción Félez Lubelza. Cuadernos de Arte*, Granada, nº XXIII, 1992, p. 86. La documentación concerniente se aporta en el apéndice documental, documento nº 2. DOMÍNGUEZ: O. c., p. 166.

sepulcro y el retablo. Como dijimos, hay más crédito en pensar que el diseño fuera de Vandelvira que de Aquiles, con quien, hasta 1545, no se ajustó la labor de la pintura de murales y del mobiliario, donde entraría también la del sepulcro, a juzgar por los restos que perduran¹¹⁴. En el testero frontal estaba el retablo, y constreñidas en el lateral derecho las dos piezas sepulcrales en orden superpuesto, un osario y el catafalco colgado en el muro, como los llamados de balcón, así lo estuvo el del obispo Suárez en la Catedral de Jaén, igualmente vinculado con el que organizó Quijano en la Capilla de Jacobo de las Leyes de la catedral de Murcia¹¹⁵, con exaltación de los valores renacentistas de honor y gloria, y sin perder la esencialidad escatológica cristiana.

El retablo, perdido en 1936, se conoce por viejas fotografías que muestran su arquitectura balaustral, sus imágenes pictóricas y estatuarias con ese relieve del Entierro de Cristo en la predela a base de sólidas figuras, alejadas un tanto de las de Reolid, quizá de Sancho del Cerro, su condiscípulo en el taller de Siloe, con quien anduvo mancomunado un tiempo¹¹⁶. De todas formas, el san Pedro y san Pablo a los lados del escudo patronal del catafalco si parecen estar en sus presupuestos. Se ha estimado cierta vinculación estilística con el grupo del Santo Entierro del Museo de Bellas Artes de Granada, de Jacobo Indaco o Jerónimo Quijano¹¹⁷, sin duda, fue el modelo inspirador, pero la figura del Yacente se desvía de la que con propiedad se le puede adjudicar en la capilla de los Dolores de la catedral de Jaén, tan en paralelo con el del museo granadino¹¹⁸.

Ejemplarizando lo expuesto, nos han llegado las condiciones que dictó Vandelvira en 1562 para la ejecución del retablo de la Capilla de los Arcedianos en la Catedral de Baeza, ya aludida. La obra se labró en 1560 bajo el mencionado formulario vandelviriano¹¹⁹, con estructura de arco-solio entre pilastras con superpuestas hornacinas, y el referido programa

¹¹⁴ CAMPOS RUIZ, M.: "La Capilla del Camarero Vago en San Pablo de Úbeda", en *D. Lope de Sosa*, 1925, pp. 240-245. RUIZ FUENTES: O. c., p. 85.

¹¹⁵ Cfra. GUTIÉRREZ- CORTINES: O. c., pp. 142-144.

¹¹⁶ DOMÍNGUEZ CUBERO, J.: *De la tradición...*, p. 154.

¹¹⁷ Sostiene M. A. León Coloma que en esta pieza se percibe la intervención conjunta de Jacobo Torri y Jerónimo Quijano. ("El Crucificado en San Agustín", en *Granada tolle, lege*, Granada, 2009, pp. 253-260)

¹¹⁸ LEÓN COLOMA. M. A.: "Cristo yacente", en *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. (Coord. F. Serrano Estrella), 2012, p. 56.

¹¹⁹ Así lo sostienen, entre otros, CHUECA (o. c., pp. 291-292), ESCOLANO GÓMEZ, G ("Aportaciones al estudio de la Santa Catedral de Baeza (Jaén)", en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 1938, nº I y II, pp. 1-30.), MOLINA HIPÓLITO (*Baeza*, p. 44), GILA MEDINA, L., y RUIZ



Santo Entierro. Capilla del camarero Vago. J. de Reolid? Hacia 1540. (Foto: J. Domínguez).

sobre virtudes y vicios, que estaría más perfilado si perdurara el retablo y la reja, donde se exaltaban misterios marianos¹²⁰.

