

LA EXPEDICIÓN ARTÍSTICA DE JOSÉ BONAPARTE EN JAÉN

Por *M.^a Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares*
Profesora de Historia del Arte. Universidad
Nacional de Educación a Distancia

Napoleón intervino en la política española en calidad de aliado y vecino, mediando en las desavenencias entre Carlos IV y su hijo Fernando y aprovechando esta circunstancia para presionar a ambos a conseguir que le cediesen sus derechos al trono de España.

Por un decreto del 6 de junio de 1808 dado en Bayona, proclamaba como Rey de España y de las Indias a su hermano José Bonaparte, entonces Rey de Nápoles y Sicilia.

La instauración de José I como Rey de España quiso rodearse de legalidad con la reunión de una Asamblea Constituyente en Bayona, que avalase el cambio dinástico y que elaborara una Constitución para refrendar la nueva monarquía.

La Constitución de Bayona, dictada por Napoleón, estaba inspirada en algunos principios de la Revolución Francesa, si bien mantenía la tradición monárquica española y la protección a la religión católica.

El 7 de julio, el Rey José y los diputados prestaron juramento de fidelidad a la Constitución. A pesar de estos esfuerzos, tanto la nueva Constitución como el Rey José, sólo fueron reconocidos en las zonas de España que el ejército francés controlaba. El país al que llegó José Bonaparte era un pueblo dividido por una guerra entre los leales a Fernando VII, aliados con las tropas inglesas, y los ejércitos imperiales que trataban de asegurar el poder francés en la Península.

Tan sólo un grupo de colaboradores, los llamados afrancesados, creyó ver en el nuevo monarca la continuación de la dinastía borbónica y un mal menor frente a la amenaza de Napoleón de anexionar España al Imperio Francés (1).

De estos españoles que rodearon a José I, algunos como Cabarrús, habían servido a Carlos III; otros habían formado parte de la política de Carlos V, como Urquijo o Juan Antonio Llorente, lo que hizo que en el breve tiempo de su gobierno (1808-1813) se tratase de poner en práctica una serie de medidas respecto al patrimonio artístico, que estaban latentes en el país desde finales del siglo XVIII y que sirvieron de precedente para realizaciones posteriores.

El factor decisivo para la puesta en marcha de una determinada política en el campo de las Artes, fue la supresión de todas las Órdenes Religiosas de varones por un decreto firmado el 18 de agosto de 1809, lo que permitió la enajenación de los bienes de las comunidades religiosas, con la justificación de que no colaboraban en la nueva situación política y de que la venta de sus propiedades ayudaría a subsanar la deuda pública (2).

El decreto anterior sólo se refería a las comunidades de varones, aunque otros decretos sucesivos suprimieron algunas comunidades de monjas, medida que se hubiera extendido si las circunstancias lo hubieran permitido.

Este decreto tiene una importancia capital para el tema que nos ocupa, ya que entre los bienes enajenados a los religiosos estaban los propios edificios conventuales de notable interés artístico y las obras de arte que adornaban conventos e iglesias. La posibilidad de utilizar los edificios vacíos de los conventos para otro fin o el poder derribarlos, abrió las puertas a intentos tímidos de reformas urbanas, con la creación de nuevas plazas en los solares antes ocupados por las casas conventuales. Este fenómeno fue general en varias ciudades españolas como Sevilla y Valencia, y sobre todo Madrid, donde el nuevo Monarca inició la remodelación de los alrededores del Palacio Real, idea ya existente en los gobiernos anteriores y que habían planteado los arquitectos Sachetti y Sabatini (3).

(1) El tema de los colaboradores de José Bonaparte ha sido tratado por HANS JURETSCHKE, *Los afrancesados durante la Guerra de la Independencia*. Madrid, 1962, y ARTOLA, Miguel, *Los Afrancesados*. Madrid, 1.^a edic. 1953.

(2) El decreto fue publicado en la *Gaceta de Madrid*, el 21 de agosto de 1809 y está recogido en el *Prontuario de las leyes y decretos del Rey Nuestro Señor Don José Napoleón I, desde el año 1808*. Madrid, Imprenta Real, 1810, t. II, págs. 258-259.

