Escultores y retablistas en la catedral de Jaén durante el siglo XVIII

Sculptors and Altarpiece Makers in the Jaén Cathedral in the Eighteenth Century

Felipe Serrano Estrella
Universidad de Jaén, España
festrell@ujaen.es
0000-0003-0994-5396

Néstor Prieto Jiménez
Catedral de la Asunción, Jaén, España
c.restauracion.inf@gmail.com
0009-0001-6583-1409

Recibido: 03/10/2023 | Aceptado: 30/10/2023

Resumen

Con la culminación de las obras de la catedral de Jaén se emprendieron diversos proyectos de amueblamiento que atrajeron a un buen número de escultores y retablistas. Unos y otros convirtieron al templo en un importante taller de referencia en el contexto del Barroco andaluz. En Jaén se dieron cita, de manera más o menos permanente, maestros como José Gallego, Francisco Calvo, José de Medina o Blas Moreno. A estos se sumaron otros con intervenciones más puntuales como Miguel Arias, Antonio Primo o Diego Briones y aquellos que enviaron trazas para sus retablos, como fue el caso de Pedro Duque Cornejo. En el presente estudio profundizamos sobre su labor al servicio de la catedral de Jaén, actualizamos autorías y atribuciones, al tiempo que analizamos las relaciones que establecieron entre ellos.

Palabras clave

Catedral de Jaén
Barroco
Escultura
Retablo
José de Medina
Francisco Calvo

Abstract

With the culmination of the building of Jaén Cathedral, a range of liturgical furnishing projects were undertaken, attracting a large number of sculptors and altarpiece makers. Between them, they turned the church into a significant and influential workshop in the context of the Andalusian Baroque. Masters such as José Gallego, Francisco Calvo, José de Medina and Blas Moreno came together in Jaén on a rather permanent basis. They were joined by others with more isolated contributions, such as Miguel Arias, Antonio Primo, and Diego Briones, and those who sent designs for their altarpieces, as in the case of Pedro Duque Cornejo. This study examines their work in the service of Jaén Cathedral in depth, updating authorship and attributions, while analysing the relationships they established with each other.

Keywords

Jaén Cathedral
Baroque
Sculpture
Altarpiece
José de Medina
Francisco Calvo

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Serrano Estrella, Felipe, y Néstor Prieto Jiménez. "Escultores y retablistas en la catedral de Jaén durante el siglo XVIII." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 29 (2023): 96-120. https://doi.org/10.46661/atrio.8764.

© 2023 Felipe Serrano Estrella y Néstor Prieto Jiménez. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

El maestro mayor José Gallego y los escultores de su compañía

Durante la Edad Moderna, la catedral de Jaén se convirtió en el principal foco de producción artística de la diócesis y constituyó un importante referente más allá de sus fronteras. Los maestros que trabajaron en el templo mayor hicieron alarde de ello y consideraron los servicios prestados como un hito destacado en sus carreras profesionales, especialmente cuando se ofrecieron a otros promotores[1]. A la labor constructiva se sumaba la referente al amueblamiento que fue especialmente intensa a partir de la finalización de la fábrica.

Desde la llegada de José Gallego (Salamanca, 1686-d.) a la maestría mayor en 1726, se constata la presencia continua de escultores que, incluso, conformaron compañías o talleres para dar respuesta a la importante demanda que se planteó[2]. Además de a los maestros locales, la catedral de Jaén atrajo a muchos foráneos, principalmente procedentes de diversos puntos de Andalucía. Entre ellos se encontraban el granadino Francisco Calvo (Granada, 1708 - Jaén, post. 1785) y el malagueño José de Medina (Alhaurín el Grande, Málaga, 1709 - Jaén, 1783). Ambos llegaron a Jaén en un momento de máxima efervescencia para las obras de la catedral, pues José Gallego procedía al cierre de las últimas bóvedas y a la ejecución del coro. El primero estaba en la capital desde 1723 y, rápidamente, se adentró en sus círculos artísticos e, incluso, contrajo matrimonio con la hija del pintor Luis de la Barrera. El segundo, formado en Málaga, entre otros, seguramente, con el escultor de raíces giennenses Miguel de Zayas, llegó en 1729[3].

El polifacético José Gallego tuvo que conformar un equipo de colaboradores especializados en el trabajo escultórico tanto de la piedra como de la madera[4], y él mismo atendió a los dos materiales y ejerció su magisterio entre sus discípulos. No obstante, muy pronto, la entidad de los proyectos puestos en marcha, la necesidad de llevarlos

* El presente estudio se ha realizado en el marco de la Estructura de Investigación de la Universidad de Jaén EI_HUM9_2023.

1. Así lo hicieron muchos de sus maestros mayores y también los dedicados a las artes plásticas y decorativas. José de Medina mostró como aval ante el cabildo de Málaga en 1768 el haber sido "escultor y arquitecto de retablos" de la catedral de Jaén. Manuel López Pérez, "José de Medina (1709-1783). Una gubia para un Cristo," *Expiración*, no. 60 (2012): 91.
2. Para la catedral de Jaén, la actividad artística desarrollada en el ámbito del retablo queda ampliamente estudiada en los trabajos de la profesora Luz de Ulierte Vázquez. Especialmente señalaremos: Luz de Ulierte Vázquez, *El retablo en Jaén, 1580-1800* (Madrid: Ayuntamiento de Jaén, 1986) y "Capillas y retablos en la catedral de Jaén," *Elucidario*, no. 3 (2007): 189-208.
3. López Pérez, "José de Medina," 76 y Rosario Camacho Martínez y Jesús Romero Benítez, "Aproximación al estudio del retablo en Antequera en el siglo XVIII," *Imafronte*, no. 3-4-5 (1987-1988-1989): 349.
4. "(...) que por mis manos y trabajo tengo hecha la maior parte de la talla de las bobedas y escudos de armas" y también hizo y reformó la sillería del coro "habiendo hecho 18 sillas nuevas, las 10 bajas y 8 altas y lo mas de la silla episcopal y parte del facistol (...) los dos rincones (...) y muchos tableros de las dos Historias que faltaban de las antiguas". Pedro A. Galera Andreu, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén* (Granada: Caja General de Ahorros de Granada, 1979), 260-261.

a buen puerto lo antes posible y unas condiciones económicas favorables motivaron que, junto al equipo liderado por Gallego, se creara otro para la ejecución de la caja del órgano, este en manos del también granadino Juan Fernández. Junto a ellos aparecen los maestros baezanos Juan Arias y Diego Briones, ocupados en diversas tareas, entre ellas, el montaje y talla de algunas de las tablas del coro[5].

Por último, y aunque un poco desvanecido desde el punto de vista documental, tendríamos a Blas Moreno (Abla, Almería, 1715 - Granada, h. 1774), del que tenemos constancia de su presencia en Jaén, más o menos fija, entre 1734 y 1748, así como de sus trabajos para la catedral de los que intentaremos ofrecer más información[6].

La labor escultórica entre 1727 y 1745

La ejecución de la bóveda del coro, comenzada en 1727[7] por José Gallego, reunió a José de Medina y Francisco Calvo (Fig. 1). El primero labró las imágenes de los cuatro evangelistas de sus pechinas y en ellas forjó una serie de modelos que le acompañarían durante toda su carrera, caracterizados por la forma de disponer los paños que cubren sus figuras, con profundos y amplios pliegues, o sus rostros naturalistas, con una importante carga expresiva y generosa barba. Medina se encargó también del anillo más externo de la circunferencia, ornamentado con parejas de ménsulas que se alternan con otras de atributos marianos insertos en orlas vegetales. El resto fue esculpido por Francisco Calvo que, lleno de orgullo, subrayaba la maestría de la imagen de la Asunción con la que había cerrado la clave, afirmando que "fue Dios servido darme acierto en su formación".

