

# PINTORES GIENNENSES DEL SIGLO XVI. LOS BOLAÑOS EN LA TRANSICIÓN PROTOBARROCA

*Por José Domínguez Cubero*

## RESUMEN

De los pintores autóctonos del siglo XVI de Jaén, hoy solamente sobresale, por la documentación de archivo y la escasísima obra conservada, Antonio Sánchez. Su arte, practicado al óleo en murales y cuadros de retablo, parece que está dentro del estilo que desde Granada se divulgó por Pedro Machuca y Julio Aquiles principalmente.

Sobre esta pintura, se sitúa la que hacen los pintores que forman la familia Bolaños. El más importante es Juan de Bolaños, el Viejo, valenciano, vecindado en Andújar, desde donde extiende su acción a Baeza, Úbeda y Jaén, haciendo un arte de clara tendencia protobarroca. Suyo es el cuadro que reproduce La Batalla de las Navas de Tolosa, en el Salón de Plenos del Ayuntamiento de Baeza.

## Summary

Antonio Sánchez is the only indigenous painter, from the XVI century in Jaén, that stands out in spite of the very little works we keep about him and for the few documents.

His art, made on wall oil-painting and altarpiece pictures, seems to be in the style that Pedro Machuca and Julio Aquiles popularized from Granada.

Very near of this painting we can situate the one of family Bolaños. The most important is Juan de Bolados Valero, called «the old», born in Valencia, resident in Andújar, from which he extends his action to Baeza, Úbeda and Jaén, practising an art in a clear baroque tendency. His is the picture that reproduces the battle of the Navas de Tolosa, situated in the main hall of Baeza council.

**A**UNQUE se conocía el apellido Bolaños entre la plantilla de pintores activos en las tierras de Jaén desde tiempos finiseculares del siglo XVI y primeras décadas de la centuria siguiente, muy poco se ha reparado en su estudio.

Ya, cuando se publicó mi trabajo sobre la «Monumentalidad de Andújar en los siglos de la Modernidad», apuntaba en esta ciudad, donde arranca su génesis, la presencia del pintor Juan de Bolaños o Juan Valero Bolaños (1). Recientemente la reproducción fotográfica de una excelente obra por él autografiada, «La Batalla de las Navas de Tolosa» (2), guardada en el Salón de Plenos del Ayuntamiento de Baeza, más ciertos datos de archivo, han ampliado extraordinariamente el círculo de su conocimiento, permitiéndonos saber que con el apellido Bolaños se constituyó una saga de pintores, extendidos varias décadas en la transición de los dichos siglos, y con seguridad de importancia para descifrar la pintura giennense de este momento.

Un momento tan ignoto como interesante promete su comprensión, a juzgar por el descubrimiento de estos pintores y de otros vislumbrados recientemente por el profesor López Molina (3). De tal manera, que la improductividad que se pensaba en el gremio tras el traslado que el único valor conocido de la tierra, Esteban Vela Cobo, hizo a la vecina Córdoba, se nos manifiesta si no exuberante sí, por lo menos, suficiente para cubrir las exigencias sociales.

Sin embargo, algunos sectores provinciales parecen paliar esta depresión, como ocurre con el caso de Andújar, siempre boyante por las explotaciones agroganaderas de la Campiña y del bosque de Sierra Morena, lo que permitió que en las distintas artes aflorara una «Edad de Oro». Así se manifiesta en la arquitectura de tradición manierista que luce en sus parroquias, conventos y palacios; en la escultura, aún candente en el sotacoro de San Miguel; y en la pintura, para lo cual bástenos saber que fue entonces cuando hizo alta en su patrimonio pictórico un cuadro del Greco, otro de Juseppe Cessari, «El Caballero de Arpino», y los murales de Blas de Ledesma en la media naranja de la Capilla Mayor de Santa María.

(1) DOMÍNGUEZ CUBERO, J. (1985): *Monumentalidad Religiosa de Andújar en la Modernidad*. Andújar, pág. 27.

(2) CHICHARRO CHAMORRO, José Luis (1998): *Baeza notas para una visita*. Universidad Internacional. Antonio Machado, págs. 41-47.

(3) LÓPEZ MOLINA, M. (1999): «Pintores Giennenses de la primera mitad del siglo XVII». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses (B.I.E.G.)*, núm. 172, t. II, págs. 921-946.

Teniendo esto en cuenta, fácilmente se aclara el motivo por el que el primero de los Bolaños hizo elección de tal ciudad para su asentamiento en el Reino de Jaén. Desde aquí comenzará un periplo provincial satisfaciendo las demandas que le proporcionara su bien hacer.

## LA PINTURA GIENNENSE EN LOS COMIENZOS DEL ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XVI

Cuando el pintor Juan de Bolaños nos aparece al filo del tercer tercio del siglo XVI en Andújar, la plantilla de pintores giennenses aún está integrada por los valores que dieron forma a la plenitud renacentista, practicando un estilo eclecticista con los evidentes matices rafaelistas que desde Úbeda propuso Julio de Aquilis, en combinación con las tendencias de Pedro Machuca, tan bien representadas en la tierra, sin despreciar las provenientes de Juan de Boloña. Todo esto puede observarse en ciertos restos como lo conservado del retablo de San Esteban, que se guarda en la iglesia de Santa María del Collado de Santisteban del Puerto; en la tabla de la Virgen del Pilar del Museo Diocesano; en la notable obra al óleo, también en soporte de tabla, de la Virgen del Pópulo o de la Luz, que se guarda en la Santa Capilla de San Andrés; así como en las que componen el retablo de San José en la Catedral de Jaén, realizado poco antes de 1575, con fuerte dosis entre machuquiana y rafaelista, por los pintores Miguel y Antonio Sánchez, los dos artífices más afamados del gremio de la capital, que después se comentará.

Antes de seguir, conviene marcar, aunque sea someramente, ciertas notas aclaratorias a la acción de los artistas residentes en la tierra de Jaén, tan poco conocidos, ni siquiera en el campo documental. Sin duda, la importancia del protagonismo de los notables, cuyas tendencias a seguir hemos indicado, han palidecido a ciertos que debieron destacar de la numerosa plantilla de la que nos hablan los archivos.

Veamos ligeramente un bosquejo de sus acciones porque sobre esta panorámica se asienta la inmediata que es la que encontramos en el horizonte sobre el que se sitúan los Bolaños. Que lo comentado sobre nuestras tendencias fue una realidad lo tenemos manifiesto en el caso del retablo que pintó Machuca para la Capilla Mayor de San Andrés de Jaén. El finiquito hecho en 1547 (4), tres años antes de fallecer el maestro, es bien elocuente

---

(4) Véase mi trabajo: «Precisiones sobre el retablo mayor que pintó Pedro Machuca para San Andrés, de Jaén», 1989 (*B.I.E.G.*), núm. 138, págs. 71-80.

informando de cuantos colaboradores encontró entre los agremiados de la localidad. Unos colaboradores que vemos girar en su entorno desde que iniciara aquí su labor hacia 1520, justo cuando se hace presente Jacobo Torri, el Florentino, apodado «Indaco». A ambos se tienen que responsabilizar de la rotundidad renacentista que a partir de entonces se aprecia en la estética jaenera, no sólo en la pictórica sino en la escultórica y en la arquitectónica, lógica consecuencia del taller de decoradores aglutinados alrededor de los sobresalientes indicados, y de sus representantes y seguidores como el polifacético Jerónimo Quijano, y los escultores Gutierre Gierero, de naturaleza flamenca, y Juan de Reolid, hijo de la tierra.

Nuestros primitivos estetas renacientes se manifiestan, sin ninguna duda, en la expresión itálica dejada por los maestros aludidos, integrándose plenamente en el área granadina, epicentro de este esplendor. La nómina es tan amplia como desconocidas sus obras. Lucas Sánchez, Pedro Hernández o Fernández del Huerto, Lorenzo Gómez y Lucas Quiterio, generalmente pintando de pincel o imaginería, y a veces en fábricas (doradores, estofadores y encarnadores), que no existía en Jaén división entre ambas prácticas (5), como se teorizaba en otras partes, atendieron a una gran producción en el primer tercio de la centuria. Con ellos hay otros que abastecen encargos de menos enjundia, como Francisco de Albornoz (6), Diego de Cuadros (7), Juan Hernández de Haro (8), el granadino Juan de Reinoso (9), Rodrigo Sánchez (10), Pedro de Gálvez (11), Francisco de la Pe-

(5) Sobre el gremio giennense de pintores puede consultarse a ULIERTE VÁZQUEZ, M.<sup>a</sup> Luz (1986): *El Retablo en Jaén (1580-1800)*, Jaén, pág. 49.

(6) El pintor Francisco de Albornoz toma por aprendiz a Gonzalo, hijo de Diego González, vecino de Baena, a 6 de agosto de 1516. Documento registrado en el Índice Onomástico del Archivo Histórico Provincial de Jaén (AHPJ).

(7) AHPJ. Legajo 93, folio 432, año 1529. Arrendamiento de una casa del convento de Santa Catalina.

(8) AHPJ. Legajo 37, folio 448, 1525, julio, 3; legajo 42, folio 867, 1530; legajo 297, folio 243, 1542.

(9) Arrendamiento del pintor Rodrigo Pérez de una casa. (AHPJ, 152/154, 1530, febrero, 8). Poder suplicatorio para repoblar Sierra Morena que otorgó Juan de Reinoso, pintor, vecino de Granada. (AHPJ, 136/121, 1547, abril, 5).

(10) Deuda de F. de Arévalo, mercader, vecino de Toledo, contra Rodrigo Sánchez, pintor (AHPJ, 1529, folio 166).

(11) Escritura de compra de casa de Antón Sánchez. (LÁZARO DAMAS, S. 1987: *Las Fuentes de Jaén*, págs. 102-103). Policromó un retablo que hizo M. Navarro en la parroquia de



ñauela (12) y un tal Francisco Hernández de Quesada, suegro del pintor Antonio Sánchez, que en 1548 tomó en calidad de aprendiz a Juan Palacios, natural de Guadalajara, por tiempo de diez años (13), un dato que pudiera demostrar ser de cierta solvencia en su oficio de dorador o de imaginería, pues no se nos aclara cuál fue su especialidad.

Veamos brevemente cuántos aparecen en el dicho finiquito (14). En primer lugar encontramos al salmantino Lucas Sánchez en calidad de tasador, índice de su sobrada capacidad. Lorenzo Gómez, ya fallecido cuando se redactó el documento, actuó en función de dorador junto a sus hijos Pedro y Francisco. También en este menester vemos a Pedro Hernández del Huerto. Y aunque indirectamente, hay una alusión al pintor ubetense Alonso de Villanueva a propósito de una deuda con Gómez contraída en la hechura del retablo mayor de la parroquia de San Nicolás, de Úbeda.

*Lucas Sánchez* llegó a Jaén antes de 1527, casado con la salmantina Catalina de Fermoselle o Hermosilla, con la que tuvo a su hijo, el pintor-dorador Juan Sánchez de Fermoselle y a un tal Cristóbal, que ignoramos si practicó el oficio. Su analfabetismo no le impidió gozar de crédito haciendo cuadros, dorando y policromando junto a los destacados. Con Pero Hernández del Huerto realizó en 1527 un retablo para don Rodrigo de Córdoba que lució en la desaparecida parroquia de Santa Cruz, precisamente avalado por Maestro Bartolomé, el famoso rejero, salmantino como él, lo que induce a pensar en una amistad basada en el paisanaje. Después, hasta que en 1553 tasó un monumento hecho por la Catedral en unión del pintor Antonio Sánchez y otros, testó y finiquitó en los finales del mismo año, nada sabemos, excepto unos pocos datos de índole privada en 1539 y 1540 ¿Estaría entretenido un tiempo en su tierra? Así lo parece por la manda dejada en sus últimas voluntades para cobrar los retablos realizados en localidades de la comarca de Ledesma. Lo dicho, un banco para el retablo de Consolación en la de-

---

Santa Cruz. (LÁZARO DAMAS (1994): «El Sepulcro de doña Mariana de Torres, de Lopera (Jaén). Estudio iconográfico y vinculaciones estilísticas», *B.I.E.G.*, núm. 154, pá. 91). Arrendamiento de casa (AHPJ, 126/185, año 1533).