(3) Hemos tratado los efectos de la desamortización de José I en Madrid en «Conse-

La iniciativa en las mejoras urbanas está presente, no sólo en el Rey, sino también en los generales napoleónicos y no es un fenómeno limitado a España. En otros países ocupados por Napoleón se comienzan obras públicas de interés que marcan el futuro desarrollo urbano de las ciudades; el mismo José Bonaparte como Rey de Nápoles (1805) inicia la construcción del Foro Napoleone (hoy plaza del Plebiscito) que se terminó años después (4).

Lo realizado en estos años es sólo un prudente intento frente a lo que conseguirá la desamortización de Mendizábal en 1836, que con el mismo planteamiento creará en los solares de los conventos derribados nuevas plazas, mercados y edificios públicos, a la vez que antiguos conventos servirán para instalar cuarteles, hospitales o cárceles.

Las obras de arte que atesoraban las Órdenes Religiosas se incorporaron a los llamados Bienes Nacionales y una vez inventariados ocuparon almacenes que se crearon para este fin. La riqueza en cuadros y esculturas hizo que se pensara en fundar un museo en Madrid que contuviera las obras más representativas de las diferentes escuelas de pintura española. La idea se materializó el 20 de diciembre de 1809, por un decreto que la *Gaceta de Madrid* reproducía el 21 de diciembre. El decreto especificaba el deseo de mostrar a los conocedores los cuadros que hasta entonces estaban separados de la vista y encerrados en los claustros (5).

La concepción del museo como medio de reunir todas las escuelas de pintura del país, era propia de un gabinete ilustrado como el que rodeaba a José I. El museo debía contribuir a la instrucción del público y serviría para recoger las obras de todo el país, a menudo olvidadas, en un deseo de exaltar los valores nacionales, a la vez que se trataba de tener una idea clara de lo que la nación contenía; a este esfuerzo de conocimiento y catalogación de las obras de arte de las distintas ciudades habían contribuido los libros de viajes y las guías de ciudades tan abundantes en el siglo XVIII, así como el trabajo de los académicos y expertos españoles desde años atrás.

En los primeros días de enero de 1810, José Bonaparte inicia una expe-

ciencias de la desamortización de José Bonaparte en el patrimonio artístico de los conventos madrileños», en *Desamortización y Hacienda Pública*. Ministerio de Agricultura e Inst. de Estudios Fiscales, 1986, t. II, págs. 257 y sigs.

(4) SICA, Paolo, *Historia del Urbanismo. El siglo XVIII*. Madrid, 1982, pág. 349.

(5) Sobre este museo, su génesis y breve historia, está próximo a aparecer nuestro artículo: «La primera colección pública en España: El Museo Josefino», núm. 11 de la revista *Fragmentos*.

dición militar a las provincias andaluzas con la intención de conseguir su acatamiento; José I deseaba el poder sobre Andalucía para asegurar su trono y equilibrar el creciente control que Napoleón ejercía sobre las provincias del norte de España.

La empresa militar no tuvo demasiadas dificultades: los mariscales Víctor, Desolles y Sebastiani dispersaron a los soldados de Aréizaga que intentaban detenerlos en Despeñaperros. De esta manera, el 19 de enero José Bonaparte estaba ya en La Carolina, el 23 cruzaba Bailén, para llegar triunfante a Córdoba el 26 de enero (6).

Desde el 22 de enero, en Andújar, el rey José comenzó a recibir representaciones de las ciudades giennenses que le presentaban sus respetos y nombró un comisario regio para la provincia: don Joaquín María Sotelo (7).

La expedición, sin embargo, tuvo aspectos distintos a los puramente militares. El 17 de enero, en Almagro, José I había designado al francés Frédéric Quilliet, conservador del Museo de Pinturas, como experto encargado de la tarea de recoger cuadros de todas las provincias andaluzas para enriquecer el recién nacido museo madrileño.

Quilliet acompañará al ejército por todas las ciudades y pueblos con la tarea de elegir aquellas obras de arte de los conventos que a su juicio mereciesen ocupar un lugar en el museo. Su trabajo a veces chocaba con las ambiciones personales de los militares franceses, que aprovecharon la ocupación para formar sus propias colecciones privadas de pintura. El mismo Quilliet será retirado del Museo por las sospechas de comerciar con las obras de arte que le habían sido encomendadas (8).

El trabajo de Quilliet se limitaba a los cuadros de los conventos suprimidos y no a las iglesias abiertas al culto; no obstante, en Granada se trató de sacar obras de arte de la Catedral, lo que desató un pleito entre el Cabildo y el representante regio que llegaría hasta el final del reinado del Rey Intruso.