Sin embargo, esta obra, lejos de allanar el camino de Calvo en las tareas catedralicias, le generó problemas y los comentarios que se extendieron, en los que él mismo se adjudicaba la realización de todo el conjunto, no gustaron al maestro mayor. De hecho, José Gallego le quitó el encargo de la talla de uno de los escudos de las puertas interiores del

5. Sobre los dos equipos de escultores: Acuerdo Capitular (AC), 2 de diciembre de 1735, Capitular, Caja 72, Archivo Histórico Diocesano de Jaén (AHDJ), Jaén. Y todo bajo la supervisión de los canónigos Diego Valero y Ambrosio de Gámez.
6. Aunque, sin romper lazos con Granada, ciudad en la que estaba empadronado. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, "Noticias sobre el escultor y retablista Blas Moreno," *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, no. 32 (2001): 241-242.
7. "(...) Acordaron que dicho Maestro Mayor la haga arreglada en todo a la referida planta presentada en el Cabildo". "Sobre la bóveda de media naranja en el coro". AC, 22 de noviembre de 1727, Capitular, Caja 68, AHDJ, Jaén. En relación con su labor escultórica: José Luis Romero Torres, "Bóveda del coro," en *Cien Obras Maestras de la Catedral de Jaén*, ed. Felipe Serrano Estrella (Jaén: Universidad de Jaén y Cabildo de la Catedral de Jaén, 2012), 100-103.

Fig. 1. José Gallego (dir), José de Medina y Francisco Calvo, *Bóveda del coro*, 1727-1734. Santa Iglesia Catedral de la Asunción, Jaén.
© Fotografía: Néstor Prieto Jiménez.

coro y se lo adjudicó a Medina. Francisco Calvo no tardó en protestar y, el 7 de enero de 1735, dirigió un duro memorial al obispo en el que exponía su malestar por no haber sido considerado apropiado para realizar el citado escudo pese a su demostrada cualificación. Asimismo, afirmaba que Medina carecía de "la ciencia de tallados", lo que exigiría un mayor control por parte de Gallego, y aseguraba que ya había hecho pública la concesión del encargo, por lo que, de no ejecutarlo, se cuestionaría públicamente su profesionalidad. Ante esta situación, los capitulares decidieron integrar a Calvo en los trabajos, dejando encargado de esta tarea al canónigo Diego Valero[8].

En 1736, el cabildo decidió poner fin al trabajo de José Gallego al frente de la maestría mayor. Al tiempo, se fueron cerrando algunos proyectos, como el de la caja del órgano, encargado al citado Juan Fernández, que había planteado no pocos problemas, especialmente, en relación al incremento considerable de su precio y la falta de estabilidad de la pieza debido a su monumentalidad. Además de solicitar informes al organero fray Sebastián Alejo, franciscano en Granada, y a los maestros Arias y Briones[9], se invitó a Antonio Primo, "vecino de Andújar" y "maestro de arquitectura", para que evaluara la forma de continuar y concluir la máquina barroca[10]. El motivo de esta elección pudo estar en que, por estas fechas, Primo se hallaba en la capital trabajando en el retablo mayor de la iglesia del convento de la Coronada, obra en la que también se implicaría Medina[11]. Pese a las reticencias, Fernández continuaría los trabajos hasta la finalización de la talla, pues la policromía y el dorado deberían esperar bastantes años[12].

8. Galera Andreu, "Arquitectura y arquitectos," 261-262, 481. Años después, cuando Calvo se encuentre al frente de los trabajos del Sagrario cuestionará las proporciones del coro secundando la valoración de Ventura Rodríguez, y confirmando también su escaso reconocimiento a Gallego.
9. Cruz Cabrera recoge algunos encargos de Juan de Arias –aunque la documentación capitular también habla de Miguel de Arias– y de Diego Briones. José Policarpo Cruz Cabrera y Rafael Rodríguez-Moñino Soriano, "Catálogo de artistas de Baeza o foráneos que en la ciudad trabajaron y en ella dejaron parte de sus obras (siglos XV-XIX)," *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, no. 166 (1997): 147-148, 154.
10. AC, 2 de enero de 1737, Capitular, Caja 73, AHDJ, Jaén. René Taylor planteó la posibilidad de que pudiera proceder de la provincia de Jaén, tras documentar en el archivo notarial de Lucena que había realizado un retablo en Andújar en 1738. René Taylor, "La familia Primo; retablistas del siglo XVIII en Andalucía," *Imafronte,* no. 3-4-5 (1987-1988, 1989): 324.
11. Sobre el retablo de la Coronada y la participación de Primo y Medina: Fray Miguel Rodríguez Carretero, *Epytome historial de los Carmelitas de Andalucía y Murcia* (Sevilla: Provincia Bética, 2000), 83.
12. Detrás de todo esto se escondía el descontento y la desconfianza en los trabajos de Juan Fernández. De hecho, cuando termina la caja del órgano, se ofrece para obras futuras y el cabildo lo evita alegando que contaban con escasos medios: "Propuesta del Sr. D. Juan de Santo Olalla", el magistral "hizo presente al cabildo como ya constaba a dichos SS. el tiempo que había servido en esta Santa Yglesia don Juan Fernández Arquitecto y Maestro Mayor de ella en lo tocante a las obras de madera que es el instituto de su profesión, que se han ofrecido en dicha Santa Iglesia y se le han mandado hacer por dichos SS. Deán y Cabildo, cumpliendo exactamente con su obligación, con el mayor esmero, cuidado y aplicación, las que se habían finalizado por el susodicho con toda integridad y perfección, lo que dicho Sr. propuso al Cabildo para si ocurría otra cosa que mandarle al dicho Juan Fernández, perteneciente a su profesión, quien le había manifestado los vivos deseos que tenía de servir al Cabildo (...)". AC, 14 de enero de 1738, Capitular, AHDJ, Jaén.

Como decimos, debió de ser en esta visita de Antonio Primo, a finales de 1736, cuando se pudo producir el feliz encuentro con José de Medina. Pese a que había otros maestros en la catedral, sería con el malagueño con quien decidiera contar para colaboraciones futuras, lo que suponía una clara muestra de su mayor habilidad, siendo en el retablo de la iglesia de las carmelitas descalzas de Lucena (Córdoba), en 1738, cuando se documenta la primera de ellas, ya que no tenemos las fechas exactas de su incorporación al proyecto de los frailes de la Coronada.

Por entonces, las arcas de la fábrica catedralicia se hallaban bastante maltrechas y durante una década se redujo considerablemente el ritmo de trabajo con el fin de hacer frente a la deuda que había generado el final de la obra. No es de extrañar que Medina viera en la oferta de Primo una oportunidad para continuar trabajando mientras mejoraba la situación económica del templo mayor. El maestro malagueño afrontaba una etapa itinerante por el centro de Andalucía, aunque nunca perdió su vínculo con Jaén[13]. Esta movilidad quizás no le interesó a Calvo que, como hemos visto, estaba bien relacionado con el foco artístico local y que pudo seguir atendiendo encargos menores de la catedral, de la que no se desvinculó. No obstante, sí es cierto que durante estos años amplió sus tareas con el oficio de relojero, ocupándose del reloj del templo mayor, y comenzó a interesarse por la arquitectura[14].

Las nuevas capillas de la nave de la epístola

Como ya hemos adelantado, una vez finalizada la construcción de la catedral, los esfuerzos se concentraron en su dotación mobiliar y, más concretamente, la de sus capillas. Ante la situación de la fábrica, el cabildo, con el respaldo del obispo, exhortó a que fueran sus propios miembros los que, a título personal, afrontaran los proyectos decorativos. Esta práctica fue alentada por obispos como fray Benito Marín (1750-1769) y capitulares como Ambrosio Francisco de Gámez (canónigo entre 1720-1762), de tal manera que, en 1745, se inició un proceso de transformación barroca del templo que se mantuvo hasta la muerte del citado prelado.