Era el retablo de carácter funcional, su mesa de altar incorporaba dos cajones con tapa frontal a modo de escritorio o bargueño. En madera de nogal, en que se haría todo lo visto, iba un primer cuerpo con soportes columnarios de traspilastras y balaustres estriados, y todo con un revestimiento de relieves fantasiosos. Los frisos eran historiados con temas del Antiguo Testamento en alusión a la Eucaristía. Seguía un ático centrado en un relieve de la Encarnación, en correlación con la pintura de pincel del piso principal, perteneciente a la colección del patrón. En las calles laterales, en medios cuerpos, había dos profetas, y en bulto redondo, sobre pedestales, los apóstoles Simón y Judas. El retablo sería a tasación, con la fianza del maestro, que resulta ser Luis de Aguilar, el mismo a quien se le puede atribuir la figuración pétreo¹²¹, e igual-

FUENTES, V. M. ("Andrés de Vandelvira. Aproximación a su vida y obra", en *Arquitectura del Renacimiento en Andalucía*. Exposición, 1992, p. 97), y GALERA ANDREU, P.: *Andrés...*, p. 121).

¹²⁰ DOMÍNGUEZ CUBERO: *La rejería...*, pp. 249-252.

¹²¹ DOMÍNGUEZ CUBERO: *De la tradición...*, pp. 187-188. Consúltese el apéndice documental.



Retablo de san José. Catedral de Baeza. Vandelvira? (Foto: J. Domínguez).

mente el existente en la vecina capilla de San José, tan igualado en forma que parece gemelo o acaso el mismo cambiado de lugar.

A parte de lo visto, no hay documentación que asegure la autoría de Vandelvira en el trazado de retablos, así que el que hasta 1936 presidió la capilla mayor del hospital de Santiago de Úbeda se le atribuye en base

a la presencia de las particularidades vandelvirianas en morfología e incluso en sintaxis, muy bien observadas en la extensa colección fotográfica conservada¹²². Se trataba de una ingente y desahogada máquina en fuga ascendente, estéticamente ambientada en lo plateresco, más propia de mitad de siglo, al modo de la colección luciente en Castilla, ejemplarizado en el existente en la capilla Alderete de San Antolín de Tordesillas (Valladolid), obra de Juan de Juni, con el que curiosamente el nuestro guarda cierta relación. Es, pues, anacrónico, desfasado de la solidez clásico-manierista del momento. No ocurre lo mismo con el mensaje doctrinal exhibido en sus ocho cuadros de pintura y al menos cuatro decenas de imágenes en bulto redondo y relieve, todo aludiendo a la doctrina redentoristas, propia de la Contrarreforma en vigor.

La materialización de las imágenes corrió a cargo de los escultores Blas de Bliño y Luis de Zayas. El primero, destacado ensamblador y luego escultor activo, aparecido en Jaén con el apellidado Bliñón en estrecha vinculación con Vandelvira, como se dijo. Su experiencia se constata también en Arjonilla y Huelma. Zaya pertenecía a una saga de escultores que trabajaron con crédito dentro y fuera de Úbeda¹²³. En cuanto a la pintura de pincel, dorados, policromados y estofados fue responsabilidad de Pedro de Raxis y Gabriel Rosales¹²⁴, tras salir triunfantes en un concurso valorado por el pintor manchego Miguel Barroso¹²⁵.

Constaba de un banco, la predela, tres calles, cuatro intercolumnios y un ático, todo con soportes balaustres esculturales de grandes estrangulamientos, coronados con capiteles jónicos, sólo en el segundo y cuarto piso. Horizontalmente se disponían cuatro registros, todos con entablamento, sin salientes en el primero y tercero, en los otros vuela cuanto exigía el capitel. Coronaba el conjunto un ático y, al modo de polsera, se flanqueaba con columnas corintias de orden colosal con imoscapos tallados y guirnalda pinjante en los fustes, tan a lo Siloe.

Esencialmente, si prescindimos del citado colosalismo, nada se nos muestra en novedad. El conjunto sintonizaba con lo que regía en Jaén desde 1530: o sea, lo que usó Vandelvira por tradición o asimilación.

¹²² El citado trabajo de Carrasco de Jaime reproduce un buen muestrario fotográfico sobre el tema.

¹²³ RUIZ FUENTES, V., y ALMAGRO GARCÍA, A.: "Los Zayas, una familia de escultores ubetenses", en *Cuadernos de Arte*. Universidad de Granada, 1993, pp. 87-89.

¹²⁴ Sobre este particular consúltese el citado texto de Daniel José Carrasco de Jaime.