(12) Compra al mercader Juan Vázquez (AHPJ, 121/555, año 1527). Compra de lienzo. (AHPJ 294/ 474, 1539, nov. 15). Arrendamiento de moredas del pintor Francisco Fernández de la Peñuela, vecino de San Juan. (AHPJ, 130/174;1541, abril, 13).

(13) AHPJ, 329/ 495v, año 1548.

(14) Los datos que suministramos sobre los pintores que aparecen en el finiquito se encuentran publicados en mi referido trabajo: «Precisiones...».

saparecida parroquia de San Pedro, y otro retablo que dejó inconcluso para Barrueco, aldea de Peñascosa, en el partido judicial de Alcaraz, es cuanto hoy oferta su conocimiento.

*Lorenzo Gómez* está activo muy tempranamente, en 1522. En este año lo vemos relacionado con el entallador Alonso Espina, del taller de Gierero, que en estos instantes agotaba la gran empresa del coro catedralicio (15). Al año siguiente, el maestro flamenco asintió al trabajo que Gómez le hizo en un retablo para Beas, y poco después al policromado de un San Roque para Arjona. En 1533 saldó una deuda con el pintor Lucas Quiterio sobre un retablo que trabajaron para la Cofradía de la Salutación de la parroquia de San Miguel, como después lo harían en otro para la Virgen de la Capilla en S. Ildefonso, de Jaén, y fió en un asunto privado al entallador F. de Cáceres, el más destacado miembro del taller de Gierero, con la testificación del pintor Miguel Sánchez. El otro dato lo ofrece la fianza que hace al escultor Juan de Reolid, en 1535, para la confección del retablo mayor que en unión de Sancho del Cerro, hicieron para la parroquia de Porcuna, una pieza donde policromó el ubetense Alonso de Villanueva (16). Cuando se menciona en el dicho finiquito de Machuca ya era difunto, pero se nos dice que había formado equipo en el dorado del retablo de San Nicolás de Úbeda. Dejó dos hijos que eran menores de edad por cuanto tenían guardador: Francisco y Pedro. Este último también pintor, y con crédito, en la segunda mitad del siglo.

*Pedro Hernández del Huerto* está activo en 1516, practicando con seguridad en gótico donde encontraría formación, cambiando hacia los italianismos a medida que éstos hacían su penetración. Sus datos alcanzan hasta 1547, año en que fecha su testamento, redactado en plena actividad a juzgar por la información de obra, de pincel y de fábrica, que cita, a saber: retablos para Navas y Torredonjimeno, sagrarios para La Mancha y para la Magdalena, de Jaén, y un cuadro de la Santísima Trinidad para Arjonilla. Con anterioridad había hecho, en colaboración con el entallador Miguel de Resina, el retablo de Santa Quiteria en el monasterio de San Jerónimo, un crucifijo de pintura para Porcuna, y el retablo comentado, con Lucas Sánchez, encargado por don Rodrigo de Córdoba. Dejó descendencia del oficio en la per-

(15) Consúltese mi trabajo: *De la Tradición al Clasicismo Pretridentino en la Escultura Glennense, Jaén, 1995, págs. 90-104.*

(16) LÁZARO DAMAS, *op. cit.*

sona de su hijo Marcos del Huerto (17), malogrado por asesinato en 1561 (18) sin que ni siquiera haya llegado a nosotros al menos documentación de obra.

*Lucas Quiterio* debió ser excelente dorador y también pintor de imágenes, su función la practicó en la mejor escultura del momento, integrándose en el taller de los seguidores de Jacobo Tomi. Colaboró con Jerónimo Quijano y López de Velasco en el retablo que ajustaron en 1523 con doña María Boin o Aboin (19), después, en 1540 lo haría con P. Machuca en el retablo que éste trazó para la Virgen de la Capilla. Al mismo equipo habría que responsabilizar del grupo escultórico del retablo del Corpus de la Magdalena, de Jaén, cuya policromía recién restaurada ha descubierto la calidad de la original, y esto pese a estar incompleto por faltar el fondo con la ciudad de Jerusalén bajo el bello celaje que se aprecia en viejas fotografías, confiriendo al conjunto verdadero valor pictórico, no ajeno quizá a lo desarrollado por Lucas Quiterio, como también lo debió estar el Cristo a la Columna de Andújar, cuya reciente restauración sólo ha respetado de lo original el perizoma, de gran pericia, estampado con diminutas flores de lis algo propio de la realeza que en este caso se le aplica a la de Cristo, aunque para otros pudiera concretizar valor simbólico de Florencia, la ciudad de Jacobo Tomi con quien se ha relacionado, pienso que equivocadamente, su autoría.

Desaparecido de Jaén el equipo del Florentino, la escultura pasa a manos de nuevos valores educados con Diego de Siloé: Juan de Reolid y Sancho del Cerro. En 1541 se talló el crucifijo de la Vera-Cruz, modelo para los cristos giennenses. También aparece Lucas Quiterio en estas obras, por lo menos se encargó de hacer lo propio en la imagen de Jaén (20). Su pérdida, en 1936, impide la certera crítica. Lo mismo ocurrió con el retablo mayor de San Nicolás, de Úbeda, realizado entre 1541 y 1543 por los entalladores Sancho del Cerro, Francisco Pérez y Francisco de Salamanca y do-

(17) La documentación sobre este pintor sólo refiere asuntos privados. (AHPJ, 105/264, 1548, junio, 14). Donación de Isabel de Palencia a su hijo M. del Huerto, pintor. (AHPJ 139/39, 1551, febrero, 12): Arrendamiento de una casa que hace M. del Huerto, pintor, otorgada por su primo. Otro asunto está referido en (AHPJ, 404/ 84, 1561, febrero, 20).

(18) Carta de perdón de los culpables de la muerte de M. del Huerto, pintor, otorgada por su primo. (AHPJ, 404/ 84, 1561, febrero, 20).

(19) *De la Tradición...*, pág. 65.

(20) LÁZARO DAMAS (1988): «Estudio iconográfico de la imaginería procesional giennense», en *Semana Santa, Jaén*.

rado por los pintores Alonso de Villanueva, Alonso Gómez, Lucas Quiterio y Pedro Ortega (21). Este último, ubetense, muy vinculado con el grupo de Jaén, en 1533, residente en la capital, otorgó poder para cobrar de Quiterio parte de una deuda de pinturas realizadas en mancomunidad (22). Por esos mismos instantes testifica Ortega en un documento sobre el referido retablo de San Esteban (23) ¿Sería el autor de las pinturas? Las que restan las hemos visto guardadas en la parroquia de Santa María del Collado de esta localidad y, aunque endebles en dibujo, mantienen correcta policromía.

La generación inmediata, educada en los esteticismos que acabamos de expresar, nos hace de charnela con la etapa de nuestro interés. Algunos de los que la integran son Alonso Ruiz, decorador de guadamecés (24), Juan Hurtado, alnado del pintor Francisco Cano, pintor de series de verónicas con vistas al mercado de los devotos del Santo Rostro, comercio en el que también intervenía el pintor Juan García (25). Otros fueron: Pedro Ruiz (26), Antón Sánchez (27), Juan Núñez que pintó de pincel un retablo para Arjona (28), Juan Martínez, tal vez el mismo que en Andújar se relacionó con el pintor de la Audiencia de Granada, Gonzalo Mesía, que entendió en el Hospital de Santiago de Úbeda (29); Francisco de Narváez (30), hermano del conocido Miguel Sánchez y el comentado Pedro Gómez.

*Pedro Gómez*, como sabemos, era hijo de Lorenzo Gómez. De su vida se conoce que en 1551 ya era esposo de Marina de Padilla y padre de una

(21) RUIZ PRIETO, F.: *Historia de Úbeda* (facsimilar).

(22) AHPJ. 126/84v, 1533, marzo, 16. Jaén.

(23) *De la Tradición...*, pág. 84.

(24) En 1578 se documenta una venta de guadamecés colorado con cenetas de oro y dos medallas. (AHPJ, 688/ 543). Y al año siguiente, el pintor y su mujer, María de Quesada, se confiesan deudores de 60 ducados por compra de cuero curtido. (AHPJ, 689/ 976v).

(25) Consúltese mi artículo: «La difusión iconográfica del Santo Rostro», en *Alto Guadalquivir*, 1992.

(26) AHPJ 312/ 626, 1556; 144/ 400, 1562, abril, 20; 678/ 859v, 1577. Todos son datos de índole privada.

(27) Datos sobre este pintor encontramos en: LÁZARO DAMAS: *Las Fuentes...*, pág. 102. En 1551 se documenta un dato ( AHPJ, 306/ 295v) que asegura ser Antón Sánchez, pintor, hijo de un Antón Sánchez, zapatero.

(28) *De la Tradición...*, pag 228.

(29) *Monumentalidad...*, pág. 27.

(30) Francisco de Narváez, pintor, vecino de Santiago, y su hermano Miguel Sánchez, pintor, vecino de San Pedro, compran terciopelo. (AHPJ, 212/ 282, 1563, jul., 14). Francisco de Narváez, pintor, vecino de S. Pedro, arrienda casa (APHJ, 147/ 340, 1567, abril, 28).



hija, a la que la madre, sintiéndose enferma, tal vez de sobrepeso, en su testamento (31), la declara heredera universal indicando que se le bautice con el nombre de María. Precisamente, este mismo documento explicita la precariedad económica de Gómez al indicar la nula aportación de bienes que hace al casamiento. Sin embargo, gozó de actividad como dorador y de pincel. Así lo deja ver el encargo que en 1552 le hace Leonor García, esposa del bachiller Francisco de Jaén, para pintar un retablo ilustrado con las historias de La Quinta Angustia, San Cosme y San Damián (32). La actuación en un retablo tallado por el escultor Enrique de Figueredo en 1572 para Santa María de Arjona, parece que se debió al dorado y policromado de la osamenta y al preparado de tableros para las escenas de pincel que había de pintar Juan Núñez ya comentado. Esto y la intervención que tuvo antes de 1555 dorando las andas y varales de palio de la Virgen de la Cabeza (33), cuyo importe fue de diez ducados, es cuanto podemos ofertar.

Pero los más destacados, como ya se dijo, fueron Miguel Sánchez, Antonio Sánchez y Diego de Silanes.

*Miguel Sánchez.* Pocos datos de índole privada tenemos del pintor Miguel Sánchez, sólo que anduvo morando en las parroquias de Santa María y después en la de San Pablo, que pertenecía a una familia de pintores entre los que cuentan, además de su hermano Francisco de Narváez, su hijo Baltasar de Narváez (34), y que testificó en dos documentos a favor del ya aludido pintor Lucas Quiterio en 1532 y 1533, respectivamente (35).

Esto último nos hace pensar que fuera oficial en el taller de Quiterio y que con él encontrara formación, asunto que confirmaría su dedicación al dorado y policromado por encima del pincel, aunque, como su supuesto maestro, con éste también practicara.

(31) AHPJ, 332/ 910, 1551.

(32) AHPJ, legajo 279, fechado en 1552, marzo, 30.

(33) Archivo de la Catedral de Jaén (ACJ). Sala de Cofradías. Andújar Libro de Cabildos de la Cofradía de la Virgen de la Cabeza. Cabildo, 30 de mayo de 1556: «Que dio y pagó a Pedro Gómez, pintor, quatro ducados para en cuenta del dorar de las andas...», «a P. Gómez, cinco ducados y medio por dorar las andas y varas del palio», «... a P. Gómez seis ducados por el dho efecto».

(34) *Precisiones...*, pág. 74.

(35) AHPJ, 153/ 256, 1532, nov., 18. Estando mancomunados para las pinturas de la Salutación L. Quiterio y L. Gómez, M. Sánchez le testificó a Gómez en la compra de paño. (AHPJ, 126/ 187, 1533, abril, 30. Jaén).