13. En esta centuria, el sistema de organización gremial se muestra en crisis. Muchos artesanos dejan de incluirse en los gremios para evitar el pago de cuotas e impuestos. Este hecho debió verse facilitado por la movilidad de muchos de ellos, lo que a su vez dificulta su censo. La referencia a José de Medina como escultor trashumante en José Luis Romero Torres, "La obra escultórica de Andrés de Carvajal y la escultura antequerana," *Cuadernos de Estepa*, no. 4 (2014): 118. Todo esto dificulta la asignación de autorías. Taylor, "La familia Primo," 324.
14. López Pérez, "José de Medina," 76.

La capilla de la Virgen de los Dolores fue la primera en ser decorada y en ella inició su labor el citado canónigo Gámez, pues actuó como albacea del racionero Juan Romero Utrera. Luz de Ulierte planteó que el sevillano Pedro Duque Cornejo (Sevilla, 1678 - Córdoba, 1757) pudiera estar detrás del diseño de su retablo (Fig. 2), pues coincidió con Domingo Martínez –autor del lienzo principal de esta capilla– en la iglesia de San Luis de los Franceses en Sevilla, en la década de los treinta, y en el retablo de Jaén se planteaban soluciones parecidas a las de la iglesia sevillana, concretamente, al de San Francisco de Borja[15]. No obstante, Juan Jesús López-Guadalupe relacionó la obra con Blas Moreno, ya que documentó su estancia en Jaén y su vinculación con la catedral[16]. La reciente publicación del encargo que los carmelitas de la Coronada hicieron a Blas Moreno en 1743, para la culminación de su retablo, podría aclarar la forma de proceder en la pieza de la catedral. Como dijimos, el retablo de los calzados había sido comenzado por Antonio Primo y, en él, contó con José de Medina; sin embargo, quedó sin terminar, llegando lo construido hasta la altura de la cornisa. Para su coronación trabajaron Moreno, Calvo y Medina, el primero se encargó del diseño, de la

Fig. 2. Blas Moreno y Francisco Calvo, *Retablo de la Virgen de los Dolores*, 1745-1748. Santa Iglesia Catedral de la Asunción, Jaén. © Fotografía: Néstor Prieto Jiménez.

15. De Ulierte Vázquez, "Capillas y retablos," 198.
16. Asimismo, planteó su relación con el de San Miguel. López-Guadalupe Muñoz, "Noticias sobre el escultor," 232, 241-242. Sin duda, una pieza de referencia es el retablo mayor de la iglesia de San Miguel Bajo en el Albaicín (1742), donde encontramos elementos que consideramos que también están presentes en los retablos de la catedral de Jaén y los relacionan con Moreno. Nos referimos uso de roleos, que suelen aparecer como remate en la zona central del retablo, grandes cornisas de perfiles mixtilíneos, motivos en espejo y frontales de altar con piedras incrustadas.

talla y molduras, el segundo, de la arquitectura y, el tercero, de la escultura[17]. De manera similar pudieron proceder en el caso de la capilla de los Dolores, aunque, sin duda, la intervención de Medina, empeñado en otros quehaceres, fue más reducida.

De igual modo, el profesor López-Guadalupe advirtió que Blas Moreno fue un maestro itinerante, polifacético y que debió recurrir a la colaboración con otros artífices para poder dar respuesta a todo el volumen de trabajo que recayó sobre él. Esta práctica fue común y el propio Medina, como vimos, no fue ajeno a ella. La relación de Moreno con Jaén y, concretamente, con la catedral, así como el estudio formal de las obras conservadas, nos lleva a situarlo también en el equipo de maestros encargados de la decoración de las capillas de la nave de la epístola que siguen a la de la Virgen de los Dolores. De hecho, sabemos por su expediente matrimonial que, en 1751, tenía que volver a la catedral para visitar una obra que tenía comenzada y de la que urgía su prosecución[18].

Así, la siguiente capilla en ser amueblada fue la de San Jerónimo, concretamente en 1747, cuyo proyecto fue alentado por el canónigo Jerónimo Baltán y, nuevamente, con Ambrosio de Gámez como albacea[19]. En 1749, comenzó la ejecución de su retablo que se dispondría "en el hueco del arco que hay en dicha capilla"[20], por tanto, en el lateral izquierdo y no el testero, como también ocurriría en las de San Juan Nepomuceno y Santo Domingo, siguiendo el sentido del altar mayor. Nada nos ha quedado de la arquitectura de esta obra, reemplazada por una neoclásica en 1793 y en la que se reubicó la pintura del titular, para lo que tuvo que ser ampliada.

Sí, en cambio, han llegado hasta nuestros días los de las dos siguientes capillas. Desde 1749, el canónigo Vicente Mateo Entrena fue mayordomo de la fábrica y se ocupó de las tareas de amueblamiento, ya que Ambrosio de Gámez había sido trasladado a Baeza (1748-1751) por una extraña decisión del obispo Francisco Castillo (1747-1749). Entrena se comprometió a costear la reja y adorno de la capilla de San Juan Nepomuceno en 1749 (Fig. 3), por lo que, en estudios anteriores, pensamos que podría ajustarse como la fecha de realización de la talla de su titular y el inicio del retablo[21]. No obstante, un

17. Juan Pedro Lendínez Padilla, "El retablo y órgano del convento de la Coronada de Jaén en el S. XVIII," *Pasión y Gloria*, no. 37 (2019): 13-24.
18. "que hazer prompto próximo viage a proseguir la obra que tengo principiada en la Santa Iglesia Cathedral de Jaén (...)". López Guadalupe, "Noticias sobre el escultor," 232.
19. Felipe Serrano Estrella, "La promoción artística en los cabildos catedralicios," en *Docta Minerva. Homenaje a la profesora Luz de Ulierte*, ed. Felipe Serrano Estrella (Jaén: Universidad de Jaén, 2011), 49.
20. AC, 19 de octubre de 1749, Capitular, Caja 80, AHDJ, Jaén.
21. AC, 16 de agosto de 1749, Capitular, Caja 80, AHDJ, Jaén.

documento de 1770 nos llevó a considerar que el conjunto podía responder a una intervención posterior. Sin embargo, recientemente, se ha hallado el testamento de su promotor, fechado en 1755, donde se registra que la ejecución del retablo y la imagen del santo de Bohemia corrió a su cargo[22].

Fig. 3. Blas Moreno, Francisco Calvo y José de Medina, *Retablo de San Juan Nepomuceno*, 1749-1751 y 1770. Santa Iglesia Catedral de la Asunción, Jaén. © Fotografía: Néstor Prieto Jiménez.

Como en 1751 es cuando se contratan a Lucas Colmenero los dos retablos colaterales a la capilla mayor, se ha sugerido que este pudiera estar detrás del retablo y escultura de San Juan Nepomuceno[23]. Sin embargo, en los retablos que Colmenero hizo para la iglesia de San Andrés y para las capillas de la cabecera de la catedral utilizó estípites, que crean un juego de volúmenes que no existe aquí. Tras un análisis formal de este retablo, en el que se aprecian claras diferencias de ejecución y dorado entre el cuerpo central y la estructura más externa, concluimos que el primero es más antiguo mientras que el resto respondería a las modificaciones posteriores que nos remitirían a 1770, cuando el canónigo Moyano indicó al cabildo que un devoto tenía intención de decorar la capilla[24]. Las "ces", palmas y rocallas que hay sobre la cornisa de la hornacina son posteriores y tras ellas

22. Juan Pedro Lendínez Padilla, "El tallista Lucas Colmenero, autor de los retablos del Dulce Nombre de Jesús y Santiago de la Catedral (1751-1754)," *Pasión y Gloria*, no. 38 (2020): 152.
23. Lendínez Padilla, 152. No obstante, la profesora Luz de Ulierte ya advirtió estas concesiones más avanzadas y situó la ejecución de la obra hacia 1760 por el uso de "roleos, aletones, hojarasca, cornisas mixtilíneas y rocallas rellenan las superficies, con una cesión a la corriente en alza del neoclasicismo: las palmas que componen su remate". De Ulierte Vázquez, "Capillas y retablos," 197.
24. "Adornar la capilla de Sr. San Juan Nepomuceno desta Santa Yglesia". AC, 24 de octubre de 1770, Capitular, Caja 92, AHDJ.

podría estar Francisco Calvo, que las empleó de forma abundante en los retablos de San Miguel, Santa Teresa y San Benito. Por tanto, Blas Moreno pudo diseñar la parte incluida en el arco de la capilla, muy en línea de otras de sus obras granadinas, en particular, el retablo de la imperial de San Matías o el mayor de Otura (Granada).

