

exigencia en los últimos años. La petición de estudios previos más amplios que incluyan catas y estratigrafía muraria, la necesidad de conocimientos profundos sobre los materiales y técnicas tradicionales, estudios previos detenidos de la documentación archivística conservada para la elaboración del plan director y un verdadero trabajo de equipo interdisciplinar previo y que acompañe fielmente todas las actuaciones. Todo un deseable programa de renovación, al que el texto que ahora presenta Carmen Gómez Urdáñez contribuye de manera decisiva.

DANIEL BENITO GOERLICH
Universitat de València – Estudi General
daniel.benito@uv.es

Pedro A. Galera Andreu y Felipe Serrano Estrella (coords.): *La Catedral de Jaén a examen I. Historia, construcción e imagen y II. Los bienes muebles en el contexto internacional*, Jaén, Universidad de Jaén, 2019, 320 pp. c. u.

Esta reseña está sujeta a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.86.2020.448-454>

Como apoyo a la merecida aspiración de que la Catedral giennense sea incluida entre los monumentos a los que la UNESCO ha concedido su declaración como Patrimonio Universal, desde la Cátedra Andrés de Vandelvira de la Universidad de Jaén se han promovido encuentros de debate y estudios sobre diversos aspectos relativos a este magnífico templo. Las contribuciones de los especialistas a cada uno de los temas abordados se han reunido en dos volúmenes.

En el primero se distingue un primer bloque que se ocupa de cuestiones tipológicas, de modelos y de variaciones proyectuales que, pese a todo, lograron mantener la coherencia del edificio. Se inicia con una revisión de Fernando Marías acerca del proyecto de la gran fábrica catedralicia en relación con el tipo de *Hallenkirche*, concebido con lenguaje renacentista. Vandelvira se había aproximado a esa solución en templos anteriores (parroquial de Santiago en San Clemente o catedral de Albacete), pero las grandes dimensiones de la nueva catedral le obligaron a reforzar los soportes, compuestos por un pilar central al que se adosaron cuatro columnas entregas, según el precedente siloesco de la catedral de Granada, resuelto en Jaén con mayor ortogonalidad y sencillez de planos (pp. 13-40).

Cristiano Tessari analiza la recepción de modelos arquitectónicos italianos, conocidos a través de los tratados, en la configuración del templo, así como las modificaciones que se impusieron en las fases sucesivas como interpretaciones del proyecto inicial a la luz de las corrientes vigentes durante los siglos XVI y XVII (pp. 41-68). En opinión de Antón Capitel, uno de los valores más sobresalientes del templo giennense es la coherencia y la consecución de una unidad espacial, que se manifiesta también al exterior. Para acentuar lo acertado de

estos logros, los confronta con la complejidad del paradigma de San Pedro del Vaticano (pp. 69-88).

Pedro Galera se ocupa de las vicisitudes de la ejecución de la Catedral, que se extendió a lo largo de dos siglos y medio. El arranque de las obras fue protagonizado por el autor de las trazas, Andrés de Vandelvira, a cuya muerte en 1575 fue sucedido por su discípulo Alonso Barba, durante cuya maestría la obra fue inspeccionada por Juan Bautista de Villalpando, Lázaro de Velasco y Francisco del Castillo. Galera distingue otras tres etapas hasta la finalización de la construcción en 1800, que estuvieron marcadas por el nombramiento de un maestro mayor. Como fuentes para ello se disponía de los libros de Fábrica sólo para el primer medio siglo de las obras de la catedral vandelviriana. Los datos sucesivos han tenido que ser extraídos de las Actas Capitulares y de documentación que se custodia en la Biblioteca Nacional. Una serie de gráficos apoyados en estos datos permite visualizar las oscilaciones de disponibilidad económica en relación con las rentas o la distribución del presupuesto en salarios y materiales; en ellos se aprecia que el montante predominante fue el destinado a la mano de obra poco o escasamente cualificada y al pago de la piedra, por ejemplo. Gracias a los múltiples datos reunidos, se desgana pacientemente el avance de las obras, donde los cambios de maestros o las modificaciones parciales se atuvieron a “la fidelidad a un proyecto original de rigor renacentista” que consiguió, como señala Galera, un resultado “indiscutible de perfección en proporción, espacialidad y luminosidad” (pp. 89-130).