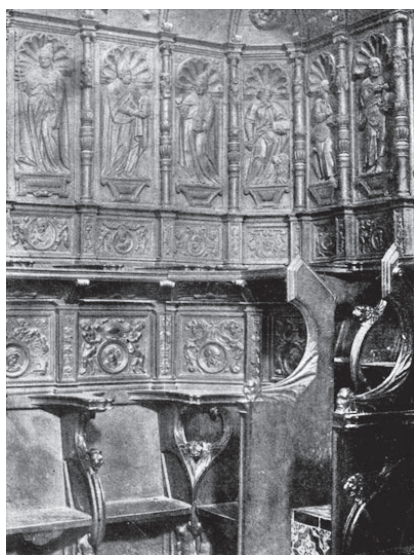
¹²⁵ MORENO MENDOZA, A.: "La pintura en la ciudad de Úbeda en el siglo XVI. Una aproximación histórica", en *Laboratorio de Arte*. Revista del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Sevilla, 15, 2002, p. 94.



Retablo del hospital de Santiago. Úbeda (Jaén). Desaparecido. (Foto: Catálogo Monumental de Jaén, 1913, CSIC).

Vandelvira se ocupa igualmente de las sillerías corales, tan importantes en la ambientación de los sacros lugares. Con seguridad documental, en 1562 facilitó las trazas para *las cuarenta sillas del coro de la iglesia conventual de Madre de Dios, de MM dominicas*¹²⁶ en que vino a parar el palacio Vázquez de Molina. Naturalmente sus trazas corales están presentes en las iglesias de su competencia, como en El Salvador y Hospital de Santiago y quizá también aquel de Santa María de los Reales Alcázares en Baeza por Reolid y Aguilar, como se dijo¹²⁷. En todos domina similar formulación en los dos niveles, el alto con espaldar ilustrado con imagen relevada, rosetas en la escocia del guardapolvo y medallas y grutescos en la zona baja y crestería. Siempre sin perder de vista lo balaustral, que terminará por generalizarse, como asegura el coro que hacia 1570 dejó el entallador Juan Pérez en la iglesia de Santa María del Collado de Santisteban del Puerto (Jaén)¹²⁸.

Entre las condiciones del coro de dominicas, para nada se menciona la figuración icónica y ornamental, lo que, dada la meticulosidad del



Coros de El Salvador y Hospital de Santiago. Obsérvese la similitud formal entre ambos.

126 AHPJ. Legajo 483, folios 39 a 41. Jaén, 1562, enero, 28. Debemos el documento a la generosidad de Soledad Lázaro Damas.

127 RUIZ PRIETO, *Historia de Úbeda*, Asociación Pablo de Olavide, Úbeda, 1982 (edición crítica), pp. 9 y 10.

128 DOMÍNGUEZ CUBERO, J.: "El mobiliario renacentista retablistico y coral de las parroquias de Santisteban del Puerto" *Actas del Congreso <<Belleza Oculta>>*. Santisteban del Puerto. Otoño 2017.



Coro de Sta. María de los Reales Alcázares, Reolid y Aguilar, década de 1540.
(Foto de Archivo).

maestro en sus proyectos, es posible que careciera de ella, en este caso el arquitecto se limita a organizar el armazón arquitectónico con rigurosa proporcionalidad, escrupulosamente mensurado en peinazos, superficies, anchura de la silla, altura de respaldos, exactitud de misericordias, de la anchura y grosos del entredós o brazal. No se sabe su suerte, sólo resta la tribuna que lo contenía en los pies del amplio vestíbulo del Palacio Municipal, en que vino a parar el lugar.

Las condiciones de la sillería coral de El Salvador de Úbeda, firmadas en 1556 y publicadas por J. R. Martínez¹²⁹, no marcan autoría, aunque aseguran la presencia de Vandelvira y la del deán Ortega en la firma del contrato con el citado Bliño. Esto y la organización del conjunto, tan a lo siloesco, aseguran la acción diseñadora del maestro, como se viene afirmando¹³⁰.

Como un eco de estas sillerías se nos presentaba la que hubo en la tribuna de los pies del Hospital de Santiago, desaparecida y actualmente formando retablo en la Capilla Mayor. En 1570 ya se realizaba, puesto que Enrique de Figueredo y el pintor Silanes otorgaron poder al entallador Briño (Briñón) para trabajar en la empresa del coro, con la confección del facistol, unos cajones y otras cosas más que tenía a su cargo en el lugar¹³¹. Es de idéntica tendencia, con el santoral repartido en los estalos y separación balaustral.