En cuanto a la talla del titular, la mano de Medina parece evidente, no obstante, pudo contar con la ayuda de Calvo. La forma en la que está trabajada recuerda al malagueño, que en sus esculturas de gran formato puede componer la imagen a través de pesados volúmenes acentuados en la base, tal y como ocurre en el *San José* del templo mayor giennense. No obstante, la mayor rigidez responde mejor a los planteamientos de Calvo[25].

Con Ambrosio de Gámez de vuelta en Jaén, el programa de amueblamiento de las capillas recibió un nuevo impulso y en ese momento se ejecuta el último de los retablos de este tramo de la nave de la epístola, el de Santo Domingo de Guzmán, promovido por el canónigo Domingo Baltán en 1751, fecha nuevamente coincidente con la presencia de Blas Moreno en la catedral. El uso del formato cuadrilobulado, como marco de la pintura, constituyó un recurso muy frecuente en la producción de Moreno y el remate del retablo podría relacionarse con el de la Virgen de los Dolores. Además, adelantándose a lo que ocurrirá con los desaparecidos retablos de la cabecera, el estípite cobra un especial protagonismo[26].

Los retablos de las capillas de la cabecera: Santiago y el Niño Jesús

Como hemos visto, en 1751, se contrataban con Lucas Colmenero los dos retablos de las capillas de la cabecera situadas a ambos de lados de la mayor. En los dos casos se pidió un diseño similar que acogería un programa iconográfico diferente. El situado en el lado del evangelio fue sufragado por el canónigo Toribio Fernández Cuenca y Antolínez y lo presidía la imagen del Niño Jesús, titular de la primitiva capilla desde 1660,

25. Estas obras se han venido atribuyendo de forma unilateral a Medina, por lo que se ha construido su estilo a través de ellas. El descuadre de fechas y la supuesta colaboración con Calvo en otros proyectos, nos obligan a ser más cautos, para no atribuir al malagueño rasgos que pudieran ser de Calvo, a quien se ha visto más como ejecutor de proyectos retablísticos que como escultor. La disposición de los mantos en las tallas de San Andrés, las repetirá posteriormente en los *Evangelistas* de la iglesia de San Mateo de Lucena, donde son palpables sus característicos pliegues amplios con aristas, que no son tan notorios en el *San Juan Nepomuceno* de la catedral de Jaén, donde los perfiles se redondean y los ropajes caen más rígidos. Es por ello que no sería tan descabellado proponer que detrás estuviera también la mano de Calvo. En las tallas que Medina hace para Lucena se produce una importante evolución en el tratamiento de sus paños, con esas características aristas, que ya se atisban en obras como el *San Benito* de la catedral de Jaén.
26. Felipe Serrano Estrella, "La imagen barroca de un templo del Renacimiento. La catedral de Jaén," en *Nuevas perspectivas sobre el Barroco andaluz. Arte, tradición, ornato y símbolo*, ed. María Amor Rodríguez Miranda (Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, 2015), 263.

flanqueada por las de santo Toribio, obispo de Liébana y patrón del promotor, y san Lorenzo. La capilla del lado de la epístola había estado dedicada a san Sebastián, con el gran lienzo de Sebastián Martínez en su testero, y ahora cambiaba a su titular por el apóstol Santiago, a devoción del canónigo Diego Valero (aquel que volvió a incluir a Calvo en las obras del coro), que lo acompañaría con san Diego de Alcalá y san José. Los dos retablos estuvieron rematados por los arcángeles, san Miguel en el del Niño Jesús y san Gabriel en el de Santiago y, consideramos que también se dispusieron unos ángeles orantes –de los que hablaremos más tarde– que no estaban en el contrato inicial y que pueden responder "al incremento de talla", con su consiguiente aumento del presupuesto, que Colmenero reclamó[27].

En el contrato no se precisaba que las obras debieran ser doradas ni policromadas por Colmenero, de hecho, se quedaron en madera y así fueron sustituidas por las actuales máquinas neoclásicas en la última década del siglo XVIII. En cambio, corrieron mejor suerte sus esculturas, dado que, con algunas adecuaciones al nuevo gusto y ante la precaria situación de la fábrica, se aprovecharon en la decoración de otros espacios, concretamente, las capillas del Niño Jesús y del trascoro[28]. Aunque se ha planteado que estas obras pudieran ser del mismo Colmenero, mostrando su faceta como escultor, sin embargo, como ya propusimos, detrás de este conjunto escultórico está el quehacer de Francisco Calvo y José de Medina y, además, se advierte una estrecha colaboración entre ambos maestros[29].

En la escultura de *San José* (Fig. 4), que hoy se encuentra en la capilla del Niño Jesús, su rostro y la talla en arista de sus paños nos remiten a Medina. Su barba bífida se plantea en el relieve que representa al *Salvador* que corona el retablo de Santa Teresa y, de manera especial, el santo homónimo de las carmelitas descalzas de Lucena, imagen con la que comparte una mayor similitud. Por su disposición de las manos se asemeja al *San José* de la iglesia de San Andrés de Jaén y también al conservado en el antiguo convento de los capuchinos de Cabra (Córdoba), actual iglesia de las Escolapias; aunque, ni este último ni el de la catedral portan al Niño, es muy posible que en algún

27. Los contratos fueron dados a conocer por Lendínez Padilla, "El tallista," 135-157. Lucas Colmenero, Luis de la Barrera (pintor y familiar de Calvo) y José de Medina trabajaron juntos en la antigua parroquia de San Andrés donde, en 1754, se había ajustado con Lucas Colmenero el nuevo retablo mayor que debía sustituir al primitivo de Pedro Machuca. Rafael Ortega Sagrista, "Arte y artistas en la Santa Capilla," *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, no. 30 (1961): 37-39.
28. Curiosamente, en el dibujo del retablo realizado por Manuel Martín Rodríguez en 1793 se representa a los dos ángeles que actualmente rematan el conjunto. Asimismo, una de las esculturas de los laterales parece plantear una versión mixta de *santo Toribio y san Lorenzo*, con la palma y la mitra, por lo que Rodríguez pudo trasladar las imágenes del retablo primitivo del Niño Jesús a su nuevo emplazamiento. De Ulierte Vázquez, *El retablo*, 270.
29. La atribución a Colmenero: Lendínez Padilla, "El tallista," 151.

Fig. 4. José de Medina, *San José*, 1751, madera tallada y estucada. Santa Iglesia Catedral de la Asunción, Jaén. © Fotografía: Néstor Prieto Jiménez.

momento lo hicieran. De igual modo ocurre con la imagen de *San Diego de Alcalá*, donde el trabajo de los paños vuelve a entroncar con Medina, que se aleja de las formas redondeadas presentes en el *San José* (1774) conservado en Valdepeñas de Jaén, obra de Calvo, y en algunas de las tallas de los retablos de San Ildefonso. De ahí, la dificultad de establecer hasta dónde llega la participación de cada uno en las obras ejecutadas en este proyecto y la necesidad de plantearnos dos cuestiones como son el papel de los colaboradores y entender a estas piezas como el resultado de ese trabajo en equipo de los dos maestros, del que pudieron salir muchas más obras.