Y en la actividad de dorador lo vemos trabajar en 1541, ya en independencia, policromando un sagrario para el monasterio de la Coronada que fundara en 1511 el obispo don Alonso Suárez. El concierto se formalizó, ajustándose a unas condiciones redactadas y manuscritas por él mismo, con cuidada grafía asegurándonos su pleno adiestramiento en el oficio y en las letras (36).

Es en este momento cuando se confiesa morador en la collación de Santa María o de la Catedral, donde residían los más destacados artistas de la ciudad, como el famoso rejero Maestro Bartolomé, el escultor Juan de Reolid, y donde lo habían hecho Jerónimo Quijano y Gutierre Gierero, entre otros (37). La actividad del taller no cesa, lo prueba el volumen de obra contratada y el aumento de vivienda que hace en el mismo lugar con el alquiler de una casa al boticario Bartolomé de Velasco (38), el hijo del entallador Juan López de Velasco, que trabajó en el coro de la Catedral, suegro de aquel florentino, Jacobo Torni. Exactamente, estaba lindera con la vivienda del violero Bartolomé Téllez, el padre del escultor Cristóbal Téllez. Obsérvese lo que se apuntaba sobre la residencia de los distinguidos artistas en el lugar.

Pero volviendo al sagrario, debemos saber que la pieza, de madera, fue realizada a cargo del clérigo Gaspar de Aranda, y estructurada arquitectónicamente al romano, a base de arco con dos puertas, columnas con capiteles, frisos, entablamentos, molduras,... lo que se tenía que dorar, platear, estofar y colorear imitando brocados, además de pintar de pincel en cuatro cuadros, y a gusto del prior, los evangelistas con su simbología. Todo a precio de tres mil setecientas cincuenta maravedís, y entregado en la próxima Navidad.

En 1542, mancomunado con Juan de Reolid, con quien tanto trabajara, acomete la pintura del retablo que éste había tallado para la iglesia de Consolación de Higuera de Arjona (39). Su labor, aparte del dorado del conjunto, también suponía obra de pincel, que se ignora por estar perdido.

---

(36) AHPJ 322/ 950; 1541, oct. 32. Jaén.

(37) Consúltese al respecto mi libro: *De la tradición...*

(38) AHPJ, 133/ 243, 1544, junio, 26. Jaén.

(39) *De la tradición...*, pág. 159.

Con este mismo escultor, en 1545, se encargó de la encarnación del crucifijo que se talló para la Cofradía de la Sangre de Linares (40). Se preceptuaba rigurosamente que la obra, de nogal, en tamaño, hechura, pintura y dorado, sería conforme al de la Vera Cruz de Jaén, aquel que vimos policromar Lucas Quiterio, dato que confirma aún más la intuida dependencia de Sánchez respecto a tal pintor.

En la década de los cincuenta colaboró con Antonio Sánchez dorando un retablo labrado por Reolid para la parroquia de San Miguel, todo en Jaén, por encargo de los patronos de la capellanía del clérigo Juan Ramírez de Medina, fallecido en Indias (41).

Bajo su control estuvo también la pintura de un calvario con el crucificado entre la Dolorosa y San Juan que se colocó, en 1564, en la Capilla del Hospital de la Santa Misericordia (42). Por entonces acometió, en unión del entallador Enrique de Figueredo, un retablo para el giennense monasterio de Santa Clara, por cierto que la imagen de Santa Clara, que debió presidir como titular, fue obra suya, seguramente se trataba de obra de pincel (43).

Antes de 1575, y en unión de Antonio Sánchez, pinta los cuadros de un retablo tallado por Salvador de Cuéllar para la capilla catedralicia de don Juan Núñez de Vargas, hoy conservado en parte en la de San José, pero alterando su estructura aunque manteniendo algunos cuadros y esculturas que comentaremos cuando tratemos a su compañero. Tiempos muy activos fueron por cierto. En el mismo año de 1575 concierta con un tal Cristóbal Ortiz la hechura de un retablo con cuatro cuadros de pintura, de tres varas y media de altos por dos y media de anchos, moldurados con marco de tres dedos de grosor y poniendo madera, óleo y oro, representando, en el centro, La Imposición de la Casulla a San Ildefonso, a ambos lados, San Antonio de Padua y San Cristóbal, y por encima, el Calvario con Cristo crucificado entre San Juan y la Dolorosa (44).

Tiempos muy activos fueron estos finiseculares. Se labraba dentro y fuera de la capital, como se desprende del poder otorgado a su hijo Baltasar

---

(40) *Ídem.*, pág. 157.

(41) *Ídem.*, pág. 170.

(42) LÁZARO DAMAS, S. (1997): *La vida de la Virgen en el arte giennense de la Edad Moderna*. Jaén, pág. 34, nota 30. *De la tradición...*, pág. 227.

(44) AHPJ, 356/415, 1575, agosto, I. Jaén.

de Narváez, en 1578, para contratar trabajo en la ciudad de Baeza y en otros lugares. En 1582 mantiene contactos de profesión con el pintor Juan Martínez, de quien recibe dinero por cinco tableros que ha de pintar para la iglesia de la Magdalena (45), al año siguiente apoderó a su yerno, el carpintero Diego Hernández, para cobrar al mismo pintor una deuda de veintidós ducados (46) importante cantidad que presupone notable trabajo. Por último, un dato de 1587, referente a una herencia que cobra en unión de su nieta María de Torres (47), nos asegura su prolongada longevidad.

*Antonio Sánchez*, también Sánchez Ceria, es el pintor de mayor enjundia artística que dio la ciudad de Jaén en la segunda mitad del siglo XVI. De su origen, poco se sabe. La reciente investigación, en contra de lo que se pensaba (48), lo desvincula familiarmente de los pintores Sánchez, aquí residentes, por lo menos, desde el siglo XV (49). Tampoco se puede confundir con los Antón Sánchez, padre e hijo (50); este último, rigurosamente coetáneo con nuestro artista, analfabeto, y, al parecer, sin destacar fuera de lo puramente artesanal. Antonio Sánchez era versado en la escritura, que practicaba con trazo claro y correcto, observable, en sus firmas, hechas en dos registros, y en las condiciones que manuscibía de obras encargadas

Casó con María de Quesada, hija de aquel Francisco Fernández de Quesada, como se dijo, vecino en la parroquia de San Juan, del que sólo hay datos privados (51) y aquella carta de aprendizaje vista. En 1550 ya se había celebrado el casamiento por cuanto el suegro le fía en un retablo para la ermita de Santa Isabel; aunque poco tiempo llevaría casado pues en 1551 se formuló la carta de dote (52). Tuvo descendencia que practicó en el

(45) AHPJ, 683/ 415, 1582, julio, 10. Jaén.

(46) AHPJ, 684/ 72v, 1583, marzo, 11. Jaén.

(47) Documento registrado en el Índice Onomástico del fichero del AHPJ.

(48) GALERA ANDREU, P., y ULIERTE VÁZQUEZ, M.<sup>a</sup> Luz, 1987: «El retablo de la capilla de San José de la Catedral de Jaén: una pieza olvidada del siglo XVI», en *Códice*, núm. II, págs. 7-13.

(49) En el Índice Onomástico del fichero del AHPJ existe una ficha referente a un tal Bartolomé Sánchez, dorador, fechada en 1496.

(50) LÁZARO: *Las fuentes...*, págs. 102, 103.

(51) AHPJ 123/ 195v. Arrendamiento de tierras. 1529, abril, 26; 152/ 434: arrendamiento de casa, 1530; legajo 271, año 1540, febrero, 27; arrendamiento de casa; 136/ 363: poder de Fernández, pintor, 1547, octubre, 7.

(52) AHPJ 332/458, 1551.



oficio. En concreto se asegura que un hijo del mismo nombre trabajó en un retablo que, a principios del siglo XVII, se montó en la iglesia parroquial del cercano pueblo de Torredelcampo (53). Sin embargo, tenemos reparo para pensar que sea el mismo Antonio Sánchez que nos aparece en un documento, sin especificar oficio, padre de un pintor poco conocido, Josepe del Olmo, quien en nombre paterno salda una deuda con el corregidor Romero (54).

Tampoco sabemos nada de su formación. Pudo hacerla con su suegro, tal y como presupone la tradición de la familia gremial; sin embargo, sus conocimientos —en lo más novedoso—, y ciertas relaciones con artistas vinculados a Granada, permiten vislumbrarle un aprendizaje con el foco renacentista de la ciudad de la Alhambra, en torno a los italianismos de Machuca, Aquilis y Mayner, el germen de donde brotara la savia del clasicismo pictórico en Andalucía Oriental.

Desde luego, su voluntad artística es de definitiva adhesión al clasicismo, a las «ars novas» que en estos instantes del centro de la centuria se decantan palpables sobre las tendencias gotizantes. Él mismo lo deja claro sentenciando entre la normativa que condiciona ciertas obras tempranas. En 1550 escribió a propósito de unas pinturas para el retablo de la giennense ermita de Santa Isabel «...que la obra sea (hecha) al tiempo nuevo...», y cuatro años más tarde apostilla proyectando un mural para San Clemente de la misma ciudad, «... que el debuxo que uvyere de yr en las figuras sea muy bueno al modo italiano...».

En 1550 estaba cualificado. Lo confirma el que fuera elegido por el beneficiado de Begíjar, don Juan Sánchez de Ocón, para tasar las pinturas del retablo de La Quinta Angustia que previamente había concertado con Pedro Machuca para la capilla catedralicia donde yacía su tío, don Pedro de Ocón, arcediano que fue de Úbeda. La obra concluida trajo problemas al no quedar las posturas de Cristo y de la Virgen a gusto de los prebendados (55), lo que motivó un contencioso, para lo cual él tasó por parte del comitente y Pedro Sardo, por parte de Machuca, representado en su hijo Luis Machuca

---

(53) GILA MEDINA, L. (1991): *Arte y artistas del Renacimiento en torno a la abadía de Alcalá la Real*, Granada, pág. 246.

(54) AHPJ, 723/587.

(55) GÓMEZ-MORENO, M.: *Las Águilas del Renacimiento Español*. Editorial Xarait, 1983, pág. 104.

Orozco. Todo terminó con la obligación de sustituir el cuadro titular por otro de acuerdo a una muestra realizada por Luis Machuca con ciertas variantes. La pintura iría sobre soporte de tabla de madera gruesa, seca y al óleo (56). Interesante retablo éste, de la Capilla de Ocón, donde se juntaron los tres grandes valores —Machuca, A. Sánchez y P. Raxis— que hicieron posible la pintura autóctona renacentista en la geografía giennense.

Este contacto con Pedro Sardo, el gran esteta afincado en Alcalá la Real, llegado vía Granada, creador de la dinastía que alimentara el arte andaluz de tiempos venideros, se hace precisamente aquí en Jaén, a primeros de febrero del aludido año. Sardo, una generación mayor, quedaría conforme con su bien hacer, porque a seguido nos aparecen mancomunados trabajando un retablo para la capilla que don Pedro López de Córdoba tenía en la iglesia abacial de La Mota (57). Poco después es elegido por Pedro como maestro para enseñar el oficio en Jaén, a su hijo del mismo nombre, Pedro Sardo Raxis, el Mozo (58), pintor que prolongó el estilo al siglo venidero. No estuvo solo el aprendiz, por entonces, en 1552, le hace compañía un mozo de catorce años, Antonio, hijo de un tal Antonio Medina, difunto (59). Buen síntoma es esto de la actividad que tenía el taller.

Como era común entre los de su oficio, entendió pintando fábricas y de pincel. De «pintor de imaginería» se le califica en los documentos, y además practicó en diversidad de soportes. Los murales no le fueron extraños, como hemos visto. Que sepamos, bajo su dirección se hizo uno en la Fuente de la Magdalena y el aludido de San Clemente. Nada tiene de particular que su protagonismo pueda estar en otros dispersos por la provincia y hasta ahora huérfanos de autoría. Una actividad que nos parece lógica si aceptamos sus contactos con los italianos que trabajaron esta misma modalidad en Granada.