¹²⁹ MARTÍNEZ ELVIRA, J. R.: "La Sillería del coro alto de la Sacra Capilla del Salvador de Úbeda", *Revista Universitaria Mágina*, nº 6, 1998-1999. UNED; ALMANSA MORENO, J. M.: "Escultura y escultores en la Úbeda del siglo XVI", en *Úbeda en el siglo XVI*, 492-495.

¹³⁰ RUIZ PRIETO, M.: *Historia de Úbeda*, 1982, p. 171; LÁZARO DAMAS, S.: *Los espacios privilegiados en la obra de Andrés de Vandelvira: templos funerarios y capillas mayores de patronato privado*, IEG, 2005, nota 72, p. 28.

¹³¹ AHPJ. Escrib. M. Sánchez Cachriprieto, leg. 351, fol. 451. Jaén, 16, jun. 1570; DOMÍNGUEZ: O. c., p. 228.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Archivo Histórico Provincial de Jaén.

Escribano: Joan de Herrera Sánchez, leg. 319, f. 327v-329v.

1563, febrero, 7. Jaén

“Obligación del / Señor don Francisco / de Herrera canónigo / de Jaén / y de Luis de/
Aguilar / entallador/

Sepan quantos esta carta vieren como yo Luys/
de Aguilar entallador, vecino que soy en la collación/
de Santiago de la muy noble, famosa y muy /
leal ciudad de Jaén guarda y defendimiento de los /
Reinos de Castilla conozco y otorgo que soy/
convenido y concertado con vos el muy re/
verendo y magnífico señor don Francisco de Herrera arçedi/
ano y canónigo en la santa yglesia de Jaén/
que soys presente en que me obligo de hazer un/
retablo para la capilla que teneys en la yglesia/
mayor de la ciudad de Baeça el qual tengo de hazer/
a mi costa en la forma y manera y con las condicio/
nes que tenemos fechas escritas y /
firmadas de vuestro nombre y mío y del presen/
te escribano público de yusoescrito y su tenor es /
el siguiente/ aquí las condiciones/
(Folio 327)

Muy magnífico y reverendo señor/

Vista la figura que vuestra merced tiene de pinzel

me parece que en todo el retablo no aya/

otra cosa que de pinzel sea syno de relieve y según la cantidad que en la pared ay/

me parece que Luis de Aguilar trae el remachon alto y el repartimiento hecho en
medio plie/

go de papel de marca mayor, /

el qual repartimiento me parece a my Andrés de Van/

daelvira que conviene para el ornato de la figura de pinzel que vuestra merced tiene,
y el/

ornato según el repartimiento sera a my parecer por la orden syguiente./ primera-
mente el altar a de ser de madera y en el se an de hazer dos cajones como /

parece por el repartimiento, y a de ser todo lo de dentro de madera de pino, y la me/
sa de altar de nogal, y en el se han de hazer dos cajones, todo lo de dentro de madera
de pino y la me/

sa de altar de nogal y las delanteras de la gavetas de nogal, y a manera descri/

torio terna su tapa entera de la anchura y altura del altar que cubra los dhos cajones, /