En el trascoro se colocaron las imágenes de *San Lorenzo* y *Santo Toribio de Liébana* (Fig. 5). La primera muestra una disposición con sus brazos abiertos similar a la de *San Juan Nepomuceno* y las vestimentas sacerdotales de la segunda reproducen, con extraordinaria similitud, las de *San Ambrosio* de la capilla de San Miguel. Sin embargo, ninguno de sus rostros tiene las duras facciones presentes en las obras de Medina.

En cuanto a los arcángeles que remataban sendos retablos, ambos se dispusieron en la balaustrada del trascoro y en ellos se aprecia el dominio de Calvo. Así, por ejemplo, el *San Miguel* se puede relacionar con el ángel que se sitúa a la derecha del lienzo de la *Transfixión de la Virgen*, por la disposición de sus brazos, la pierna adelantada, las vestiduras

Fig. 5. José de Medina y Francisco Calvo, *Santo Toribio de Liébana*, 1751, madera tallada y estucada. Santa Iglesia Catedral de la Asunción, Jaén. © Fotografía: Néstor Prieto Jiménez.

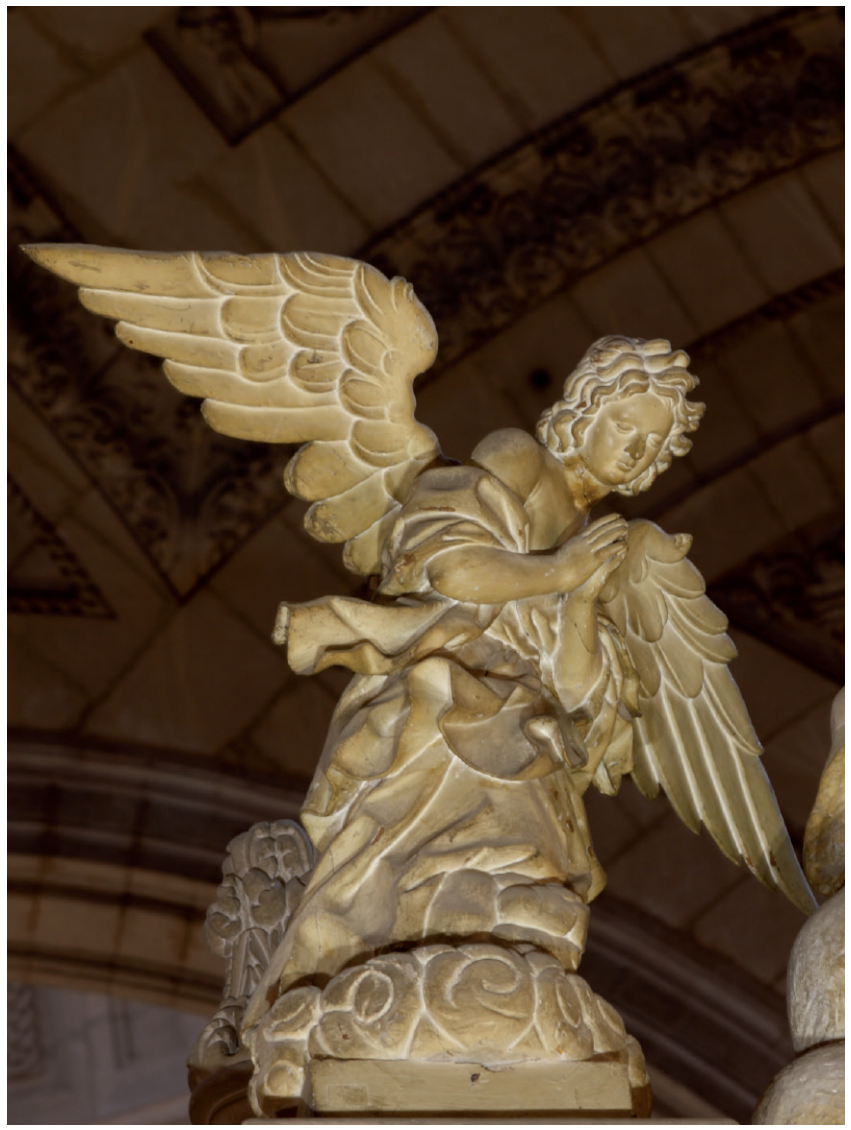

Fig. 6. José de Medina, *Ángel en adoración*, 1751, madera tallada y estucada. Santa Iglesia Catedral de la Asunción, Jaén. © Fotografía: Néstor Prieto Jiménez.

con amplias mangas y la banda del pecho, aspectos que se repiten aquí, con la salvedad de que, la inclinación de la cabeza, le confiere algo más de movimiento. Sin embargo, sí están en la órbita de Medina los dos ángeles en adoración (Fig. 6) que flanquean el frontón mixtilíneo que, como adelantamos, podían ser el fruto del incremento de talla que sufrió el proyecto inicial. El hombro descubierto, el mayor dinamismo, la talla de las vestiduras y el trabajo de las nubes sobre las que se apoyan, pueden ser perfectamente vinculados al quehacer del maestro malagueño. Mientras tanto, los ángeles orantes que rematan el retablo del Niño Jesús responden a una composición similar, con la disposición de las manos en actitud de oración (lado izquierdo) y apoyadas en el pecho (derecho) y son obras de Calvo. También deben responder a las tallas que se incorporaron posteriormente, con respecto al proyecto inicial, y que, en este caso, contrastan vivamente con las de Medina situadas en el trascoro.

La capilla de San Miguel

La unión entre Calvo y Medina parece estrecharse de forma más intensa a partir de 1757, cuando se inicia el retablo de la capilla de San Miguel. Tras años actuando como albacea y supervisor de la decoración de las capillas de racioneros y canónigos, Ambrosio de Gámez eligió para él, aunque no se enterró en ella, la situada frente a la Virgen de los Dolores "procurando imitar el mismo adorno, si Dios le diese vida para concluirle, o dejase caudal para ello". Comenzaba un nuevo proyecto que consistía en amueblar las capillas del lado del evangelio a imagen de las de la epístola o, como ellos mismos lo denominaban, "haciendo simétrica". Sin embargo, su muerte en 1762, la de fray Benito Marín en 1769 y, sobre todo, el cambio de gusto marcado, entre otros factores, por las visitas de Ponz a la catedral y la cercanía con los nuevos postulados académicos que manifestaron José Martínez de Mazas, primero penitenciario y luego deán, y el obispo Agustín Rubín de Ceballos (1780-1793), acabaron pronto con los proyectos barrocos.

Para la decoración de su capilla, Gámez apostó por un gran retablo (Fig. 7) que acogería un lienzo oval, al igual que hiciera en la de los Dolores años antes. Nuevamente, se ha planteado la sombra de Duque Cornejo y también la de Blas Moreno, aunque lo tardío del encargo siembra muchas dudas. Sin embargo, no podemos dejar de considerar que, desde la realización del retablo de la capilla mariana, Gámez tuviera en mente el proyecto decorativo de la suya y que dejara encargada su traza. Una labor que, como así fue, afrontó una vez ya completada la decoración del lado de la epístola y cuando ya veía próximo el final de sus días. El intervalo de tiempo transcurrido entre la ejecución de una capilla y la otra no debe ser determinante para excluir esta hipótesis, sobre todo, si tenemos en cuenta que también fray Benito Marín tenía en sus manos, unos años antes de su realización, la traza del retablo que le diseñara Duque Cornejo[30]. Además, en 1759, Blas Moreno se hallaba al frente del retablo de la Virgen del Rosario en la iglesia de los dominicos de Granada y no podemos perder de vista que, en el retablo de Jaén, no faltan los espejos, las cornisas de perfil mixtilíneo, el abundante uso de volutas, la estructura en torno a la gran cornucopia y el frontal de altar con un trabajo de mármoles polícromos, todos ellos, elementos tan propios de su repertorio[31].