Desarrolló una gran actividad. Rara es la obra civil o religiosa que directa o indirectamente no recibiera sus influjos. El primer encargo que hemos hallado data de 1549. Se trata de policromar y dorar un sagrario, tallado por el escultor giennense Luis de Aguilar, en 1545, para la iglesia de San Juan. La pieza se estructuraba al romano, con dos plantas más ático, dedicadas seguramente para arqueta sacramental y manifestador, todo cua-

(56) LÁZARO DAMAS, S.: *La vida...*, pág. 363.

(57) GILA MEDINA: *Arte y Artistas...*, pág. 246.

(58) *Ibidem*, pág. 247.

(59) AHPJ, legajo 201, folio 373, 1553, jul. 12.

jado de dorados, plateados y estofados con estampaciones multicolores imitando jaspes (60).

La anualidad de 1550 se presentó pletórica de encargos. Además de lo hecho en Alcalá la Real, en Jaén se ocupó del retablo que le encargó la Cofradía de Santa Isabel para su ermita, extramuros, en el barrio que hoy se conoce con este mismo nombre (*Documento núm. 1*). Era de pintura, en armazón arquitectónico de madera, simulando un arco triunfal, con revestimientos de grutescos tallados, todo decorado, plateado y con dibujos esgrafiados sobre campos blancos o anaranjados, «...porque parecen todo ora es cosa nuevo...», con lo que insiste en esa voluntad de hombre apegado a la moda que corría. En el espacio central y sobre tableros, iban pintadas al óleo las imágenes de Santa Isabel, a la derecha, y Santa Lucía, a la izquierda, y en lo alto un Calvario con su crucifijo entre la Dolorosa y San Juan, además de María Magdalena asida a la cruz. Veinte ducados fue el costo que le avaló el suegro, como sabemos.

De 1553 es el inicio de aquella primera colaboración con Miguel Sánchez, dando forma al dorado del retablo tallado en 1552 por Juan de Reolid, para la capilla del clérigo Juan Ramírez de Morales, en San Miguel. Además del armazón, había que encarnar y policromar las escenas de Getsemaní, Jesús ante Pilatos, Camino del Calvario, la Coronación de María y una deesis en el remate. Todo por cuarenta ducados, cifra que indica su calidad.

Su aceptación plena por la sociedad giennense es un hecho desde sus comienzos. Lo asegura el volumen de sus encargos provenientes tanto del poder civil como del religioso. El cabildo catedralicio le requirió buscando el consejo del perito. Además de lo visto en la tasación al retablo de Machuca, en el mismo año también se le solicita para tasar aquel monumento que ya dijimos en unión de L. Sánchez y los maestros de la madera Cristóbal Téllez y Cristóbal Teva, seguramente para instalarlo entre los ricos telajes que conformaban entre pilares y arcos, el espacio acotado para colocar solemnemente el arca eucarística el día de Jueves Santo (61).

De la amplia capacidad que entonces tenía su taller nos habla el retablo que en este año de 1553, a 3 de agosto, según información del escribano B.

(60) Véase mi trabajo: *De la tradición...*, pág. 196.

(61) PÉREZ SÁNCHEZ, M.: «El ornato litúrgico en la Catedral de Jaén y algunas noticias sobre sus artífices», en *Códice*, núm. 14. Jaén, 1998, pág. 44.

de la Fuente, concierta con los hermanos Juan y Rodrigo de Herrera, el primero fue conocido escribano de la ciudad, dorado y con cuadros de imaginería para colocar en la parroquia de la Santa Cruz. Trabajo que fue una realidad según nos asegura un finiquito de 1557 (62).

La Cofradía Matriz de la Virgen de la Cabeza lo reclama desde Andújar para la pintura del retablo de la flamante Capilla Mayor del Santuario de Sierra Morena (63), que por entonces proyectaba nuevo edificio para reemplazar al medieval (64).

Los Libros de Cabildos nos aseguran que en los días 19 y 20 de diciembre de 1554 ya es un hecho el retablo, al que se pretende unos añadidos de mejora, además de hacernos saber que el armazón y talla decorativa corrió a cargo del entonces joven entallador andujareño Francisco Verdejo, pues está documentado hasta los finales de la década octava haciendo su oficio en el hermoso templo parroquial de Santa María la Mayor de la misma localidad (65).

Ni se nos dice quién dio las trazas, ni cómo se estructuró su disposición, dejándonos también en la ignorancia sobre la distribución de los temas pintados. El escribano que redactó el contrato nos asegura una deuda de 34 ducados para el trabajo de carpintería, y de 46 del policromado y obra de pincel, lo que evidencia la superioridad de ésta sobre aquélla. Máximo si sabemos que además Sánchez reclama el aumento de cinco mil maravedís por los añadidos que le hizo de otras pinturas ordenadas por la Cofradía, como «ciertos milagros que por Nuestra Señora se hizieron... una Çena e la Quinta Angustia e otras historias...».

No caben dudas que, dada la capacidad del pintor, como ya hemos visto en otras de sus obras casi contemporáneas, éste debió llevar el peso de la dirección artística en la redacción de condiciones, trazas y ejecución.

(62) AHPJ, legajo 415, folio 22. 1557, enero, 19.

(63) FRÍAS MARÍN, R. (1997): *Las Cofradías y el Santuario de Ntra. Sra. de la Cabeza en el siglo XVI. Marmolejo*, pág. 26; LÁZARO DAMAS (1996): «El Santuario de la Virgen de la Cabeza en el siglo XVI. Historia de un proyecto», *B.I.E.G.*, núm. 162, t. III, pág. 1.462. DOMÍNGUEZ CUBERO, J. (1998): «Antonio Sánchez. El pintor del primer retablo de la Virgen de la Cabeza», en *Mirando al Santuario*. Andújar, núm. 12, págs. 18 y 19.

(64) FRÍAS, *op. cit.*, págs. 21-23; LÁZARO, *op. cit.*, pág. 1.462.

(65) Véase mi trabajo: «La Iglesia de Santa María la Mayor de Andújar a través de sus libros de Fábrica», *Actas de la 2.ª Asamblea de Estudios Marianos*. Andújar, 1987.



En cuanto al aspecto formal podemos especular que los cuadros de milagros, al modo de escenas votivas, y donde sin duda debía figurar la escena de la Aparición al pastor, marcando iconografía, irían en los tableros de las calles del cuerpo principal, flanqueando el tabernáculo donde moraba la imagen titular, y los que se ordenaron pintar después quizá se ubicaran en el banco, desde luego, el tema de la Santa Cena era muy peculiar en tales sitios. Hay que reparar en la intencionalidad propagandística que la Cofradía pone al dejar patente la visualización de milagros, lo que no hace más que potenciar la mayor causa de su fama, asunto del que nos da cuenta Lope de Vega al situarla en cuarto lugar tras el Pilar, Montserrat y Guadalupe (66).

Poca vida tuvo este retablo en el Santuario. En 1611 se sabe que se sustituyó por otro trazado por el escultor Sebastián de Solís y ejecutado por el entallador y ensamblador Francisco de Erias, del taller de Solís, afincado en Andújar (67). Se puede pensar que pasara a la ermita que tenía la Virgen en la ciudad (68), en la sede de la Cofradía donde ubicaba su hospital.

En este mismo año que trabajó en Andújar hizo aquel mural de San Clemente (*Documento núm. 2*) encargado por su Cofradía para decorar el muro izquierdo de la ermita. Siete ducados solicitó por la muestra y condiciones, y cuarenta y dos por la ejecución, especificando que sería al óleo y de colores «...del mayor precio que se pudiera hallar y de los más finos que se pudiese aver...», dejando los ricos dorados para las diademas y frisos de ropajes, tal y «como se requiere en buena obra». No se menciona el tamaño, pero se anota que los huecos o tableros donde iban las imágenes, que por cierto tampoco se nombran aunque es presumible que estaría presidido por San Clemente, serían de tres varas de alto por dos de ancho, con impregnaciones de óleo rojo en los rostros, y blanco y negro en lo demás, suponemos que a modo de aparejo sobre donde después actuar.

En realidad, el mural representaba un retablo de arquitectura fingida, en color piedra, con elementos columnarios y delimitaciones de encasamientos para lo figurado, emulando materiales nobles de mármoles y jaspes, tan al gusto del momento como hemos podido comprobar.

(66) LOPE DE VEGA: *La tragedia del rey don Sebastián y el bautismo del príncipe de Marruecos*. Real Academia de la Lengua, t. II, 6.ª edición, Madrid, 1901.

(67) ULIERTE: *El Retablo...*, págs. 866, 88.

(68) LÁZARO, *op. cit.*, pág. 1.462.

En 1557 tiene hecho un retablo para la sepultura donde yacía Rodrigo de Dueñas, en el templo de Nuestra Señora de la Capilla (69). Se ignora la forma y el motivo pintado, pero debió de ser de pequeño formato, cobijando el misterio devocional del difunto, tal y como era frecuente en estos trabajos, aún presentes en ciertos templos.

La década de los sesenta la inicia ocupado en un encargo municipal, dirigiendo la decoración pictórica que, en unión de Miguel Sánchez, se hizo en las obras de restauración de la Fuente de la Magdalena (70), uno de los monumentos más emblemáticos de la ciudad, vinculado con su origen histórico, y siempre protegido por la municipalidad en pro de la superposición de culturas, constituyendo un muestrario de la historia de la ciudad. Doble fue el cometido. Por un lado, tenía que dorar y policromar la reja guarnecida de rosetas y demás florituras ornamentales en chapa recortada y repujada que acababa de forjar el rejero Agustín de Aguilar para cierre sólido y artístico del lugar. Y por otro había que realizar o quizá restaurar un mural representando, en la parte alta del muro circular perimetral, una galería de retratos de los monarcas del Reino desde que Jaén pasó a Castilla, en 1246, bajo Fernando III (71). La actividad no podía estar más de acuerdo con su menester de muralista. Nada queda en nuestros días.

Fue por entonces cuando también trabajó en la parroquia de San Andrés. Primeramente, se ocupó en la decoración del banco y pilares laterales de aquel retablo que pintó Pedro Machuca ayudado por un amplio equipo de artistas locales. Después, atendió, junto al dorador Pedro Gómez, en otras menudencias, como al dorado de una baranda y del candelabro del cirio pascual. Fue entonces cuando pintó un cuadro de San Martín, que en nada se ajusta al que hay en la actualidad de estilística posterior (72).

Una deuda de diez ducados (73) por motivos ignorados que pudieran ser de índole privada, abre un período de silencio, prolongado hasta bien

(69) AHPJ, legajo 206, folio ilegible, a 1557, marzo, 31.

(70) LÁZARO: *Las Fuentes...*, pág. 102.

(71) XIMÉNEZ PATÓN (1628): *Historia de la antigua y continuada nobleza de la ciudad de Jaén*, pág. 17.

(72) Los datos sobre las pinturas en San Andrés los tomamos de: ORTEGA SAGRISTA, R. (1961): «Arte y artistas en la Santa Capilla», *B.I.E.G.*, núm. 30, págs. 30-31.

(73) AHPJ. Legajo 212, folio 515; 1563, dic., 15. Jaén: Deuda de Antonio Sánchez, pintor, al clérigo Bernardino de Fontano.

avanzada la década de los setenta. ¿Estaría fuera de Jaén? De cualquier forma, hacia 1575 se ocupa, en unión de Miguel Sánchez, de aquel retablo para la capilla de don Juan Núñez de Vargas, cuyos últimos pagos se fechan en 1578. Por fortuna quedan los restos mencionados, como únicos vestigios de su arte que, aunque profundamente intervenidos con repintes para ocultar los avatares del tiempo, pueden servir para acercarnos a su estilística.

El retablo en cuestión está dedicado a San José, cuya imagen, que preside la calle central, es una buena talla dieciochesca que se le puede atribuir al escultor malagueño, aquí afincado, José Medina. Los cuadros, pintados al óleo, sobre tabla como era lo frecuente, son rectangulares, dispuestos en vertical, y ubicados en las dos calles laterales. En la izquierda, de arriba a bajo, San Cristóbal, San Juan Bautista y San José, en la derecha y en la misma disposición aparecen San Agustín (*foto núm. 1*), San Francisco de Asís y Santa Catalina de Alejandría. Todo montado en una predela iconografiada con relieves de los Santos Padres y los Evangelistas.