La labor de Quilliet era bastante fácil, ya que, buen conocedor de las fuentes artísticas, tenía una excelente guía en el *Viaje de España*, de Antonio Ponz (1771-1791), y en el *Diccionario de los más Ilustres Profesores de*

(6) MERCADER RIBA, Juan, *José Bonaparte, rey de España 1808-1813. Historia externa del reinado*. Madrid, 1971, pág. 139.

(7) MERCADER RIBA: *op. cit.*, pág. 140.

(8) Sobre este personaje el marqués de Saltillo publicó el libro: *Mr. Frédéric Quilliet. Comisario de Bellas Artes del Gobierno Intruso, 1808-1813*. Madrid, 1933.

las Bellas Artes en España, de Juan Agustín Ceán Bermúdez (1800), libros publicados años antes y que le permitían ir sobre seguro en cada ciudad; los informes que fue redactando en las ciudades por las que pasó y sus observaciones sobre las obras de arte contempladas dejan ver el olfato de un entendido, y son también, y éste es quizá el rasgo más interesante, un reflejo del gusto por la pintura y los criterios de valoración imperantes en los primeros años del siglo XIX (9). El experto francés recorrió las ciudades andaluzas, sorprendiéndose, en ocasiones, por las obras de arte que veía y por la riqueza artística que poseían algunas localidades. En sus análisis está presente el prejuicio existente entre los entendidos del momento hacia la pintura barroca y el desconocimiento y desinterés hacia las obras anteriores al siglo XVI. Es notable en los inventarios que hace de cada ciudad la predilección por la pintura italiana y por los artistas formados en Italia, además del entusiasmo por las antigüedades romanas que vio en Itálica.

Después de pasar una temporada en Sevilla y catalogar lo que contenían los conventos sevillanos, viajó a Jerez, para seguir el recorrido por Arcos, Málaga, Antequera, Archidona, Granada, Alcalá la Real y Jaén.

El 2 de abril escribe al marqués de Almenara, ministro del Interior, sus impresiones sobre Alcalá la Real. El informe está escrito, como todos los oficios que dirige al ministro, en francés; en él explica que Alcalá, aunque sea Real, no ofrece nada digno de su nombre, como no sean las ruinas que dominan la villa, que contienen una iglesia donde la bóveda es verdaderamente curiosa: «c'est un large ceintre soutenu seulement par quatre piliers très élèves d'une forme presque horizontale». Añade que la iglesia es de bastante buen gusto y que tiene dos bellos cuadros apaisados de la escuela de Ribalta (10).

El relato sobre Alcalá la Real no dejaría de ser anecdótico, si no fuera porque en él aparece resuelta una duda constante en los estudios sobre la medio derruida iglesia Mayor de Santa María, levantada dentro del recinto amurallado de la Mota. Antonio Ponz había escrito en su *Viaje* que la iglesia tenía una gran bóveda rebajada, pero al no llegar a nuestros días y tan sólo permanecer en pie los elevados pilares que la sustentaban, se dudaba si la cubierta era de ladrillo o de madera. El testimonio de Quilliet, anterior

(9) En 1816, Quilliet publicó en París el *Dictionnaire des peintres espagnoles*, réplica descarada del Diccionario de Ceán Bermúdez, pero se limitó a los pintores y añadió algunas observaciones personales sobre los artistas y pinturas que vio durante su estancia en España.

(10) El documento al que hacemos referencia procede del Archivo Histórico Nacional, Consejos, leg. 17.787.

a la ruina de la iglesia, confirma de manera segura que se trataba de una bóveda vaída (11). Las bóvedas del templo se cree que desaparecieron en estos años de guerra; de ser así debió de ocurrir en fecha posterior a abril de 1810, cuando Quilliet tuvo ocasión de contemplarla.

En enero de este año el general Sebastiani había derrotado al ejército español cerca de Alcalá la Real y tomó posesión de la población (12). Los franceses parece que utilizaron el recinto amurallado de la Mota como fortín hasta 1812 y que incluso levantaron alguna nueva muralla para reforzar las defensas.