El análisis comparativo de la obra vandelviriana con respecto a ciertos modelos arquitectónicos –construidos o diseñados– que circulaban por Europa en el siglo XVI constituye el núcleo del estudio de Sabine Frommel (pp. 131-160), quien identifica una serie de importantes conexiones de la Catedral de Jaén con propuestas de Serlio, tanto del difundido *Quarto Libro* o del *Settimo Libro* como con el menos usual *Extraordinario Libro*, que proporciona la composición para la portada sur del templo. También observa coincidencias de definición con otros edificios a partir de ciertos elementos, como las columnas pareadas del Pórtico de David en el Palacio Te, de Mantua, y las que recorren el interior de la sacristía catedralicia giennense; o la modulación de los muros de la Sala Capitular en relación con el proyecto serliano para San Eloy de los Orfebres en París, o bien la solución “doblada” del rincón en la antesacristía, que recuerda la del patio del Palacio serliano de Ancy-le-Franc. Los paradigmas importados más novedosos se fundieron con la corriente “al romano” que ya había introducido Diego Siloe en la catedral de Granada y que había fructificado en diversas variaciones andaluzas, de las que participó Vandelvira. En el eclecticismo vandelviriano la estudiosa reconoce otros recursos desarrollados en la arquitectura del Norte de Italia en el siglo XVI, como son la perforación real o sugerida del muro mediante arquerías y de óculos. El acervo clasicista y la libertad en su uso son tan pregnantes en la arquitectura de Vandelvira que Frommel se plantea la posibilidad de un viaje del arquitecto a Italia previo a sus diseños para la Catedral de Jaén.

Las brillantes y diversas cubiertas que ofrece la Catedral de Jaén no habrían sido posibles sin un dominio de la estereotomía, atribuible no sólo a Vandelvira sino también a los maestros de cantería de los siglos XVI a XVIII que intervinieron en el templo tras su desaparición y que siguieron en gran medida sus trazas. Las proyectadas por Vandelvira y por Juan de Aranda Salazar han sido estudiadas por José Calvo López, Enrique Rabasa Díaz y Pau Natividad Vivó (pp. 161-208), quienes ha utilizado una metodología en la que se han

combinado los datos obtenidos por fotogrametría automatizada con el análisis de los tratados contemporáneos (Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 12.696, el de Alonso de Vandelvira y el de Ginés Martínez de Aranda). Dentro de la variedad de soluciones, los lunetos cilíndricos de las bóvedas de la cripta y la sacristía, concebidos como “arcos avanzados”, resultan pioneros en la arquitectura de la Edad Moderna. Las cubiertas de las naves del templo, ya del siglo XVII, ofrecen diferentes tipologías de estructura y de diseño, con el rasgo común de levantarse sobre hiladas (redondas en la media naranja del crucero y bóvedas baídas en el segundo tramo de la nave; cuadradas en las perlongadas del trasaltar, trascoro y mayor parte de las naves laterales; y paralelas a las diagonales en la mayoría de la nave central, en las naves laterales y en los tramos extremos de las laterales). Algunas de ellas son en parte enmascaradas por motivos decorativos superpuestos que no se ajustan totalmente al despiece. Por su parte, las bóvedas casetonadas de las capillas hornacinas se levantan sobre nervios.

Ramón Gutiérrez (pp. 209-245) revisa la aceptada idea de la influencia del modelo de la Catedral de Jaén en la arquitectura religiosa americana. Además de preferir el concepto de transculturalización, señala que el primer ejemplo propuesto, la Catedral de Santo Domingo, se terminó antes de que Vandelvira contratara la de Jaén y cómo los templos metropolitanos novohispanos de Puebla de los Ángeles y Mérida fueron contemporáneos en su proceso constructivo al de la seo giennense, durante los siglos XVI y XVII. Por ello atribuye las concomitancias más a la difusión del tratado de Alonso de Vandelvira durante el siglo XVII, a través de copias, y una transmisión de técnicas constructivas a través de los canteros que emigraron a América.