Buen acierto el de Galera Andrea y Ulierte Vázquez catalogando las pinturas dentro de lo granadino, y aún más implicándolas con la estilística de los fresquistas (74). Un dato que ahora ya se puede certificar por la práctica que en este menester desarrolló su autor. Siendo así nos resulta lógico que, tal y como se ha apuntado (75), Sánchez anduviera por Villacarrillo en el tiempo en que se atendía a los murales que decoran el bovedaje de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción (76), quizá colaborando con los maestros de Granada Pedro de Raxis y Rosales, a quienes se atribuyen, y tal vez también en las pinturas que previamente habían hecho éstos mismos cubriendo la techumbre de la iglesia, sacristía y escalera del Hospital de Santiago de Úbeda, pues no en balde nuestro pintor ejerció su magisterio en la formación de los Sardo Raxis, como tenemos visto; y lógico parece que, en las grandes empresas que acometía la familia, cuando se precisara abundancia de manos, Sánchez fuera convocado.

Se presentan las imágenes en solitario, relleno la casi plenitud del espacio, ante un paisaje de horizonte bajo, llano y perfilado de montañas, que

(74) GALERA ANDREU, y ULIERTE VÁZQUEZ, *op. cit.*, pág. 11.

(75) *Ibidem*, pág. 11. Se basa en una información dada oralmente por Soledad Lázaro Damas anotada en el mencionado trabajo.

(76) PÉREZ LOZANO, M. (1985): «Pinturas de Pedro de Raxis en la Asunción de Villacarrillo», en *Apotheca*, núm. 5, págs. 79-97.



Foto núm. 1.—San Agustín. Antonio y Miguel Sánchez. Hacia 1570. Retablo de San José. Catedral de Jaén.



viene a coincidir con la mitad del espacio pictórico. Algo muy rafaelesco, que confiere esbeltez a unos cuerpos, de dibujo desigual, con aciertos y acusados desatinos en anatomías y escorzos, aunque ágiles en sus pausados, elegantes y extraños movimientos, tal y como corresponde al manierismo romanista donde parecen enraizar. Es la misma tendencia que muestra la escultura que le es contemporánea en la zona, mucho más desarrollada que la pintura, tal y como se puede ver en los relieves de los descompuestos coros ubetenses del Salvador y del aludido hospital, labrados bajo las pautas del giennense Blas de Bliñón (77); en los relieves de la predela del mismo retablo que se comenta (*foto núm. 2*); en el sotacoro de San Miguel, de Andújar, obrado por el carpintero Salvador de Madrigal y su yerno Martín Salinas (78) en 1578 (79), y entre otros, en los majestuosos retablos, desaparecidos, de Arjonilla (80) y del mismo hospital ubetense.

Esta interconexión entre pintura y escultura pudiera dar pie para pensar que Jaén fuera cabeza de una escuela, enraizada en presupuestos granadinos pero bajo directivas autonómicas desde que aquel Juan de Reolid, ya aludido, decidió, en los inicios del segundo tercio de la centuria, asentarse en Jaén. Todo esto se evidencia comprobando cómo en el fondo de esta estética subyacen los principios siloescos metamorfoseados por otros influidos en el afán de sincronizar con las novedades del momento. Es por lo tanto un arte ecléctico donde predomina lo rafaelesco. Así podemos comprobarlo en el mismo retablo que comentamos, exactamente y a modo de paradigmas, en la pintura de San Agustín y en el relieve de San Mateo, donde se incorpora un mismo tipo de niño angelical haciéndoles simbología, en pleno paralelo con los infantes usados por Machuca, de extrañas posturas y gestos tan en línea con el caprichoso manierismo de Berruguete (*foto núm. 3*). Apoyando esta realidad también cuentan los vuelos de telajes insistentemente evocadores de Rafael.

Lo que no se aviene bien con la excelencia que parece tuvo el pintor según la documentación encontrada y la calidad de los profesionales con los

(77) *De la tradición...*, págs. 235, 236.

(78) Dote de Magdalena de Madrigal, hija de Salvador de Madrigal y de Francisca de Morales, contra Martín Salinas. (AHPJ, 721/ 388; 1582, mayo, 8. Jaén).

(79) LÁZARO DAMAS, S. (1993): «El desaparecido retablo de Santa Clara de Jaén y sus autores», en *Senda de los Huertos*, núm. 27, pág. 120.

(80) LÁZARO DAMAS, S. (1983): «El retablo mayor de la iglesia parroquial de Arjonilla (Jaén)», en *Cuadernos de Historia*. Andújar, ciudad Fénix, págs. 47-66.



Foto núm. 2.—San Juan Evangelista, Salvador de Cuéllar, Hacia 1570. Retablo de San José, Catedral de Jaén.



Foto núm. 3.—San Agustín, detalle. Antonio y Miguel Sánchez. Hacia 1570. Retablo de San José, Catedral de Jaén.

que colaboró, es la aparente mediocridad de las pinturas, y esto con independencia del deterioro que produce los avatares del tiempo y los nefastos retoques para mantenerlas en su integridad. Desde luego, hay zonas más acertadas que otras, elementos donde el dibujo se pierde por las aplicaciones colorísticas desafortunadas, muy planas que no consiguen los deseados escorzos, candente esto en el niño a los pies de San Agustín, o en la representación de San José.

Se han justificado tales descalabros pensando en una desafortunada intervención que bien pudo ser de Miguel Sánchez, ya que, como vimos, parece más entonado en el dorado que en la acción del pincel. Una función que aquí quizá no la practicara, corriendo a cargo muy probablemente del pintor Diego de Silanes, que aparece en la documentación acompañando al escultor Cuéllar, responsable de toda la talla.

Sin embargo, lo que no podemos negar es la voluntad de perfeccionismo de los autores, demostrable ante las varias rectificaciones y arrepentimientos que se perciben. De todas formas, las piezas están pidiendo una urgente restauración que las clarifique definiendo la calidad de sus autores.

*Diego de Silanes* es otro ejemplo más de la pintura de fábrica en Jaén, un género que abundó para satisfacer la demanda que generaba la numerosa actividad del arte escultórico, sobre todo en el último tercio del quinientos y primeros tiempos de la centuria siguiente. Silanes quizá sea el prototipo del pintor-dorador, siempre asociado con escultores, formando los equipos necesarios para atender al completo en las empresas que constituyeran los retablos. Sírvanos de ejemplo el caso del comentado retablo de la capilla Núñez de Vargas.

Los primeros datos de su biografía los aporta su prematuro testamento de 1554 (81), motivado por una enfermedad que debió ser grave puesto que le impidió incorporarse para firmar. Ya estaba casado con María de Montemayor, pero desde hacía pocos años, pues, de los dos hijos que se le conocen, sólo le había nacido la niña, llamada Quiteria Gutiérrez; joven era, pues. Nos informa, este mismo documento, del deseo de enterrarse en el convento de San Francisco acompañado de la Cofradía de la Oración, donde era cofrade, y además nos dice que estaba vecindado en la parroquia de Santa María. Pero nada nos informa de su lugar de origen, ni el de su formación.

(81) AHPJ, 309/ 615; 1554.



De su profesión sí aporta datos, haciéndonos saber su vinculación con el taller del escultor Luis de Aguilar, a quien declaró albacea junto con otro escultor, Juan de Linares, posiblemente oficial del taller. No se olvida de indicar lo que se le adeuda por trabajo realizado, concretamente en dos retablos, uno para Cazalilla, y otro para Jimena, aparte de cuatro ducados que se habían de cobrar a Aguilar, y que, lógicamente, también serían de asuntos laborales.

Bastante tiempo duró la mancomunidad Silanes-Aguilar. En 1557 nuestro pintor testificó a favor del escultor en asunto privado (82), y un año después ambos solicitan de la iglesia de Jimena la deuda de treinta ducados (83). Asunto del retablo, debió de ser.

Nada queda de estos retablos, tras desaparecer en 1936. Seguramente, se trataba de los mayores que presidían los presbiterios de las parroquias de los respectivos pueblos. El de Cazalilla, que debió estar hecho al filo de la primera mitad del siglo, según se nos muestra en una vieja fotografía, tenía cuadros de relieves escultóricos y de pintura, tal vez también de Silanes, sobre armazón de dos pisos y entresijos más ático, y partidos en cinco calles por pilares jónicos y frisos con cabezas de querubes. El de Jimena lo menciona Madoz y Romero de Torres (84) como de tres pisos y superposición de órdenes, representando escenografía de la vida de Jesús.

Por estos tiempos atendió a dorar un sagrario para San Miguel de Andújar (85) en unión del pintor Juan Sánchez de Femoselle, el hijo de aquel Lucas Sánchez que en 1556 otorgó dote para casar con Luisa Núñez (86), cuando acaba de iniciar una profesión pintando en fábricas principalmente, aunque escaseen los datos laborales y abunden los privados hasta pasado el 1590.

Hacia 1570, cuando Aguilar comienza a declinar, Diego de Silanes busca compañía en otros escultores, y fiando a Enrique de Figueredo y a Blas de Bliñón, en el coro y otras cosas para el Hospital de Santiago de Úbeda,

(82) APHJ, 338/ 1045; 1557.

(83) AHPJ, 339/ 639; 1558, sept. 5. Jaén.

(84) ROMERO DE TORRES, E. (1913): «Catálogo de los monumentos históricos y artísticos en la provincia». Manuscrito. Instituto «Diego de Velázquez», Madrid, t. III, núm. 827.

(85) AHPJ, 341/ 196; 1560, marzo, 9. Jaén.

(86) AHPJ, 312/ 653.

lo encontramos (87). Estos años finiseculares fueron buena cantera por la proliferación de la escultura.

Hacia 1574 entró en contacto con el taller granadino que dirigía el pintor Juan de Orihuela a través del poder otorgado a Juan de Maeda (88), el Maestro Mayor de la catedral de Granada, estante en Jaén, seguramente en pos de las buenas relaciones que mantenía con Andrés de Vandelvira (89) para concertar con el aludido pintor el aprendizaje de su hijo Francisco de Silanes, joven de dieciséis años. El concierto se efectuó y cuando más tarde le tratemos se hará una alusión. Por ahora, bástenos saber que Orihuela fue suegro de Pedro Raxis, con lo cual nuestro pintor también queda implicado en la corriente tradicional que animaba el hacer de la pintura giennense.

## LA PINTURA ENTRE SIGLOS. LOS BOLAÑOS

La postura de claro manierismo comentada era la que dominaba en el panorama pictórico de Jaén, a tono con el resto de Andalucía, cuando el primero de los Bolaños asomó al mundo artístico por Andújar. Y lo hizo en un crítico momento, justo cuando los valores que llenaron el segundo tercio del siglo declinaban produciendo un vacío donde cupieron, primero, sus obras y, después, las realizaciones de otros dispersos por La Loma y sobre todo por la capital. De todos abundan piezas documentadas, pero, si algo existe, y es lo más probable, está en su gran mayoría por identificar.

*Bernabé Bautista* y *Juan Esteban* desarrollaron su acción por la zona de Úbeda y Baeza. En Jaén la plantilla se engrosa con *Diego Domedel*; el granadino *Juan Bautista Albarado* que arraigó en la localidad, morando en la collación de San Ildefonso, durante el primer tercio del XVII, y con prestigio de privilegiado al detentar el cargo de Familiar de la Inquisición; un tal *Pedro de Aguilar*; y aquel *Francisco de Silanes* formado en Granada, que hizo en 1601 para la Catedral dos cuadros, uno, de la Anunciación, y otro, de la Visitación de la Virgen a Santa Isabel (90). Difícilmente estas dos últimas pin-

(87) *De la tradición...*, pág. 228.

(88) AHPI. 355/ 299v, 1574.