En los últimos días del mes de marzo, José Bonaparte salió de Granada y se dirigió a Jaén; el 3 de abril ya estaba en Andújar de nuevo (15) para regresar a Sevilla antes de su vuelta definitiva a Madrid. Este hecho nos lleva a pensar que la estancia del monarca en Jaén fue muy breve y casi de paso. Las Actas Capitulares de la Catedral nos proporcionan el dato de que en la reunión del Cabildo el 30 de marzo, se exponía la necesidad de preparar los festejos para recibir al rey, pero en las Actas de días sucesivos nada aparece recogido de esta estancia.

Federico Quilliet, evidentemente, acompañaba al séquito de José I, pues el 2 de abril firma en Jaén el informe sobre las obras de arte de la ciudad que dirige al ministro Almenara (14); en él señala las obras de arte que interesa reclamar para el museo. Sus referencias sobre la Catedral comienzan admirando el magnífico edificio y señalando que los escultores que en ella se han distinguido son Vandelvira, Roldán, Bergaz y Adán, pero sin especificar sus obras. Alude a la Santa Faz como una copia exacta del original, que tiene interés a falta de éste; sin duda, sigue aquí las noticias de Ponz, que dice que es uno de los dobles del sudario de Cristo.

Los cuadros de la Capilla Mayor o de la Santa Faz le parecen copias. Considera «La Visitación», en la pared izquierda, obra de algún maestro discípulo de Velázquez, con lo que difiere de Ponz, quien opinaba que se

(11) GALERA ANDREU, Pedro, *Arquitectura y arquitectos en Jaén a fines del siglo XVI*. Jaén, I.E.G., 1982, pág. 98, planteaba la duda existente, aunque JUAN, Carmen, en *Alcalá la Real: Guía de la ciudad y de sus monumentos*, 1984, pág. 75, adjudica la autoría de la bóveda de ladrillo al maestro de albañilería Francisco Gutiérrez Garrido.

(12) LAFUENTE ALCÁNTARA, Miguel, *Historia de Granada*, Granada, 1843, t. IV, pág. 302.

(13) MERCADER RIBA, *op. cit.*, pág. 155.

(14) Este informe pertenece al mismo legajo que el de Alcalá la Real del Archivo Histórico Nacional, Consejos, leg. 17.787.

había atribuido sin gran fundamento a Tiziano (15). «La Anunciación» (Lám. 1), a la derecha del retablo de la Capilla Mayor, dice que es copia de Benvenuto Cellini, que se puede ver en Florencia. «El Descendimiento», en el segundo cuerpo del retablo a la izquierda, es copia del original de Daniel Volterra, sobre el que Quilliet añade que ha sido adquirido en grabado por Napoleón. El original de Daniel Volterra, obra de 1544, está en Roma, en la iglesia de la Trinita dei Monti. «El Cristo a la columna», en el segundo cuerpo del retablo a la derecha, dice que es copia del original del Mudo que el rey tiene en El Escorial. Esta obra de Navarrete fue muy copiada, ya que existen varias réplicas suyas; una de las mejores es ésta de la Catedral de Jaén (16).

Quilliet opinaba que el más bello cuadro de la Catedral era el «San Sebastián», de Sebastián Martínez (1599-1667), además de una «Concepción» del mismo autor que se había sacado de la iglesia de Santa Cruz. El San Sebastián (Lám. 2), fue pintado por Martínez hacia 1662, año en que el Cabildo catedralicio se lo encarga; se colocó en la capilla de San Juan Nepomuceno, donde aún permanece (17). La «Concepción», efectivamente, estuvo en la iglesia de Santa Cruz de Jaén, donde había tenido ocasión de verla Ponz años antes; en la actualidad está en el Museo Catedralicio y recibe el popular nombre de «Los Compadres».

Estas son las obras de la Catedral que le interesa conseguir para el museo, pasando a continuación a señalar otras obras notables en diferentes iglesias. Al igual que en Granada, no parece que haga distinciones entre conventos suprimidos e iglesias abiertas al culto. Respecto al convento de Santa Clara de Bernardas, indica que hay once cuadros de Angelo Nardi, pero que la «Anunciación» es una tabla capital (Lám. 3). El cuadro está firmado por Nardi en 1634 y es colateral al retablo del altar mayor, también adornado con cuadros de este artista (18).

El convento de las Carmelitas Descalzas aparece aludido con la observación de que todo el altar mayor estaba pintado por el alumno más valio-

(15) PONZ, Antonio, *Viaje por España*, t. XVI, pág. 180.

(16) YARZA, Joaquín, «Navarrete el Mudo, ¿el pintor de El Escorial?», en *Fragmentos*, 1985, núms. 4-5, pág. 95.