A partir de la semejanza entre ciertos detalles presentes en la arquitectura vandelviriana y en los diseños de Androuet du Cerceau pertenecientes a la serie de la serie *XXV Exempla Arcuum*, publicada en 1549, Yves Pawels (pp. 247-261) plantea la hipótesis de un conocimiento directo o indirecto, por parte del francés, de ciertas composiciones y detalles decorativos, tanto de Vandelvira como de otras arquitecturas que se estaban llevando a cabo en España durante la década de 1530-1540. Como refuerzo de esa hipótesis recuerda que Du Cerceau y Esteban Jamete (Étienne Jamet), que estuvo trabajando en El Salvador de Úbeda, eran oriundos de Orleans.

Las dos últimas aportaciones de este primer volumen tienen un carácter historiográfico. El primero, cuyo autor es Salvador Guerrero, se ocupa de la fortuna crítica de la Catedral de Jaén a partir del siglo XVIII (pp. 263-299), que comenzó de forma decidida con Ponz en el tomo XVI de su *Viaje de España*, impresionado por la grandeza del templo, pero censor de la interrupción espacial y del barroquismo de su coro. Más tarde, el edificio tuvo una bella plasmación romántica en las litografías de Parcerisa que se incluyeron en el amplio proyecto de *Recuerdos y bellezas de España*. La relevancia del templo dentro de la Historia de la Arquitectura española fue reconocida dentro de nuestro país por Lampérez y Chueca Goitia, quien publicó la primera monografía sobre Andrés de Vandelvira (1971), así como desde una visión exterior por Schubert y Kubler. Otros planteamientos más modernos sobre Vandelvira comenzaron con lo que Tafuri calificó como experimentalismo, que impulsaron los estudios de Tessari, planteados desde la dialéctica entre el centro creador y la recepción por la periferia, o el denominado “eclecticismo crítico”, por Linazasoro. Sorprendentemente, el autor debería terminar este recorrido con la monografía más completa sobre Vandelvira, la

de Galera Andreu (2000), llena de aciertos y abierta a interrogantes, y otras publicaciones de nuestro siglo en las que ha tenido una intervención decisiva.

El balance historiográfico de Arsenio Moreno Mendoza (pp. 301-317) señala la dificultad inicial que supuso para el aprecio historiográfico de la Catedral vandelviriiana la situación de aislamiento que tuvo Jaén con respecto a las vías de comunicación más transitadas durante el Antiguo Régimen. No obstante, desde el siglo XVII las crónicas locales, en su mayoría de carácter religioso comenzaron a valorar la arquitectura del templo y desde Jimena Jurado, el apellido Vandelvira empezó a vincularse a la arquitectura del templo, aunque un tanto confusamente, lo que se mantuvo en las recopilaciones de datos documentales de Ceán y de Llaguno. En su nostalgia por el pasado andalusí, la percepción de los románticos, tanto españoles como extranjeros, no siempre fue favorable a la valoración estética del edificio renacentista. Hubo que esperar a 1933 para que Calzada recuperara la personalidad de Andrés de Vandelvira. A partir de entonces la Catedral de Jaén se incorporó a las Historias de la Arquitectura española (Gómez-Moreno, Chueca Goitia, etc.) y se empezó a valorar la extensión hispanoamericana de su modelo. Justificadamente, Moreno Mendoza termina señalando las imprescindibles aportaciones de Galera entre la amplia nómina de historiadores del Arte, de la Arquitectura y de la Teoría de la Arquitectura, así como de arquitectos que, a la luz de su identidad vandelviriiana, se han ocupado del templo.