(89) Sobre estas relaciones puede consultarse mi artículo (1984): «Dos documentos sobre la vida de Juan de Maeda, arquitecto y escultor renacentista del Reino de Granada», *B.I.E.G.*, núm. 119.

(90) Al respecto, véase: LÓPEZ MOLINA, M. (1999): «Pintores giennenses de la primera mitad del siglo XVII», *B.I.E.G.*, núm. 172, t. II, págs. 921-946.

turas puedan ser las copias que con esos temas se encuentran a ambos lados de la Capilla Mayor, pero sí es posible admitir que lo fueran otros anteriores, quizá hechos para lucir en el retablo mayor que por entonces se instalaba, y donde es seguro que figuraba un cuadro de la Anunciación, exactamente en el lado de la epístola (91). Con este círculo habría que relacionar ciertas obras hasta ahora anónimas. Entre éstas, una pintura apaisada (265 x 115 cm.) al óleo, colocada en la sobrepuerta interior de la entrada de la sacristía de la Catedral, representando a María Magdalena moribunda asistida por ángeles, en extraña iconografía que recuerda a las venus tizianescas; cuadro ponderado por el académico Antonio Ponz (92). Y también pudiera entrar una Inmaculada asunta existente en San Juan, y que Miguel Viribay sitúa en los ambientes sevillanos (93).

De todos, alcanzó predicamento Cristóbal Vela Cobo, colaborador con Juan de Quintanilla antes de marchar a Córdoba. Palomino dice que fue hábil, educado en las maneras de Pablo de Céspedes, tras marchar a esta ciudad, y en las de Vicente Carducho, cuando lo hizo a la corte (94). A todos les conviene un estudio que clarifique sus conocimientos.

## EL PINTOR JUAN DE BOLAÑOS, EL VIEJO

Ya se anunció que la primera noticia de un pintor en Andújar con apellido Bolaños databa de 1572, año en que los Libros de Cuentas de la Cofradía de la Virgen de la Cabeza lo refieren a propósito del dorado que le hizo a las andas con que desfilaba la imagen el último domingo de abril en su Santuario de Sierra Morena (95); una acción que se repetía frecuentemente, y que antes, en 1555, la vimos hacer a Pedro Gómez, como consecuencia del

(91) TORAL Y FERNÁNDEZ DE PEÑARANDA, E. (1980): «El comendador don Sebastián Rodrigo Biedma y Narváez y su descripción de las obras de la Catedral nueva», en *B.I.E.G.*, núm. 102, pág. 61.

(92) GALERA ANDREU, P., y otros (1985): *Catálogo Monumental de la Ciudad de Jaén y su Término*. Inst. de Estudios Giennenses, págs. 101-102.

(93) VIRIBAY ABAD, M.: «Aspectos de la pintura giennense». Catálogo de la Exposición «En la Tierra del Santo Rostro». Jaén, pág. 86.

(94) PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. (1715): *Museo pictórico y Escala óptica*, t. III, (facsmil, 1947), págs. 884, 885.

(95) «Que dio y pagó a Juan de Bolaños, dorador, que doró las andas de Ntra. Sra. de la Cabeza para la fiesta próxima pasada dos mil y doscientos y quarenta y quatro Rs» ACJ, Sala de Cofradías. Carpeta: ANDÚJAR, s/nº, legajo 25, año 1572.

deterioro que sufrían en la accidentada procesión, y sobre todo por el hecho de tener que bajarlas a Andújar y después subirlas para que la imagen existente en la ciudad saliera en la procesión general del Corpus Christi (96).

La fuente que suministra mayor información biográfica es su testamento, redactado a 21 de mayo de 1590 (*Documento núm. 3*), cuando padece una enfermedad que debió de ser grave puesto que le impide incorporarse para firmarlo, pero de la que al aparecer se recuperó. En este documento confiesa llamarse Juan de Valero Bolaños, ser hijo de un tal Juan de Bolaños, sin especificar oficio, y de Esperanza Bolaña, y además que era natural de Valencia, aunque vecino y estante en Andújar, ciudad donde estaba casado con Ana Barrera, que por cierto quedaba encinta, y de la que había tenido ya tres hijos: Miguel, Juan M. y Elena. A todos, incluyendo al póstumo, los declaró herederos universales. Tras ordenar los sufragios acostumbrados, manda enterrarse en la iglesia parroquial de San Miguel, en una sepultura donde lo estaban sus suegros.

En cuanto a lo profesional, únicamente hace saber que le restaba cobrar cierta deuda del dorado de un retablo que hizo para la ermita de Santa Ana, de Arjona, desaparecido en la pasada Guerra Civil. Una pieza de pequeño formato, donde lucía una talla de Santa Ana con la Virgen en su regazo y el Niño sobre ésta, una clara iconografía gótico-flamenca, que persiste en el siglo XVI, cuando debió hacerse, y al parecer con mérito (97). Seguramente también él corrió con el policromado.

Lo que no sabemos es en qué lugar aprendió el oficio. La única pintura que ha llegado a nosotros sugiere una formación ya anclada en los comienzos del naturalismo protobarroco. Sin embargo, sus comienzos debieron estar empapados en el manierismo de la segunda mitad del quinientos. Cronológicamente así se permite deducir. Si admitimos que cuando aparece en Andújar fuera joven, recién iniciado, hemos de situar su nacimiento justo en el centro del siglo; de esta manera, cuando testó, rondaría

(96) *Idem*, a. 1582: «... más que gastó en traer las andas de Ntra. Sra. de la Cabeça para el día del Corpus Christi, Ocho Rs.»

Libros de cuentas de la Cofradía de Ntra. Sra. de la Cabeça de 1593 a 1613, a. 1605: «...20 Rs que gastó en traer y llevar las andas de plata y los demás aderezos para la procesión del año pasado de 1604».

(97) GONZÁLEZ CHINCOLLA, D. (1987): *Marial sobre las iglesias de la ciudad de Arjona según experiencia propia y datos recopilados en diversos años*, Granada, pág. 312.



los cuarenta años, habiendo alcanzado la plena madurez que se advierte por los encargos que acometió fuera de su localidad, claro síntoma de la divulgación de su excelencia.

Efectivamente, hacia 1580 está trabajando en el área de Úbeda-Baeza, la noticia sugiere que nos interroguemos si tendría que ver con la gran empresa que supuso los murales del Hospital de Santiago, como ayudante de los protagonistas granadinos que conocemos. Exactamente en esta anualidad se comprometió a terminar en Baeza varias obras inconclusas que dejó el giennense Luis Cerezo (98), pintor totalmente desconocido, entre las que figuraba un lienzo para la iglesia de San Pablo. En 1588 aún no se había cumplido el compromiso, seguramente la demora se debió al cúmulo de encargos que tenía entre manos. Hoy, si se conserva esta obra, está por identificar. Romero de Torres (99) pudo ver en una sala de la sacristía de la parroquia de San Andrés, de esta ciudad, un cuadro representando a San Ildefonso recibiendo la casulla, que califica de «precioso», firmado por Bolaños. Por cierto, que la tipología de la pintura la asemejó con la que luce en el cuadro de la catedral de esta misma localidad titulado *El Martirio de las Once mil Vírgenes*, atribuido por el profesor Orozco al pintor granadino de tendencia barroca, A. Bocanegra, y recientemente al círculo de Juan de Sevilla (100), lo cual nos indica la adscripción de Bolaños hacia el novedoso naturalismo que ya debía comenzar a despuntar.

Entre Andújar, Baeza y Jaén repartió su residencia. Así lo vemos acudir a la primera ciudad cuando se sintió enfermo y formalizó aquel testamento. Vivía exactamente «en la calle que va desde la plaza Mestanza al convento de San Francisco» (101), o sea en la actual calle de San Francisco, y esto referido al año 1619, una alta fecha que le indica longevidad. En Baeza ya lo hemos visto instalado, lugar donde parece tener su taller central. En 1609 aquí estaba según se nos apunta en un documento de contrato de obra formalizado por su hijo con su fianza, como después veremos. Pero, tal y como se ha anun-

---

(98) RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO, R., y CRUZ CABRERA, P. (1997): «Catálogo de los artistas de Baeza o foráneos que en la ciudad trabajaron y en ella dejaron parte de sus obras (s. XV y XIX)», *B.I.E.G.*, núm. 166, pág. 153. Como fuente refiere la tesis doctoral inédita, leída en 1991 en la Universidad de Granada por don Vicente Ruiz Fuentes con el título: *Contratos de obras protocolizadas ante los escribanos ubetenses durante el siglo XVI*.

(99) ROMERO DE TORRES, *op. cit.*, pág. 135.

(100) VIRIBAY, *op. cit.*, pág. 87.

(101) AHPJ, legajo 2964, folio 216; 1619, julio, 3. Andújar.

ciado, en Jaén también residió, con seguridad por motivos de trabajo. En 1601 era vecino en la collación de San Juan, encargado de dorar y estofar una imagen de bulto de San Sebastián para la cofradía instalada en esta parroquia, así como el tabernáculo donde lucía, tratado de manera que imitara telajes de ricos brocados hechos en estofados de oro y diversos colores, todo por precio de veintiséis ducados. El documento lleva su firma, hecha con graffía poco cuidada, pero con firmeza y seguridad en los trazos (102).

De cuanta obra dejara, hoy solamente es reconocible el cuadro que luce en el Salón de Plenos del Ayuntamiento de Baeza que, como sabemos, reproduce «*La Batalla de Las Navas de Tolosa*» (foto núm. 4). Está pintado al óleo sobre lienzo, y mide 2,54 x 2,04 metros. Se encargó por la ciudad para conmemorar tan gran acontecimiento, ocurrido el día 16 de julio de 1212, dentro de lo que entonces era territorio de su jurisdicción. La pieza estuvo expuesta en uno de los muros que cercaban la ciudad por la Puerta de Toledo. Cuando ésta desapareció, se ubicó en su cercanía, en la pared de una de las casas de la plaza de la Encarnación, metida en un hueco cerrado con unas puertas de pino que se abrían en fechas de conmemoración (foto núm. 5). Cózar (103) la vio muy deteriorada, pero se restauró en 1884, según se anota en el propio lienzo, y más recientemente, en 1982, en el Museo de Bellas Artes de Jaén, por María Angustias Ruiz (104).

En cuanto al protagonismo de nuestro pintor no hay duda por la firma tan explícita que luce bajo el signo de la cruz, hecha en caracteres mayúsculos, y dispuesta en dos registros: BOLAÑOS EN / BAEZA. Hay además otras filaterias con los nombres del rey de Castilla, Alfonso VIII, y del arzobispo de Toledo, don Rodrigo Jiménez de Rada, así como una cartela con el nombre de la batalla.

Se representa el hecho en un escenario de topografía serrana, de alto horizonte, perfilado de montes donde se divisa la silueta de un castillo que pudiera ser el de Castro Ferral, con una perspectiva a vista de pájaro, según es propio en tales escenografías, y en el crítico momento en que la acción bé-

(102) LÓPEZ MOLINA, *op. cit.*, pág. 923. Consultando el documento que se guarda en el AHPJ (10281640) hemos podido asegurar por la graffía de la firma que se trata de Joan de Bolaños padre.

(103) CÓZAR MARTÍNEZ, F. de (1884): *Noticias y documentos para la Historia de Baeza*. Jaén, pág. 94.

(104) CHICHARRO, *op. cit.*



Foto núm. 4.—Batalla de las Navas de Tolosa. Óleo sobre lienzo. Juan de Balaños. Hacia 1600. Ayuntamiento de Baeza.