(17) VALVERDE MADRID, José, «Artistas Giennenses en el Barroco cordobés», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 33, 1962, pág. 17, y CAPEL MARGARITO, M., «Sebastián Martínez, discípulo de Velázquez y pintor de cámara de Felipe IV, en la Catedral de Jaén», *B.I.E.G.*, núm. 67, 1971, pág. 33.

(18) ANGULO y PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII*. Madrid, 1969, pág. 284.

so de Sebastián Martínez; en la parte más elevada del retablo había dos cuadros de Martínez que Quilliet señala: «San Jerónimo» y «San Pablo», Efectivamente, Ambrosio de Valois, su discípulo, pintó «Cristo a la columna», «San Sebastián» y «La Resurrección del Señor», aunque la iglesia posee todavía otros cuadros interesantes (19).

Respecto al convento de San Francisco, Quilliet dice que tenía en su claustro algunos cuadros del padre Molina y dos de Bocanegra; sin duda, recoge las noticias que Ponz proporciona, ya que no añade detalle personal alguno. El convento y sus cuadros desaparecieron en 1867 después de la supresión de conventos causada por la Desamortización; en su lugar se levantó el edificio de la Diputación y el Mercado de Abastos y tan sólo queda la denominación de plaza de San Francisco como recuerdo de este convento franciscano.

Especial interés tiene el relato que hace el experto francés sobre la iglesia de San Andrés: «Peut se regarder comme ayant un des beaux tableaux du monde». Describe la obra como veintidós personajes de tamaño natural arrodillados a los pies de la Virgen, entre ellos se ven papas y príncipes, dos ángeles sostienen las vestiduras a la Virgen que está sobre una nube de ángeles. Alaba Quilliet la brillante composición del estilo de Alberto Dürero, de quien no asegura, sin embargo, que sea. Sigue explicando que el cuadro está compuesto de siete tablas que se están separando, si bien la pintura está poco deteriorada y suplica al ministro, que antes de su partida, dé las órdenes oportunas para que el cuadro no sea retocado, ya que está seguro de que se quiere cometer este delito. Sin duda, Quilliet habla de la famosa tabla de «La Virgen del Pópulo» o de «La Luz», fechada hacia la primera mitad del siglo XV y que Rusiñol atribuyó a Fray Filippo Lippi (Lám. 4). A nuestro juicio, la composición, pintada sobre tabla, guarda más relación con las obras de los artistas españoles italianizantes del círculo del granadino Pedro Machuca. La tabla central del retablo de San Pedro de Osma de la Catedral de Jaén (1546), obra de Machuca, con la Virgen y los diferentes personajes arrodillados a sus pies, es muy similar en composición a la «Virgen de la Luz». Nada tiene de extraño que Quilliet asimilara este cuadro con las obras de Dürero, ya que en su *Dictionnaire* afirma que los pintores y escultores españoles del siglo XV adoptaron el detallismo de Dürero, pe-

(19) Este convento y sus cuadros están recogidos en la *Guía artística y monumental de la ciudad de Jaén*, de CHAMORRO LOZANO, José, Jaén, 1971, pág. 294. También en el *Catálogo Monumental de la ciudad de Jaén y su término*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1985, págs. 227 y sigs.

ro que tan sólo adquirió fama Gallego, lo que hace suponer que desconocía totalmente quién podía ser el autor. La observación sobre lo equivocado de retocar la tabla es similar a la que Ponz ya había hecho años atrás: «A este famoso cuadro no permitiría yo que jamás llegasen a manos de componedores, o retocadores de pinturas, bajo graves penas, y si alguno ha llegado por lo pasado, que no repitan semejante disparate en lo venidero; antes mandaría ponerle puertas para su mayor duración, las cuales se abriesen los días festivos y cuando los curiosos e inteligentes fuesen a verlo» (20).