No obstante, para complicar más la asignación de una autoría, no podemos pasar por alto la relación entre el retablo catedralicio y el mayor de la iglesia de Cabra del Santo Cristo

30. De Ulierte Vázquez, *El retablo,* 224.
31. Sobre el retablo granadino: López-Guadalupe Muñoz, "Noticias sobre el escultor," 233, 229-244. La relación del retablo de San Miguel con la producción de Blas Moreno ya fue enunciada por la profesora De Ulierte Vázquez, "De capillas y retablos," 200.

(Jaén)[32], realizado entre 1754 y 1759 por Francisco Briones, y cuya labor de dorado corrió a cargo de Luis de Melgar entre 1759 y 1761, maestro documentado también al frente del de San Miguel[33]. En el banco de aquel retablo, flaqueando el manifestador, aparecen dos molduras ovales cubiertas por una de perfil mixtilíneo que podemos entroncar con el esquema general de los retablos de la Virgen de los Dolores y San Miguel. Además, sobre estos perfiles hay unos roleos enfrentados que también se hayan en los remates del retablo de San Miguel, sobre los que apoyan las pinturas con los anagramas de Jesús y María. Las hornacinas del cuerpo del retablo cabrileño se coronan con unas molduras que descienden terminando en roleos hacia adentro y que se hallan en la línea de la pieza de mayor tamaño que sostiene la pintura de la *Trinidad* en el retablo de San Miguel. El uso de espejos rectangulares en el friso del manifestador y otros elementos, como las molduras que salpican el entablamento, vuelven a repetirse en el retablo catedralicio. Estas coincidencias no deben ser casuales, pero volvemos a encontrarnos con el problema de la ausencia de documentos

Fig. 7. Blas Moreno, José de Medina y Francisco Calvo (atrib.), *Retablo de San Miguel*, 1757-1762. Santa Iglesia Catedral de la Asunción, Jaén. © Fotografía: Arturo Aragón.

32. Ulierte Vázquez, *El retablo*, 192-196.
33. La relación de los Briones con la catedral venía de lejos, como vimos en el caso de la caja del órgano. Sobre esta familia de artistas: Cruz Cabrera y Rodríguez-Moñino Soriano, "Catálogo de artistas," 155. Más recientes, los trabajos de Juan Pedro Lendínez Padilla, "La talla sacra en la ciudad de Baeza durante el siglo XVIII (I): Diego Briones y Juan de Arias," *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, no. 223 (2021): 103-141 y "La talla sacra en la ciudad de Baeza durante los siglos XVIII-XIX (II): los Briones, Miguel Lorite, Juan de la Barrera y Felipe Bravo," *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, no. 224 (2021): 181-237.

Fig. 8. José de Medina, *San Ambrosio*, 1758, madera tallada y policromada. Santa Iglesia Catedral de la Asunción, Jaén. © Fotografía: Néstor Prieto Jiménez.

que permitan establecer una autoría con garantías. En cualquier caso, tras exponer todo esto, no podemos por menos que plantear la evidente cercanía con el trabajo de Francisco Briones, aunque también puede responder a fuentes y contextos comunes, aspecto que se refuerza con la presencia de equipos amplios e itinerantes.

En todo este complejo capítulo de atribuciones, nos queda determinar el papel de Calvo y Medina que, como ya hemos visto, también pudieron hacer frente a un proyecto de este tipo en su totalidad. Del primero ya conocemos su interés por la realización de retablos y sus aspiraciones como arquitecto, aparte de su labor en los de San Ildefonso de Jaén. En cuanto al segundo, recurriendo al memorial que en 1768 presentó al cabildo de Málaga, en el que ofrecía sus servicios en el trabajo de la escultura y los retablos, nos haría repensar su participación en estos proyectos como "maestro artífice estatuario y arquitecto, natural de esta ciudad y vecino de la de Jaén, donde se halla más tiempo de doce años construyendo retablos e imágenes para adorno de aquella iglesia"[34].

No obstante, en el ámbito de la escultura, si bien no podemos cerrar el círculo de la participación de uno u otro maestro, sí podemos afirmar que los ángeles que recorren el retablo de San Miguel son obra de Medina, como también lo son los santos *Agustín* y *Ambrosio* (Fig. 8) que custodian la pintura de la *Virgen del Alcázar* en el banco[35]. La labor de dorado, que fue ajustada por Gámez en 1759 con Luis Melgar, es similar a la del retablo de San Benito, con un repicado de motivos florales en la cornisa y rombos

34. López Pérez, "José de Medina," 91.
35. Néstor Prieto Jiménez, "San Ambrosio y San Agustín," en Serrano Estrella, *Cien Obras Maestras de la Catedral de Jaén*, 116-117.

en las zonas planas, por lo que ambos se pueden deber a su quehacer[36]. Unos motivos análogos, pero con alguna variante, también se utilizaron en la decoración del repicado de los paneles dorados usados en la ampliación del retablo de San Juan Nepomuceno. Además, en este retablo de San Miguel también hay rocallas, tan del gusto de Calvo, aunque no se produce la misma profusión que en el de San Benito, donde aumentan de tamaño y comparten protagonismo con motivos vegetales como los del marco de la *Lactación de san Bernardo*, obra de José de Medina.

Las últimas capillas barrocas

La relación de Pedro Duque Cornejo con Jaén comenzó en 1754, pues sobre él recayó buena parte de la transformación barroca de la antigua parroquia de San Ildefonso. El primer fruto fue la realización del tabernáculo del altar mayor, al que seguirían las trazas de los nuevos retablos y la ejecución, por parte del propio maestro, del de San Benito[37]. En este contexto tuvieron un papel destacado Medina y Calvo. El segundo aparece documentado en la ejecución de los retablos y al primero, que ya había realizado los ángeles de la nueva bóveda del presbiterio en 1753[38], se le ha atribuido buena parte de la labor escultórica de esas máquinas.

Volviendo a la catedral, los retablos de Santa Teresa y San Benito se han vinculado al maestro sevillano, entre otros aspectos, por la solicitud presentada por su viuda, Isabel de Arteaga, que, en 1757, pedía el abono de diversas trazas, indicando que dos de ellas estaban en manos del obispo fray Benito Marín y del canónigo doctoral y gobernador, Antonio de Miranda. El retablo de Santa Teresa (Fig. 9) fue costeado por el racionero Juan de Linares, que en agosto de 1757 recibió autorización para adornar la capilla con un proyecto que sería supervisado por Ambrosio de Gámez y que, sin duda, contó con la participación activa de Calvo y Medina[39]. Tradicionalmente se ha considerado, no sin controversia, que la traza de este retablo era la que estaba en manos de Antonio Miranda, canónigo doctoral, pero por sus características no podemos perder de vista que pudo ser uno de los diseñados por Duque Cornejo para la iglesia de San Ildefonso donde, desde la publicación de Ortega Sagrista en 1959, se ha defendido que los cuatro

36. De Ulierte Vázquez, *El retablo,* 235.
37. Rafael Ortega Sagrista, "La iglesia de San Ildefonso. Jaén siglos XVI a XVIII," *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses,* no. 22 (1959), 63-72.
38. Ortega Sagrista, 66, 71-72.
39. Licencia al Sr. Racionero D. Juan de Linares para que adorne una capilla y Comisión al Sr. Gámez", AC, 16 de agosto de 1757, Capitular, Caja 85, AHDJ, Jaén.