*Foto núm. 5.*—Puertas de pino cerrando el vano donde se encontraba el cuadro de «Las Batalla de las Navas de Tolosa», en Baeza. Lugar desaparecido.

lica está en pleno fragor. Todo sujeto a una gran fidelidad histórica, lo que evidencia a un mentor o asesor versado en las crónicas. Y así vemos cómo en un plano alejado aparece el campamento presidido por la tienda roja del califa almohade Al-Nasir o Miramamolín, rodeada de gruesas cadenas y la muralla humana de forzudos guerreros. A los grupos enfrentados, luchadores a caballo con lanzas y arcos, los presiden sus respectivas enseñas, la bandera cristiana con la imagen de Santa María aglutina a los cruzados; los castellanos, navarros y aragoneses identificados por sus pendones reales; las órdenes militares de Alcántara, Santiago, San Juan y del Temple por los suyos y sus cruces respectivas; y otros distintivos más, entre los que se observa la cruz del arzobispo de Toledo, don Rodrigo Jiménez de Rada. A destacar la valentía de los soberanos cristianos. Alfonso VIII de Castilla, sobre su caballo alanceando al enemigo; el aragonés, don Pedro II, cabalgando lanza en ristre; y el navarro, Sancho VII, el Fuerte, es sorprendido en el instante de romper el cerco que pretendía asegurar la integridad al soberano musulmán. Y todo como sirviendo de fondo a una escena delantera, muy simétrica, en la que el rey de Castilla, a la izquierda del espectador, y el arzobispo primado, al lado contrario, de rodillas y en oración, bendicen al Cielo por el triunfo alcanzado, ante un rompimiento celeste por donde asoma una cruz portada por ángeles y cercada de querubes iluminados con resplandor de gloria.



Evidentemente, la composición denota influjos de otras practicadas en España, generalmente por manos italianas; recordemos las de Aquiles y Mayner en el Peinador de la Reina de la Alambra, las del castillo de Alba de Tormes por los Bergamasco, y las que lucen en el Monasterio de San Lorenzo del Escorial, debidas a Granello, Castello, Cambiaso y L. Tavarón. En todas hay ciertas alusiones a las pinturas bélicas que en siglo XV dejara P. Ucello; y en ésta que comentamos también, aunque sea en la manera de colocar caballos y, sobre todo, lanzas con clara intencionalidad de movimiento y perspectiva. Una obra hecha con acierto pese a la primicia que supone para nuestros artistas el género en el país.

Ahora bien, el cuadro presenta notables novedades respecto a época anterior. Es cierto que predomina el geometrismo insinuando un orden cerrado a la escena de los orantes, signo evidente de apego al racionalismo; y que los efectos lumínicos, tan particulares y dirigidos a voluntad del pintor, así como la misma composición, ya ensayada por el Greco en el cuadro de «*La Adoración del nombre de Jesús*», son recursos propios de etapa manierista, donde con propiedad cabe estilísticamente.

Sin embargo, hay cierta tendencia de indole naturalista que presagia el advenimiento de la pintura barroca, precisamente en ese infinito, de tendencia ascensional, abierto entre nubes y resplandores, pero sobre todo, en las figuras de los orantes. El monarca castellano no es más que un buen retrato del reinante en el momento en que fue confeccionado, muy a primeros de la centuria, Felipe III, ataviado con la indumentaria bélica propia de estos instantes, no tanto el arzobispo de Toledo, que por entonces debió ser don Fernando Niño de Guevara o quizá don Bernardo de Rojas y Sandoval, pero de gran belleza en su rostro extasiado, presagiando las figuras arrebatadas de nuestros místicos, que más tarde dejaron los notables pintores del Barroco.

Todo esto nos hace elucubrar sobre el lugar donde nuestro pintor hallara formación. Desde luego, no cabe dudas que debió sufrir una positiva evolución artística donde el eco de la pintura toledana del círculo del Greco debió jugar con cierto peso.

## LOS OTROS BOLAÑOS

Los dos hijos varones de Juan de Bolaños, Miguel y Juan, practicaron el oficio. Probablemente se formaron en el taller paterno, así se deduce en

el caso de Juan, pues lo vemos residir en Baeza en fecha tan temprana como es 1609, justo en el momento en que debió comenzar a despegar su actividad en aquel retablo que le fiara el padre.

De Miguel, aparte de su profesión, sólo se conocen los datos que suministra su testamento, formulado a nueve de junio de 1622, en Jaén, donde estaba vecindado, en la collación de Santiago. Ordenó sepultarse en San Andrés; alude a su esposa María de Linares, a la que declara heredera universal; no menciona a ningún hijo; y entre los sufragios, recuerda a sus padres, clara afirmación para saber que Juan de Bolaños ya era difunto (105).

Del otro, de nombre Juan, también llamado Bolaños Valero, de sobrenombre el Mozo, se sabe algo más. De profesión, únicamente aquella noticia anunciada de un retablo de pintura, hecha con la fianza paterna, ambos siendo vecinos de Baeza, formalizada en 1609 con las monjas del convento franciscano de Santa Ana (106). Se trataba del retablo mayor que presidía la iglesia conventual que se acababa de edificar en la cercanía de la Puerta de Granada. Exactamente había que dorar la estructura osamental como «un ascua de oro», con los adornos en frisos, sagrario, etc., de figurillas angelicales, guirnaldas de frutos y otras cosas con estofados y pinturas a «punta de pincel». Aparte, se reproducían en cuadros las imágenes de San José con el Niño, San Agustín, seguramente en virtud de las monjas agustinas que participaron en la fundación (107), San Francisco y San Buenaventura, Santa Clara, Santa Lucía y San Onofre, estos dos últimos cuadros en tamaño inferior, además de las escenas del banco con el Nacimiento y la Adoración de los Magos. Todo al óleo y de su propia mano, como asegurando su buena pericia. El precio ascendía a trescientos cuarenta ducados. Nada se sabe del paradero de la pieza una vez que desapareciera la comunidad tras exclaustrarse en las desamortizaciones liberales, ni siquiera el monasterio de las Bernardas, también franciscano, donde se trasladaron las monjas, parece poseer entre sus buenos fondos pictóricos, restos que correspondan a estos cuadros.

Estuvo casado con Isabel de Mendoza y Mescua, que aparece distinguida en las escrituras con el tratamiento de «doña», síntoma de hidalguía,

(105) AHPJ. Escribano Antonio Medina, leg. 1307, fol. 365, 1622, junio, 9. Jaén.

(106) LÓPEZ MOLINA, *op. cit.*, págs. 926-927.

(107) Sobre la fundación de este convento consúltese: ALMANSA TALLANTE, R. (1995): «Monasterio de Santa Ana de Jaén», en «Monasterios de Santa Clara en la Provincia de Jaén», *Senda de los Huertos*, núm. 39-40.

con la que tuvo al menos dos hijos, uno también llamado Juan, de idénticos apellidos al abuelo y al padre, y otro de nombre Francisco, y ambos igualmente dedicados al arte, a pintor y escultor, respectivamente.

Bolaños, el Mozo, debió morir poco antes de 1615, año en que el escribano de Baeza, donde también residían, nombró a la viuda guardadora de los hijos, así se manifiesta en escritura de 1620, concertada en Jaén, donde han cambiado la residencia, entre ésta y el escultor Juan de España para que durante diez años y en régimen de internado, como era norma, le enseñe a su hijo Francisco el oficio (108).

Este Juan de España, pese a los datos aportados por López Molina (109), es un desconocido en su estilo por estar la totalidad de su obra sin identificar. Aparece en Jaén cuando el grupo de escultores que hicieron la transición al siglo XVII estaba sumamente disminuido, sólo persistía el taller de Sebastián de Solís y el de su seguidor Gil Fernández. No sabemos si España se integró con ellos, aunque probablemente anduviera en independencia. Interesante es saber que también entendió en pintura (110), quizá policromando sus obras, aunque esto debió ser suficiente para inducir a los responsables de la formación de Francisco a ponerlo bajo su cuidado.

No tenemos datos de profesión de este Bolaños escultor-pintor. En lo privado, únicamente lo que nos oferta su conflictivo expediente matrimonial de 1630 (111), para casar con Ana Cobo, la cual, al parecer, de antes y a otro, le tenía dada su palabra de casamiento.

Respecto al otro, el cuarto Juan de Bolaños, también tenemos la información que nos aporta su expediente matrimonial de 1635 para contraer nupcias con doña Francisca Palomino de Pastrana, hija del alguacil mayor eclesiástico de Jaén (112). De cierto rango social debieron ser a juzgar por el título de «doña» con el que se le distingue en el documento. Un documento

---

(108) AHPJ. Escribano Antonio Fernández, leg. 1254, fol. 965, 1620, agosto, 31. Gentileza de don Manuel López Molina.

(109) LÓPEZ MOLINA (1994): «Un escultor giennense en el olvido: Juan de España», en *Senda de los Huertos*, núm. 33, págs. 51-57.

(110) LÓPEZ MOLINA: *Pintores*, pág. 935.

(111) Documento cedido por don Rafael Cañada. ACJ. Expediente de matrimonio, 433-A - (12 folios). 1630.

(112) ACJ. Casamientos. Expediente, 434-4-1635, marzo, 24.

muy generoso en datos biográficos, por cierto. Por éste sabemos que siendo niño de tan sólo ocho años fue puesto por su madre de aprendiz con el pintor Cristóbal Vela, y que a los dieciséis pasó con su maestro a residir a la ciudad de Córdoba, en donde anduvo seis años más antes del compromiso matrimonial. Toda esta información se facilitaba para indicar los sitios donde se habían de hacer las amonestaciones, pero a nosotros indirectamente nos favorece en el conocimiento del personaje e incluso de su maestro. Efectivamente, sumando fechas deducimos que en estos instantes Juan de Bolaños debió tener unos veintidós años, así que debió de nacer hacia 1613. Pero además, como cuando marchó a Córdoba contaba tan sólo dieciséis años, perfectamente se nos aclara el momento exacto en que Vela abandonó su ciudad, el año 1629 ó 1630, cantando los cuarenta, plenamente formado en los esteticismos de su tierra y ansioso por recibir los influjos del romanismo que desprende la pintura cordobesa de Céspedes, primero, y la más evolucionada que hacía Carducho en la Corte, después, según ya tenemos comentado.

¿En este tiempo, le acompañó el discípulo Bolaños? Es una interrogante que nos queda por despejar. Desde luego, parece que este aprendiz debió contar con el afecto del maestro. Demasiado infante era cuando le acogió entre los aspirantes a su arte. Y esto no se comprende sin la existencia de un vínculo de afecto cuya clave bien pudiera estar en la camaradería que pudiera existir con el fallecido padre, o quién sabe si fue un gesto de gratitud hacia la familia Bolaños, donde muy bien pudiera Cristóbal haber encontrado formación.

Con esto damos por finalizado nuestro recorrido por el mundo estético de la saga de los Bolaños, dejando abierto un campo, en espera de que otras investigaciones aclaren todo cuanto queda pendiente por dilucidar.



## APÉNDICE DOCUMENTAL

## DOCUMENTO N.º 1

Antonio Sánchez contrata con la Cofradía de Santa Isabel de Jaén el retablo de la santa titular.

1550, junio, 9. Jaén.

AHPJ, escribano Diego Palomino, legajo 138, folio 256-159.