A continuación, Quilliet pasa a explicar lo que ha encontrado de interés en la iglesia de San Ildefonso. Dice que hay una arqueta de triple llave que encierra papeles de lo más precioso. Éstos dan cuenta de que en 1430 la Virgen bajó con el Niño Jesús en brazos seguida por Santa Catalina y ocho bellas vírgenes y de nueve guerreros armados de pies a cabeza; iban precedidos de once acólitos a la cabeza de los cuales estaba San Ildefonso, aún sin casulla. Cuatro vecinos asoman la cabeza por las ventanas y uno de ellos lleva un candil, a pesar de que la Virgen y su séquito esparcen una claridad deslumbrante. Se les ve entrar en la iglesia y dirigirse a la Virgen de la Capilla. Quilliet, como él mismo explica a Almenara, se limita a hacer un croquis del tema representado en el retablo del Descenso, obra que a su juicio debe conseguirse para el rey, al igual que los papeles que narran el milagroso acontecimiento y que considera que deben servir para enriquecer los archivos.

El tríptico del Descenso preside la capilla del mismo nombre de la iglesia de San Ildefonso y fue encargado en 1760 al entallador Francisco Calvo, que siguió el diseño que había realizado Duque Cornejo (Lám. 5). Como en otras ocasiones, Quilliet supo apreciar la calidad de la obra a pesar de su barroquismo, lo que no estaba reñido con su gusto por las obras clasicistas que tanto elogió en su *Dictionnaire*.

Federico Quilliet terminó su carta al ministro Almenara con una curiosa frase: «Sur l'existence des moines, puisque lors qu'ils n'ont pas de subsistances, la manne leur tombe du cièl par fanègues». Evidentemente trataba de dar su opinión sobre la supresión de conventos en Jaén; a su juicio, los frailes siempre tendrían manera de sobrevivir.

Nada debió salir de la ciudad de Jaén con destino al museo, ya que en un informe posterior de todo lo recogido en las iglesias de Madrid y en

(20) PONZ, Antonio, *op. cit.*, t. XVI, pág. 197.

Andalucía, no aparece, en la relación de 39 pinturas traídas, nada de lo mencionado en la visita a Jaén (21).

Aunque Jaén no contribuyó con cuadros al Museo Josefino, no escapó a la obligación de mantener las tropas francesas que ocuparon la ciudad. En el mes de enero de 1810, cuando fue tomada por el general Sebastiani, pagó un millón de reales y siguió con una contribución de guerra de 1.800.000 reales al mes. Las Actas Capitulares recogen, el 7 de abril, la necesidad de reunir rentas para el mantenimiento del ejército, lo que demuestra que la Catedral tampoco pudo escapar a esta carga. Desde febrero de 1810 a diciembre de 1811, la ciudad había abonado un total de 60 millones de reales (22).

Después de la actuación de Quilliet, que regresa a Madrid en el mes de mayo, comienza a recorrer Andalucía un profesor de pintura, Vicente Velázquez, con la misión de examinar, reconocer y elegir los mejores cuadros para el Museo Nacional de la Corte. Este personaje, del que apenas sabemos nada, fue presentado al ministro Almenara por el general D'Armagnac, por entonces gobernador general de La Mancha. D'Armagnac, desde Manzanares, en una carta que dirige al ministro el 7 de marzo, le expone que lo ha conocido en Santander, donde era capitán de la Guardia Nacional y que seguía con celo el partido de José Napoleón (23). Velázquez recibiría por su misión la cantidad de mil reales mensuales y estaría bajo las órdenes directas del ministro Almenara; su cometido sería similar al realizado por Quilliet.

Velázquez inicia su trabajo en Córdoba para seguir en La Carolina y Andújar. En la iglesia parroquial de La Carolina dice que hay colgados seis cuadros: «San Francisco», «San Jerónimo», «San Bartolomé», el «Juicio Universal» y dos apaisados de temas de historia sagrada que por la distancia no se conocen; los demás le parecen de escuela española, de Ribera y Murillo. La relación que hace difiere del modo de catalogar de Quilliet. Vicente Velázquez se limita a enumerar lo que ve, pero sin ninguna crítica ni análisis detallado. Respecto a esta parroquia de La Carolina, Ponz tenía una opinión verdaderamente tajante: «La iglesia es ridícula, con ciertas re-

(21) Este informe posterior de Quilliet también pertenece al A.H.N., Consejos, leg. 17.787, y está reproducido en el libro ya mencionado del marqués del Saltillo.

(22) *Historia de Andalucía*, vol. VII (La Andalucía Liberal, 1778-1868), Barcelona, 1981, pág. 30.

(23) A.H.N., Consejos, leg. 17.787.

vueltas y capillas que dan más idea de caverna que de una cosa regular» y que por el mismo camino iban los retablos (24).