y esta tapa se asentará o con forxas o con visagras, y los costados de la caja de/
los dhos cajones an de ser de dho nogal, /
los caxones llevaran sus molduras al tison por la delantera y yra de buena madera y
de buen ensablamento./
Yten que será la mesa del altar de tal anchura queden tres quartos /
libres y demas desto lo que fuere menester para la peana del altar./
Yten que los pilares primeros ques en el alto de la ymagen an de ser mastentosos e
los balaus/
trados parte dellos estriados y parte dellos encalados, que lo mas primero dellos/
tenga una quarta escasa y estas columnas an de ser de todo relieve y los otros (...)/
relieven de la pared una mano los dos dedos para el traspilar y los (...)/
xa que oviere entre las dos columnas y que los pilares esentos y traspilares (...) vasas y
capiteles de buena talla y a un alto y en los planos (...)/
talla de relieve de un dedo/
Yten que debajo destes pilares llevara una moldura çimaça con su basa que (...)/
el dho altar con la salida que le convenga y lo mismo a la çimaça con que es (...)/
dhas dos molduras lleve un friso de talla con que la talla sea cosa (...)/
(...) echando alguna ordenanza de las del testamento viejo como historia del mana
o de la cruz con la culebra/
Yten que en el cuerpo segundo a de aver otras columnas que correspondan al(...)/
tambien esentas y mostruosas con su talla y lo mismo los traspilares las cuales/
columnas y cuerpo alto cargaran sobre el arquitrave friso y cornija que/ caera sobre
las columnas baxas y que el dicho friso dentre estas dos molduras vaya de talla/
de buen relieve, y que la talla asy la de este friso como las demas vaya desenvu/
elta y no enfoscada y en las molduras vaya alguna talla/
como sea la cornisa unos ovalos y en el arquitrave algun rosario, no se trata aquí del/
alto de estas molduras porque se a de entender que an de yr conforme al grueso de
las columnas/
Yten que en el tablero alto por remate estará un espíritu santo y en el bajo desto/
la imagen de pincel una salutación con buen relieve y en las entrecalles/
(vuelta)
en donde esta la figura obal un medio cuerpo de un profeta y en la otra parte/
otro y en las dos caxas en cada una un apóstol que sea san Simón y Judas y en lo/
baxo destas, dos armas del señor arcediano, y los apóstoles sean de todo relieve/
ayudándole con alguna salida de moldura como será hasta la salida del traspilar/
lo que volara la columna esenta del traspilar a fuera serán dos salidas de las basas/
toda la demás obras del dho retablo demas de la dha del altar a de ser de madera de/
pino limpia, blanca y sin nudos y seca y quel telar vaya asentado sobre sus mechi/
nales bien tomados en la pared y la figura de pinzel a de ser asentada sobre su ta/
blero de pino bien barroteado y en neryado y para cubrir los cantos por ornato lleva/
una moldura de poca anchura y relieve, que sobre el tablero y la moldura quede cla/
vado el lienzo./
Yten que el dho retablo se a de dar acabado y asentado para el día de ntra. señora de /

agosto primero que verna deste año de 1563 años sopena que tenga perdido lo que
tu/

viere hecho y no se le pague al dho maestro y sea del señor arcediano/
y vuelva lo que dho maestro oviere reçibido/

Yten que para hazer esta dha obra el señor arcediano a de dar al dho maestro/
veynte ducados con los quales a de dar fecha la terçia parte de la obra y hecha/
la terçia parte de la obra se le den otros veynte y con ellos haga las dos partes/

(...) de las tres se le den otros doze ducados con los quales de acabada/

(...) obra y asentada sea vista por dos oficiales uno por parte/

(...) arcediano y otro por parte del maestro, y si no se conformaran que de confor-
midad/

y por lo que los dos dixeren eso sea el ultimo precio de la validación del/

(...) quel maestro de fianzas asy para que cumplira el hazer dha obra según/

(...) de los mrs que recibiere y a se de entender quel rascuño del repartimiento/

(...) no haze al caso a mas del repartimiento porquen el ornato y acabado sea de/

guardar la orden de las condiciones y que la obra vaya acabada con toda perfección/

El arcediano/ de Jaén

Juan de Aguilar/

En la manera que dho es y con las dhas condi/

ciones en el termino que en ellas va declarado/

me obligo yo el dho Luys de Aguilar en/

de facer el dho retablo de aquí al dho

día de Santa María de agosto

(formulario juridico)...

otorgada esta carta en la dha ciudad de Jaen ante/

Joan de Herrera escribano público estando en la dha santa y/

glesia a treinta y un días del mes de marzo/

año del nacimiento de nro salvador ihuxpo de/

mill y quinientos y sesenta y tres años, testigos que fue/

ron presentes a su otorgamiento Juan Delgado y/

Francisco Castroverde (...) y Pedro Torres de Hojeda vecinos en Jaén/

y lo firmó el dho señor arcediano y el dho Luys de Aguilar/

y por quel dho Pedro de Torres dixo que no sabe escribir lo firmo/

a su ruego el dho Juan Delgado en el registro de mi el dho escribano/

El arcediano/ de Jaén

Luis de Aguilar

Juan Delgado

Joan de Herrera, escribano público”