«Contrato / Sepan quantos esta carta bieren como yo Antonio Sánchez, pintor, vº / que soy en la muy noble, famosa e muy leal çibdad de Jahen, guarda y de / fendimiento de los Reinos de Castilla, otorgo e conozco que soy igualado, / convenido e concertado con vos Perianez, prioste de la Cofradía / de Sancta Isabel e Pedro Fernández Rapado e Xpval Ruyz de la Iglesia cofrades / de la cofradía que soys presentes, vecinos de la dha çibdad en que / me obigo de façer un retablo pintado para la iglesia de / Sancta Isabel / aquí las condiciones / con las quales dhas condiciones y en la manera que dho es me obigo / de façer e pintar el dho retablo por preçio de syete mill / quinientos mrs, de la moneda usual los quales me days y pagays los / tres mill mrs. Los quales me distes y pagaste e yo recibí y / el dho Perianes prioste en presencia del escribano publico e testigos de yuso / escritos en reales de plata e moneda menuda que los montaron / e valieron de los quales me tengo y otorgo por bien contento / y pagado a toda mi voluntad e renunçio la exención dla penuria / non vista ni contada ny recibida ny pagada, e los otros qtro mill e / quinientos mrs me aveys de pagar acabada la dha obra la ql me / obigo de dar fha y acabada a mi costa e mrs yo para en fin del mes de / octubre pri / mero que verna en este año presente dla fha desta carta sopena / q vos pague en pena los intereses y costas que se les recre / çieren, e la dha pena pagada o no que obligado sea a lo asy cum / plir e pagar, e me obigo de traer por mi fiador para la dha obra oy / dia dla fha desta carta a Francisco Fernández, pintor, vº de la dha çibdad, my suegro, / e nos los dhos prioste e alldes de la dha cofradía q a lo susodho somos / obligados destar e pagar a vos el dho Antonio Sánchez, pintor, / los dhos quatro mill e quinientos mrs que restan en esta dha çibdad de Jahen / llanamente, sin pleito alguno, que sea luego que la dha obra este / acabada conforme a las dhas condiciones e por esta carta nos todas las / dhas partes damos y otorgamos poder cumplido a qlesquier alldes e / justicias ante quien fuere mostrada e pedido cumplimiento de derecho / della e luego vista antel nos constinga compela e apremie por todo / rigor de derecho q a la dha cofradía que lo todo asy tengamos y / guardemos e cumplamos e paguemos sygun dho es e pa lo / que no cumplieremos execute e fuga ser firme lo en esta carta contenido

bien asi / como si lo susodho fuere pasado en cosa juzgada e averiguada ante juez en que (vuelta) fuere dada sentencia definitiva sobrello e la sentencia finare / pasada y consentida por las partes en juicio antel entrada / de lo ql renunciamos e partamos de nos e de nuestro / favor ayuda e de la dha cofradía todas leyes e fueros / derechos especiales y generales y en especial renunciamos la ley del / derecho que dice que general y renunciación fha de leyes / non vala e para lo asy tener y guardar e cumplir e pagar/ entrego yo el dho Antonio Sánchez my persona y bienes / e nos los dhos prioste y alldes los bienes de la dha cofradía / en cuyo nonbre lo hazemos e yo el dho Antonio / Sánchez lo firme de mi nonbre en el registro e porque / los dhos prioste e alldes no sabemos escrebir / rogamos a Benito de Lara, clerigo, que por nosotros / lo firmase de su nonbre en el dho registro, ques / dada y otorgada esta carta en la dha çibdad de Jahen/ en el escritorio del escribano publico yusoescrito ques en la / plaza de San Juan de la dha çibdad, a nueve/ dias del mes de junio, año del nacimiento / de Ntro. Señor e Salvador Ihxpto de / mill e quinientos e cincuenta años / testigos que fueron presentes al otorgamiento / desta carta llamados e rogados / Xpval García e / Alonso Cobo e Xpval de Mieres, cordoneros, vecinos en / Jahen / va escrito entre renglones o diz alldes e o diz dar fha y acabada, y testada una parte. Antonio / Sánchez, Benito de / Lara, Diego Palomino / escribano público».

«Siguen las condiciones para el retablo de Señora Sancta Isabel / primeramente es condición que la dha obra sea bien aparexada con forme a buena obra i como es costumbre entre buenos / ofiçiales façiendo todas las dilijençias que para lo façer con /viene.

Ytem es condición que los tableros sean aparexados de / manera toda la haçe ñervada con niervos i no con/( ...) i después todas las juntas enlençadas conforme a buena / obra i asimismo que por las espaldas vaian todas las su / turas bien ñervadas conforme a buena obra./

Ytem es condición que toda la talla sea dorada de oro broñido.

Ytem es condición que todo el canpo de la talla sea naranxa / y broñido porque parece a todo ora es cosa nueva u blanco qual mas / quisieren los señores prioste i cofrades./

Ytem es condición que los tres pilares sean esgrafiados sobre / plata y los demás de oro, i asimismo la media buelta que viene arriba es / to sentiendo el canpo de la media buelta conforme a buena obra./

Ytem es condición que en la pieza den medio se pinte Señora / Sancta Ysabel a la mano derecha i a la mano izquierda Sancta / Luçia./

Ytem es condición que en el tablero alto se pinte un / cruçifijo con Nuestra Señora a un cabo i San Juan a otro y María Magdalena al pie e la cruz./

(vuelta)

Es condición que las dichas imágenes sean al oleo y de muy / buenos colores conforme a buena obra y a vista de buenos / oficiales que dello sepan./

Ytem es condición que las imágenes llevan sus frisaduras/ de las ropas y las diademas sus perfiles conforme a buena obra./

Ytem es condición que la dha obra sea al tiempo nuevo con al tin/tura para que sea mexor fecha / Antonio (Sánchez / pintor./».

#### DOCUMENTO N.º 2

Antonio Sánchez, pintor, contrata con la Cofradía de San Clemente un mural en la ermita de su nombre.

AHPJ Escribano: Martín Sánchez Cachiprieto, legajo 335, folios 404-408; 1554, abril, 16. Jaén.

Contrato./ Sepan quantos esta carta vieren como yo Antonio Sánchez /, pintor de imaginería, vecino que soy en esta muy no / ble çibdad de Jaén otorgo e conozco que soy / conçertado e convenido con vos Antón Ruiz / Solar como prioste de la cofradía / de Señor San Clemente desta dha cibdad / e con vos Diego (...) de Aranda, alcalde, e Joan / de Torres e Bernal Mirez, sastre, e Miguel / Ruiz (...) cofrades de la dha cofradía / que soys presentes en esta manera que me obligo / de façer e pintar a mi costa en la pared / que es entrando por la yglesia de Señor San Clemente / a la mano izquierda las imágenes / y cosas conçertadas contenidas en / una muestra questa firmada de nuestro nombre / y del escribano publico y de la forma e manera / e con las condiciones siguientes / aquí las condiciones / y en la manera que dho es e con las dhas condiciones / me obligo de façer e acabar e dar / fha e acabada dha obra de imaginería / en la forma e manera que de suso / a mi costa de aquí a en fin del mes de agosto / primero que verna y para el trabajo y cosas que/ en ella tengo de tener me aveys de / dar e pagar quarenta e dos ducados que montan quin/ce mill e seteçientos e çinquenta mrs. que se le / montaren y estos ducados pagados en esta / manera que me disteis y pagasteis luego / tres mill mrs. de la moneda usual en presencia / del escribano y testigos de yusoescrito en Rs./ de plata que los montaren (...) y / a medio hacer de la obra me aveys de dar e pagar / seys mill mrs. y los mrs. Restantes / acabándose dha obra e dado por buena/ sygun dho es e si asy no lo hiziere / conforme a la dhas condiciones y en el / dho tiempo (fórmulas jurídicas)/ que es fha / e otorgada esta carta en la dha / çibdad de Jaén a diez e seis dias del mes de / abril año del nascimiento de Ntro Salvador / Ihuxpto de mill e quinientos e çinquenta / e quatro años, testigos que fueron presentes al otorgamiento desta carta / llamados e rogados Antón Ruíz Ballesteros e Bartolomé del Prado e Benito García, vecinos de Jaén./ Antonio/ Sánchez / Antón Ruiz/ Ballesteros.»/

«Siguense las condiciones como se a de façer la obra / de los señores cofrades de Señor San Clemente./

Primeramente es condición que la pared donde a / de yr la dha obra sea aparejada de bajo como se / requiere en pared para que la obra permanezca / y no salta. /

Es condición quel dho edificio an de venir las / figuras sea de color de piedra y las columnas que / en ella vinyeren sean de color de jaspe muy bien / hecho que hagan diferencia de lo demas del edificio y por el mismo repartidos otros jaspes a don /de se requiere y fuere nescesario para mejor / adornar la obra conforme a buena obra y a vista de oficiales. /

Es condición que las istorias que uvyeren de yr / pintadas dentro de este edificio sean al olio / y asimismo los edificios de la color o colores quel / señor prioste y los señores cofrades quysieren. /

Es condición quel dho debuxo que uvyere de yr / en las figuras sea muy bueno al modo Italia / no a vista de oficiales que dello sepan. /

Es condición questa obra el que della se encargare / (sea pagado por la manera siguiente / que quando se hiziere la obligación le sea da/da la terçia parte de lo que se yguale y / la segunda parte quando este la obra medio / fecha y la terçia parte ques para acabada / de pagar) (va tachado lo que va cerrado entre paréntesis) / quando la obra este fecha y vista / por dos oficiales uno por los señores cofrades / y otro por el ofiçial que la tomare a cargo y / vista y dada por buena sea el ofiçial pagado. /

Y es condición quen las figuras de Santos y Santas / llevan sus perfiles de oro por diadema y así / mismo todas las frisaduras de la ropas como / se requiere a buena obra. /

Es condición que si por tiempo de diez años / pareçiere aver alguna falta en la dicha / pintura sea obligado el ofiçial que della / se encargare a hazella toda de nuevo si / los señores cofrades quysieren por pequeña / que sea la falta siendo a causa de la pintura. /

Es condición que se de termino daquí a San Juan / deste año de çinquenta y quatro años y no cun / pliendo el ofiçial que dello se encargare los / señores cofrades le puedan executar por los / dineros que le uvyeren dado y la den a quien / ellos quysieren. (tachada toda esta condicion).

Es condición que los colores que se uvyeren de / gastar en la dicha obra sean de mayor preçio / que se pudieren hallar y de las mas finas que / se pudieren aver. /

Es condición del ofiçial que de la dicha obra / se encargare sea obligado a hazer el andamio / a su costa y boluntad para que mejor pueda / hazer su obra sin que los señores cofrades / sean obligados a cosa alguna. /

Digo yo Antonio Sánchez cuyas son estas condiciones / y muestra que no conçertandose con my / go la dicha obra que los señores cofrades / sean obligados a darme seys ducados por / la muestra y condiciones y el ofiçial que / della sencargare



/ aviéndose de hazer por / ella y esto les pongo por condiçion/ si my muestra/ y condiçion la siguieren. / (tachada esta condiçion).

Y mas condiçion que las bajas que se dieren en la / dicha obra sean de ofiçiales que se pretenda que/ la an de hazer bien fecha y el que no que no / sea válida por si alguno que no la sabe hazer / la diere por hazer mal o por maliçia/ (tachada la condiçion).

Ytem es condiçion que el gueco de los tableros donde se a / de hazer la pintura con tener tres varas de / alto y dos varas de ancho de gueco y el color/ de todas las figuras de blanco y negro, al olyo, y / los restos encarnados./

Todo lo qual se obligó de hazer a vista de maestros / que dello sepan nombrados por cada parte uno/ y sy oviere alguna falta declarándolo ellos / sea obligado de lo hazer e enmendar».

#### DOCUMENTO N.º 3

Testamento de Juan de Bolaños, pintor.

AHPJ, Escribano Francisco de Monteagudo, legajo 2812, folio 230, 231.

1590, mayo, 21. Andújar.

«Sepan cuantos esta carta de testamento vieren como yo Juan de Valero Bolaños, natural de Valencia, hijo de Joan de Bolaños y de Esperanza Bolaña mis padres, Vecino y estante al otorgamiento de esta carta en la muy noble y muy leal ciudad de Andújar, enfermo del cuerpo y sano de la voluntad (...) mando mi cuerpo sea sepultado en la iglesia del Señor San Miguel, en la sepultura de mis suegros (mandas de sufragios por su alma, las de sus padres y del purgatorio).

Item declaro que de la manufactura de dorar un retablo de la iglesia de Nuestra Señora Santa Ana de Arjona se me deben mas de noventa mrs.

Ansi mismo declaro que yo debo a Luis de Alvarrasçin treinta arrobas de aceyte que yo tome del para los gastos del dorar el dicho retablo que yo dore para la iglesia de la villa de Arjona y dello hay contrato mandado que se paguen de mis bienes. (Sigue dando poder a los albaceas, declarando como tales a Miguel Garrido, clérigo, y a Manuel Sánchez, notario, vecinos de Andújar).

...y cumplido todo el remanente de mis bienes mando los ayan y hereden Miguel de Bolaños, Juan M<sup>a</sup> y Elena mis hijos e hijos de Ana Barrera, mi mujer, y el vientre y póstumo de que queda preñada la dha mi mujer». No firmo el otorgante porque dijo «no estar para firmar».