En Andújar, la relación de Velázquez comprende seis cuadros en el altar mayor de la iglesia del convento de Mínimos, el principal «El hallazgo de la Cruz», de Castillo, mientras que los demás son figuras solas de santos, añadiendo: «se descubre aunque en distancia, mucho mérito». Castillo, suponemos que debe ser el pintor cordobés Antonio del Castillo. Ponz opinaba que el retablo principal de este convento tenía defectos, aunque no se podía decir que fuera muy malo como lo eran los colaterales.

En la iglesia del convento de San Francisco un cuadro de «La aparición de Cristo a San Pedro cuando quiso ausentarse de Roma», de mediano mérito.

En la iglesia del convento de Trinitarios encuentra dos cuadros de mediano mérito, uno de la Virgen y otro de Cristo con la cruz a cuestas.

En la iglesia del convento de Monjas Trinitarias cita un cuadro de la Sagrada Familia, que le parece a distancia de Palomino.

El convento de Monjas Capuchinas poseía dos cuadros de mucho mérito, un San Nicolás de Bari y un San Pedro, cuando el ángel lo saca de la cárcel.

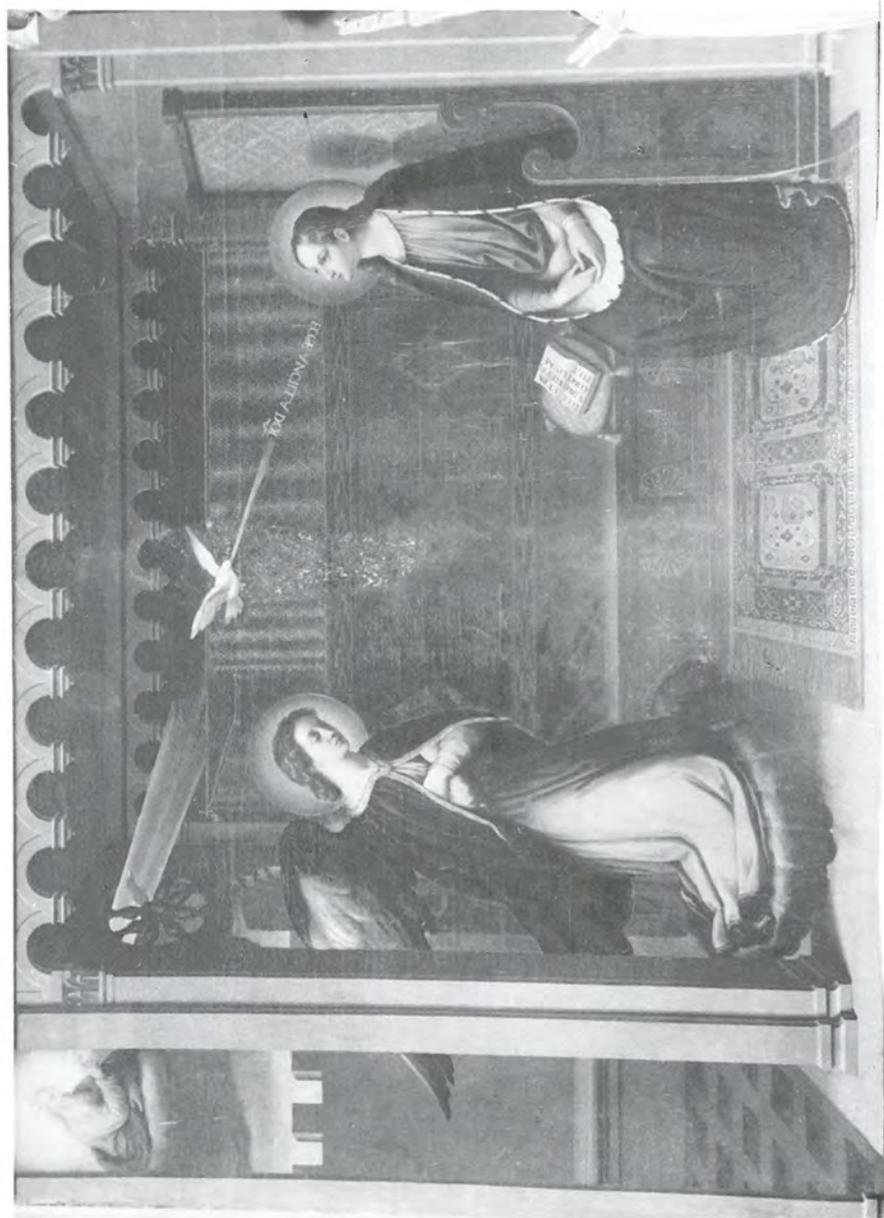
La relación de lo visto por Vicente Velázquez no permite identificar los cuadros del convento de las Capuchinas que Ceán había catalogado como de Antonio García Reinoso, discípulo de Sebastián Martínez. Evidentemente, la capacidad como experto en pintura de Velázquez es muy inferior a la demostrada por Quilliet; su interés se centra más en hacer un recuento de las obras de los conventos suprimidos y pertenecientes, por tanto, a los Bienes Nacionales, que pudieran pasar al museo o bien ser destinados a la venta. La mayoría de estos conventos ya no existen, tan sólo las Monjas Trinitarias aún conservan parte del convento e iglesia, pero algo deteriorada (25) Desgraciadamente, la relación no es lo suficientemente ilustrativa como para permitirnos hacer una reconstrucción de lo que estas comunidades religiosas poseían en 1810.