El segundo volumen se dedica al amueblamiento del templo catedralicio en sus diferentes manifestaciones artísticas, que han sido estudiadas por especialistas en las respectivas materias. Entre algunas de las piezas más significadas destaca un alto porcentaje de obras importadas, procedentes de diversos focos de excelencia europeos, así como otros americanos y asiáticos, lo que situó a la Catedral de Jaén como la recipiendaria de un selecto e internacional mercado artístico.

El *Cristo crucificado* de bronce, fechado hacia 1600, que sigue el modelo creado por Guglielmo della Porta en los comienzos del Contrarreformismo romano, sujeto a una cruz de ébano, madera usada asimismo para el soporte, decorado este con placas de cristal, es analizado por Grégoire Extermann (pp. 12-33). Asociado a la victoria de Lepanto, el autor expone el éxito que alcanzó la depurada y elegante imagen del escultor italiano, de los que el realizado en marfil y conservado en el convento de Santa Clara en Medina de Pomar se considera el prototipo. El mismo artista y sus seguidores realizaron otros ejemplares que se difundieron entre selectos propietarios y comunidades religiosas españolas hasta el primer tercio del siglo XVII.

Felipe Serrano Estrella se ocupa de las esculturas napolitanas que llegaron en la segunda mitad del siglo XVII y la primera del siglo XVIII (pp. 34-85). En la Catedral de Jaén se conservan una excelente *Inmaculada*, de Nicola Fumo, y varias figuras del *Niño Jesús*, muy representativas de la acogida de estas piezas, facilitada por su buena y delicada factura y por su misma belleza, que propiciaban una fácil y grata comunicación devocional. La amplia contextualización que se proporciona en este capítulo adquiere el valor de una introducción al tema, en cuanto a modalidades, comitencia o compradores y otras cuestiones. En el análisis de las imágenes giennenses en particular también estas se ponen en relación con otras obras semejantes.

Dos escaparates realizados probablemente en Nápoles, aunque llegados por vía siciliana, contienen los grupos de la *Sagrada Familia* y de *Jesús caído*. Ambos son el objeto de estudio de Néstor Prieto Jiménez (pp. 86-105), quien se centra primordialmente en el primero, de mayor calidad. Documentado en la Catedral de Jaén al menos desde 1772, el conjunto está compuesto por unas deliciosas figuras realizadas en cera policromada que el autor atribuye Gaetano Giulio Zumbo, sobre cuya obra se profundiza ampliamente en este capítulo.

Una serie de esculturas de mediano y pequeño tamaño, esculpidas en alabastro y en marfil se agrupan en el capítulo redactado por Margarita Estella Marcos y Almudena Pérez de Tudela (pp. 106-125). Las primeras proceden en su mayoría de talleres flamencos y forman parte de una tradición de importación en nuestro país de piezas de este material, desde fines de la Edad Media, que se prolongó en el siglo XVI, durante el que fueron muy apreciados los talleres de Malinas y Amberes, que actuaron bajo la influencia italiana. Al que contiene una complicada composición del *Calvario*, inserto en un marco trabajado como un retablo en miniatura, se modifica aquí la anterior atribución italiana, que ahora se adscribe a un taller de Malinas. Probablemente estuvo destinado a la devoción privada, al igual que un bajorrelieve más tardío, con la escena de *Cristo ante Pilatos*, igualmente de un taller malinés, como el altorrelieve del *Descendimiento*, que sigue el modelo de la pintura con el mismo tema de Rubens. Una introducción a la producción de los marfiles hispano-filipinos contextualiza las piezas llegadas al templo metropolitano giennense, entre las que destacan un *Cristo crucificado* y un *San José con el Niño*.

Las circunstancias que constituyeron el marco en el que se desarrolló la exportación de la pintura flamenca sobre cobre durante el siglo XVII, debido a la gran actividad de los talleres flamencos y a la resistencia del material –por su propia naturaleza y como soporte de la capa pictórica– son abordadas por Jahel Sanzsalazar, quien aplica el contexto al estudio del caso de Gabriel Frank, del que presenta un catálogo provisional (pp. 126-183).