Fig. 9. Pedro Duque Cornejo (traza), José de Medina y Francisco Calvo, *Retablo de Santa Teresa*, 1757. Santa Iglesia Catedral de la Asunción, Jaén. © Fotografía: Arturo Aragón.

retablos de las naves laterales (Virgen de la Paz –actual de la Divina Pastora–, Cristo del Valle, Nazareno –actual de Jesús Preso– y las Ánimas) también eran obras suyas. Sin embargo, el del Nazareno poco tiene que ver con su estilo, por muy modificado que fuera por Calvo para adaptarlo a los nuevos gustos[40]. Desconocemos los motivos que pudieron conducir a este nuevo emplazamiento, pero lo cierto es que su estructura en

40. Ortega afirmaba que fueron siete los retablos de Duque para esta iglesia (3 del testero y 4 en las naves laterales). Idea que retomó la doctora Luz de Ulierte, aunque subrayando las profundas modificaciones de dos de ellos, el del Cristo del Valle y el del Nazareno (hoy de Jesús Preso). Ortega Sagrista, "La iglesia," 63-72 y De Ulierte Vázquez, *El retablo*, 225.

arco de medio punto (exenta de los añadidos que ahora comentaremos) encajaría a la perfección en alguna de las capillas de la citada parroquia. De hecho, las molduras laterales en "ces", que han planteado las dudas sobre el diseño de Duque, son claramente una aportación de Francisco Calvo para rellenar el testero. Igualmente ocurre con el ático que preside el *Salvador*, dentro de un óvalo, flanqueado por roleos y rematado por volutas enfrentadas, fruto de una reinterpretación de la coronación del retablo de la Virgen de los Dolores.

El cuerpo del retablo presenta un aspecto muy plano y el único volumen se lo confieren las dos columnas situadas en los extremos, recorridas por ángeles, nubes y cabezas de querubines. Por su parte, el ático, con mayor fuerza, está presidido por una *Inmaculada* de Medina, muy próxima a la del Carmen de Antequera (Málaga), y en las volutas de los extremos se aprecian dos soportes que pudieron servir de basamento para unos ángeles, uno de los cuales bien pudiera ser el que acompaña al *San José* de la catedral. Por último, el remate se culmina con el citado relieve del *Salvador*, en estrecha sintonía con el del retablo mayor antequerano, jalonado por dos ángeles sentados sobre unas volutas partidas. Este aparato puede relacionarse con la obra de Duque Cornejo, además, las dos pilastras planas, entre las que coloca hornacinas, son utilizadas en el retablo vecino de *San Benito*, solo que en este caso emplea relieves en lugar de esculturas de bulto redondo. Para los retablos de San Antón y San Benito de la iglesia de San Ildefonso de Jaén, Duque utilizó un esquema similar, solo que en los extremos tienen una ligera curvatura que los dota de un mayor movimiento. De la misma manera sucede en la zona central de sus cornisas, donde emplea una curva que contrasta con el carácter rectilíneo de la del retablo catedralicio, aunque con los pertinentes entrantes y salientes. En cambio, el remate del retablo de Santa Teresa también reproduce el formato de medio punto de los de la iglesia de San Ildefonso, aunque se completa con un ático que le da más altura, hasta llegar a la cornisa del testero de la capilla que preside. De hecho, este espacio es el único que está cubierto por pintura, pues se rellena con el fin de evitar un tenso vacío. De igual modo, los aletones de rocallas cumplen esta misión, lo que nuevamente demostraría la necesidad de un correcto encaje en la airosa capilla catedralicia.

Efectivamente, la presencia de Calvo vuelve a hacerse visible en la proliferación de "ces" y rocallas, mientras que la de Medina habría que vincularla a la labor escultórica. Las imágenes de *San Roque* y *San Juan Bautista* son de excepcional calidad y el tratamiento del cabello y sus rostros conectan con el de *San José* de la catedral. Las policromías son muy ricas, las carnaciones han sido realizadas a pulimento y las vestiduras

estofadas se enriquecen con trabajo de repicado en el oro y corlas en la zona interna del manto. Sin embargo, llama la atención su reducido tamaño con respecto al de la santa titular, e incluso con el de los ángeles que decoran las columnas vecinas, lo que plantearía la duda de si fueron concebidas para ese espacio. La presencia de san Juan Bautista podría justificarse por ser el patrón del promotor de la obra, Juan de Linares. La de san Roque queda más en el aire, aunque sabemos que fue un tema que Medina trabajó en otras ocasiones, como atestigua el conservado en la iglesia de la Asunción de Luque (Córdoba). Volviendo a la inserción de las esculturas en el conjunto, y a su probable adaptación al mismo, si nos fijamos en la peana de la *Inmaculada*, situada en el ático, podemos comprobar cómo se queda a la vista una zona del retablo sin dorar, que en origen pudo estar oculta por una escultura de mayor tamaño, por lo que se confirmaría que esta talla no debió ser pensada para este espacio.

El último gran retablo barroco fue el de San Benito, promovido por el obispo fray Benito Marín. El diseño de Pedro Duque Cornejo, como recordó su viuda, lo guardaba el propio prelado. El resultado fue de tal magnitud que el cabildo describió el retablo como "mui costoso y del mayor primor"[41].

Obra estudiada en profundidad por la profesora Luz de Ulierte, tan solo incidiremos en que se aleja de la riqueza ornamental y del juego de volúmenes propios de la producción del maestro sevillano. La participación de Calvo Bustamante se evidencia a través del empleo de rocallas por toda la superficie y, de manera particular, en el marco del tondo que remata el conjunto. La labor escultórica es obra de José de Medina y presenta diferencias notables entre la calidad de las esculturas de bulto redondo y la de los relieves, en los que posiblemente hay intervención de taller. Así lo planteó ya René Taylor, quien también propuso como alternativa que pudiera ser la aportación de Calvo, a su juicio, sin habilidad para la figuración. Por su parte, José Luis Romero indicó que estos relieves eran obra de Medina, pero que los ejecutó con este "carácter popular y anecdótico"[42] que, añadimos, pudo aprender en retablos como el de San Elías en el Carmen de Antequera. En todos los relieves se mantiene una calidad regular de la talla, pero en los elementos de paisaje o interiores, que componen las escenas, baja considerablemente, con clara cercanía a los ejecutados en la ampliación de la sillería del coro de la propia catedral. No obstante, la rica policromía contribuye a mitigar este hecho[43].

41. De Ulierte Vázquez, "Capillas y retablos," 200.
42. José Luis Romero, "San Benito," en Serrano Estrella, *Cien Obras Maestras de la Catedral de Jaén*, 108-109.
43. La sillería del coro constituyó un centro de aprendizaje para Calvo y Medina. Las escenografías con árboles, arquitecturas o cortinajes las trasladarían, años más tarde, a los relieves de sus retablos.

Fig. 10. José de Medina, *Lactación de San Bernardo*, 1758, madera tallada y policromada. Santa Iglesia Catedral de la Asunción, Jaén. © Fotografía: Néstor Prieto Jiménez.

El altorrelieve de la *Lactación de san Bernardo* (Fig. 10), en el muro derecho de la capilla, sí se presenta como una obra de gran calidad de José de Medina, en la que hace alarde de sus modelos más consolidados, en especial el de la Virgen, similar a la del retablo del Descenso en San Ildefonso, y el empleo de sus característicos pliegues aristados. La talla de *San Benito* también es obra del maestro, como lo demuestran, entre otros aspectos, los amplios ropajes con un rico plegado de líneas verticales en la zona central y con una ampulosa caída en la parte inferior, al extenderse por la base de nubes. Con este trabajo de las vestiduras, adelanta a las empleadas en los *Evangelistas* del sagrario de la iglesia de San Mateo de Lucena (1768) y, curiosamente, se muestra en estrecha consonancia con el hábito de la *Santa Gertrudis* del santuario del Cristo de Chircales en Valdepeñas (Jaén). En cuanto a la peana, sus grandes dimensiones confieren mayor altura a la imagen ya que, sin ella, quedaría empequeñecida en la hornacina. A su vez, crea un pequeño escalón en el que el santo apoya su rodilla y se adorna con querubines y ángeles que sostienen una filacteria en la que puede leerse "GRATIA BENEDICTUS ET NOMINE". La decoración del retablo se complementa con la presencia de ángeles cubiertos por una delgada cinta azul en los que Medina tiende a repetir modelos frecuentes en su producción.