Estos conflictivos años del reinado de José Bonaparte han pasado a

(24) PONZ, Antonio, *op. cit.*, l. XVI, págs. 91 y 92.

(25) GALERA ANDREU, Pedro, «Riqueza monumental de Andújar», en *Andújar. Arte e Historia de una ciudad andaluza*. Andújar, 1982, pág. 51.

la historia en el apartado de las Artes con el tópico de los robos cometidos por los franceses en las ciudades ocupadas, olvidándose a menudo que las medidas legislativas emprendidas en estos pocos años fueron el origen para la creación en 1819 del Museo del Prado, la única iniciativa del Intruso que recogió Fernando VII.



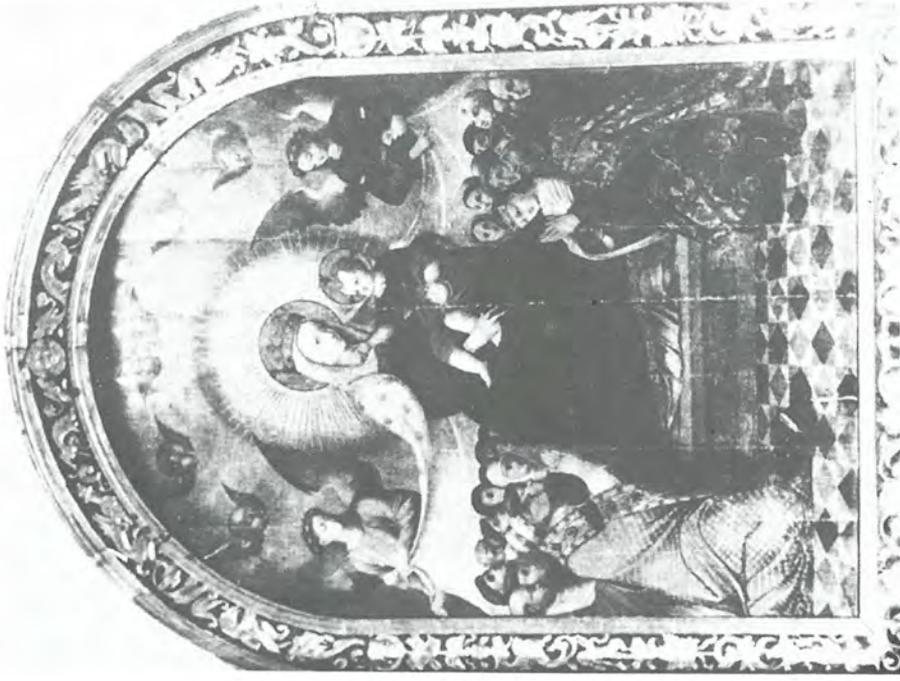
(Lám. I). «La Anunciación», atribuida a Benvenuto Cellini (Catedral de Jaén).



(Lám. 2). Sebastián Martínez, «San Sebastián» (Catedral de Jaén).



(Lám. 3). Angelo Nardi, «La Anunciación»
(Convento de Bernardas de Jaén).



(Lám. 4). «Virgen de la Luz». Iglesia de
San Andrés, de Jaén.



(Lám. 5). Retablo del «Descenso», obra de Francisco Calvo y Duque Cornejo
(Iglesia de San Ildefonso de Jaén).