A continuación, Ana Diéguez se ocupa de las dos pinturas sobre cobre con el *Camino del Calvario* y la *Crucifixión* que posee la Catedral de Jaén (pp. 166-183). Ambas revelan un seguimiento de modelos que se aprecia en otras pinturas de origen flamenco que se conservan en otros lugares de España, como la firmada por el antuerpiense Guillaume Forchondt, quien actuaría más como empresario que como pintor y que colaboró ocasionalmente con De Vos. En ese sentido, identifica en la primera el seguimiento de fórmulas compositivas de Simon de Vos, pero descarta su intervención. De hecho, muchos de estos cobres presentan diferente factura en la misma obra, lo que impide atribuirles una autoría única. En cualquier caso, a partir de lo que se conoce hasta ahora del funcionamiento de estos talleres flamencos, al parecer existió una producción de obras de temática religiosa pensada y realizada para su exportación a España.

Mayor presencia en la seo giennense tiene la pintura italiana, estudiada por Consuelo Lollobrigida (pp. 184-197). *La Adoración de los Pastores*, firmada por Micheangelo Corbi y datada en 1716, testimonia en su reverso que se hizo en la parroquia de San Antonio de los Portugueses (de Padua) en Roma, aunque por el momento se carece de refrendo documental sobre las circunstancias de su llegada al templo catedralicio de Jaén, del mismo modo que otros dos lienzos dieciochescos del pintor boloñés Ercole Graziani, la *Resurrección de Cristo* y la *Asunción*, datada la primera en 1744 y continuadora del clasicismo pictórico

boloñés. En este capítulo de pinturas italianas se incluyen unas taraceas donde se representa al *Niño Jesús abrazado a la cruz* y a la *Dolorosa*, realizadas a fines del siglo XVIII por Francesco Abbiati, que trabajó para la familia real española.

Desde fines del siglo pasado se amplió el abanico de procedencias foráneas para el patrimonio mueble de la Catedral de Jaén con la modificación de la atribución de la gran pintura con los *Desposorios de la Virgen*, que se adscribió al pintor novohispano Cristóbal de Villalpando. Ángel Justo de Estebanz analiza la iconografía, la composición y el estilo del lienzo (pp. 198-219).

Como producto de los talleres activos en Augsburgo a principios del siglo XVII, el sofisticado *Relicario de Santa Cecilia* introdujo una referencia singular en el patrimonio mueble de la catedral giennense. María Paz Aguiló Alonso, especialista en este tipo de manifestación artística, traza la síntesis de este tipo de manufacturas, de sus modos de trabajo, sus vicisitudes y del aprecio que alcanzaron estas piezas (pp. 220-239). El relicario ofrece la singularidad de ser contemplado desde dos puntos de vista, con un frente de color blanco, proporcionado por las placas de marfil que lo cubren y otro negro, debido al ébano utilizado; tal multiplicidad de visiones fue desarrollada en estos talleres germanos, que a partir de 1639 añadieron la marca de la ciudad (una piña), que se unió a las de los plateros. Aguiló se detiene en la consideración de los preciosos componentes que lo integran (maderas de ébano, taraceas de plata, placas de cobre esmaltadas, pequeños bustos de marfil o virtuosas figuritas femeninas de plata para el concierto de Santa Cecilia). Según consta en la documentación, fue donado en 1787 por el obispo Rubín de Ceballos. Fue enviado junto con otras piezas a Ginebra durante la Guerra Civil y se recuperó después de esta, según documentos que aporta la autora.

Entre las piezas suntuarias singulares de la Catedral de Jaén se encuentra un *capezzale* o cabecero de procedencia siciliana, como testimonia el uso del coral para las múltiples piezas que lo adornan y que fue característico de los talleres de Trapani desde el siglo XVI. La pieza giennense, datada su incorporación en la centuria siguiente, tiene la originalidad de su iconografía con la *Creación de Eva*. De su estudio se ocupa Maria Concetta di Natale (pp. 240-251). Otra obra particular que poseyó la Catedral de Jaén, procedente quizá de una donación, ya en el siglo XVII, de Maximiliano de Austria, abad de Alcalá la Real y descendiente ilegítimo del emperador homónimo, fue la *Copa de Núremberg*, realizada a mediados del siglo XVI por el prestigioso e imaginativo platero Wenzel Jamnitzer. Rosario Anguita, especializada en el estudio de la platería redacta un completo análisis de esta pieza (pp. 252-269), que se conserva actualmente en la Diputación Provincial de Córdoba.