El cierre de una época

Las últimas referencias documentales al equipo conformado por Francisco Calvo y José de Medina en la catedral tienen lugar en 1760. En ese momento, el cabildo se dirige a ellos para solicitar el presupuesto de una talla de san Pedro Pascual. Los capitulares se refieren a ellos por sus apellidos, con gran familiaridad, lo que atestigua la intensa relación mantenida entre ambas partes[44]. Sin embargo, los tiempos empezaban a cambiar y el nuevo proyecto constructivo que se había emprendido, la construcción de la iglesia del Sagrario, provocó que no se materializara la realización de la escultura. En este sentido, se consideró más costoso hacerla que encargar una pintura del santo a José Carazo[45].

Calvo y Medina seguirían relacionados con la catedral. Además, juntos acabaron con la transformación barroca de San Ildefonso y, más tarde, Calvo se centró en su faceta de arquitecto para proponer primero un proyecto para el nuevo Sagrario (1757)[46] y, después, poner en marcha los diseños de Ventura Rodríguez (1764), también para la portada de San Ildefonso. En uno y en otro encargo contó con Medina que, en este último, haría la escultura del titular. Sin embargo, el proyecto escultórico del Sagrario no lo pudo materializar, ya que Calvo fue despedido como director de la obra en diciembre de 1772, tras un incidente con el superintendente, Manuel Angulo, a lo que sumó la desconfianza de Ventura, manifiesta desde el primer momento y deseoso de poner a uno de sus afines al frente de la obra. En 1785, ante el proyecto del retablo de San Eufrasio, se volvía a proponer el nombre de Calvo junto al de Manuel López[47]. Mientras tanto, José de Medina había retomado encargos fuera de Jaén y en 1768, desde Úbeda, donde estaría implicado en alguna obra, enviaba a Lucena los *Evangelistas* del sagrario de San Mateo. Además, en este año falleció su esposa y es entonces cuando redacta el citado memorial para el cabildo de Málaga, donde ofrece sus servicios. Su traslado a esta ciudad está documentado entre 1769 y 1772, pues se sabe que alquiló una casa y, seguramente, con él estarían sus hijos Juan Antonio y Mateo[48]. En 1772 volvía a Jaén al ser reclamado, como hemos visto, por Calvo para la obra del Sagrario, pero el despido de este y la llegada de Miguel Verdiguier (Marsella, 1706 - Córdoba, 1796), en la citada fecha, ensombrecieron sus últimos años hasta su muerte en 1783.

44. AC, 5 de septiembre de 1760, Capitular, Caja 87, AHDJ, Jaén.
45. AC, 26 de septiembre de 1760, Capitular, Caja 87, AHDJ, Jaén. Carazo también estuvo vinculado al equipo de escultores, al igual que Manuel López, que se convertiría en el artífice de los retablos neoclásicos. La relación de Medina, Calvo y López queda documentada ya en el retablo de las Ánimas de San Ildefonso. Más tarde, Calvo y López trabajan juntos en la espadaña de San Andrés.
46. AC, 12 de marzo de 1757, Capitular, Caja 85, AHDJ, Jaén.
47. AC, 21 de junio de 1785, Capitular, Caja 105, AHDJ, Jaén.
48. El 15 de noviembre de 1769 arrendó una casa "por tiempo y espacio de dos años" a Francisco de Monsalve en la calle de la Gloria. López Pérez, "José de Medina," 91.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo Histórico Diocesano de Jaén (AHDJ). Jaén. Fondos y colecciones: Capitular.

Fuentes bibliográficas

Camacho Martínez, Rosario, y Jesús Romero Benítez. "Aproximación al estudio del retablo en Antequera en el siglo XVIII." *Imafronte*, no. 3-4-5 (1987-1988-1989): 347-366.

Cruz Cabrera, José Policarpo, y Rafael Rodríguez-Moñino Soriano. "Catálogo de artistas de Baeza o foráneos que en la ciudad trabajaron y en ella dejaron parte de sus obras (siglos XV-XIX)." *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, no. 166 (1997): 139-212.

Custodio López, Antonio. "Francisco Calvo Bustamante. Escultor." *Pasión y Gloria*, no. 33 (2016): 40-43.

De Ulierte Vázquez, Luz. *El retablo en Jaén, 1580-1800*. Madrid: Ayuntamiento de Jaén, 1986.

---. "Capillas y retablos en la catedral de Jaén." *Elucidario*, no. 3 (2007): 189-208.

Galera Andreu, Pedro Antonio. *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada, 1979.

Lendínez Padilla, Juan Pedro. "El retablo y órgano del convento de la Coronada de Jaén en el S. XVIII." *Pasión y Gloria*, no. 37 (2019): 13-24.

---. "El tallista Lucas Colmenero, autor de los desaparecidos retablos del Dulce Nombre de Jesús y Santiago de la catedral (1751-1754)." *Pasión y Gloria*, no. 38 (2020): 135-157.

---. "La talla sacra en la ciudad de Baeza durante el siglo XVIII (I): Diego Briones y Juan de Arias." *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, no. 223 (2021): 103-141

---. "La talla sacra en la ciudad de Baeza durante los siglos XVIII-XIX (II): los Briones, Miguel Lorite, Juan de la Barrera y Felipe Bravo." *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, no. 224 (2021): 181-237.

López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús. "Noticias sobre el escultor y retablista Blas Moreno." *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, no. 32 (2001): 229-244.

López Pérez, Manuel. "José de Medina (1709-1783). Una gubia para un Cristo." *Expiración*, no. 60 (2012): 73-100.

Ortega Sagrista, Rafael. "La iglesia de San Ildefonso. Jaén siglos XVI a XVIII." *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, no. 22 (1959): 41-85.

---. "Arte y artistas en la Santa Capilla." *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, no. 30 (1961): 23-43.

Prieto Jiménez, Néstor. "San Ambrosio y San Agustín." En *Cien Obras Maestras de la Catedral de Jaén*, editado por Felipe Serrano Estrella, 116-117. Jaén: Universidad de Jaén y Cabildo de la Catedral de Jaén, 2012.

Romero Torres, José Luis. "Bóveda del coro." En *Cien Obras Maestras de la Catedral de Jaén*, editado por Felipe Serrano Estrella, 100-103. Jaén: Universidad de Jaén y Cabildo de la Catedral de Jaén, 2012.

---. "San Benito." En *Cien Obras Maestras de la Catedral de Jaén*, editado por Felipe Serrano Estrella, 108-109. Jaén: Universidad de Jaén y Cabildo de la Catedral de Jaén, 2012.

---. "La obra escultórica de Andrés de Carvajal y la escultura antequerana." *Cuadernos de Estepa*, no. 4 (2014): 112-131.

Rodríguez Carretero, fray Miguel. *Epytome historial de los Carmelitas de Andalucía y Murcia.* Sevilla: Provincia Bética, 2000.

Serrano Estrella, Felipe. "La promoción artística en los cabildos catedralicios." En *Docta Minerva. Homenaje a la profesora Luz de Ulierte*, editado por Felipe Serrano Estrella, 37-53. Jaén: Universidad de Jaén. 2011.

---. "La imagen barroca de un templo del Renacimiento. La catedral de Jaén." En *Nuevas perspectivas sobre el Barroco andaluz. Arte, tradición, ornato y símbolo*, editado por María Amor Rodríguez Miranda, 248-169. Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, 2015

Taylor, René. "La familia Primo: retablistas del siglo XVIII en Andalucía." *Imafronte,* no. 3-4-5 (1987-1988, 1989): 323-345.