En la confección de algunas ropas y de ciertos ornamentos litúrgicos, que tuvo a su disposición el clero del cabildo catedralicio giennense para sus ceremoniales, se usaron en ocasiones textiles importados, sobre todo en el siglo XVIII. Ismael Amaro Martos identifica los distintos tipos de diseño en espectaculares y ricos tejidos de seda italianos y franceses que componen el ajuar litúrgico del templo (pp. 270-295).

Finalmente, dado que el Archivo Histórico Diocesano se ubica en las plantas superiores de la Catedral de Jaén, se ha incluido un capítulo dedicado a los fondos litúrgicos destacados que en él se conservan, redactado por Francisco Juan Martínez Rojas (pp. 296-315). Las ricas ornamentaciones miniadas realizadas en Roma, en torno a mediados de la segunda década del siglo XVI, en el Misal del cardenal Esteban Gabriel Merino por Matteo

da Milano lo convierten en el más sobresaliente de los manuscritos, además de tener el valor simbólico de ser un legado del prelado que inició el templo catedralicio actual. Entre los impresos destaca el llamado *Misal Giennense*, publicado en Sevilla en 1499, único ejemplar conservado en España de aquella edición.

Se recoge, pues, en estos dos volúmenes, una selección de manifestaciones artísticas, variadas y de altísima calidad, que aúnan identidad local y apertura internacional, con el mérito de haber conseguido mantenerse casi con plena integridad, a través y pese a los avatares eventualmente adversos de los siglos. La Catedral de Jaén se presenta como un crisol receptor de referentes de la alta cultura y generador, a su vez de relaciones, nexos y referentes que trascienden su propia entidad y la conectan con diversos focos de creación internacionales.

MARÍA JOSÉ REDONDO CANTERA
Universidad de Valladolid
mariajose.redondo@uva.es

Matteo Mancini y Álvaro Pascual Chenel (eds.): *Imbricaciones. Paradigmas, modelos y materialidad de las artes en la Europa habsbúrgica*, Madrid, Sílex Ediciones, 2019, 348 pp.

Esta reseña está sujeta a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.86.2020.454-456>

Este libro nació con el claro propósito de ver “en la trama, en la urdimbre y, sobre todo, en las costuras de la historia del arte” durante la Edad Moderna; así lo describen sus editores en las primeras páginas. Se sirven para ello de dos conceptos fundamentales como hilos conductores: la idea de imbricación, tomada de Giorgio Agamben, y, por otra parte, del modelo habsbúrgico para las artes, definido por Fernando Checa. Tales guías marcan el sendero a recorrer por esta obra colectiva que, desde una perspectiva plurifocal, procura ahondar en toda aquella producción artística impulsada por los Habsburgo, que fue, sin embargo, en gran medida desestimada por la literatura de las artes. La producción teórica dominante estuvo guiada durante siglos por la perspectiva vasariana, que consagró la superioridad de la pintura respecto a otras manifestaciones artísticas; lo cual fue refrendado por el modelo académico, que sentó la primacía de las Bellas Artes y la prevalencia italiana. De este modo, quedaron relegadas en el discurso histórico creaciones que en su tiempo eran altamente apreciadas; fue el caso de la joyería o la tapicería, por citar algunos ejemplos. En tal escenario resultó clave la aportación del dibujo y su difusión a través del grabado. El ingenio, la ciencia y las cualidades estéticas hallaron en las creaciones sobre el papel un lenguaje fundamental para las artes y para la transmisión de unas pautas estéticas y una imagen de poder por toda Europa.