

LA CAPILLA DE SAN BENITO EN LA S.I. CATEDRAL DE JAÉN: ANÁLISIS ARTÍSTICO DE UN ESPACIO DE VIDA Y MUERTE EN EL JAÉN DEL SIGLO XVIII

Elena Montejo Palacios
Lcda. Humanidades

RESUMEN: El siguiente artículo profundiza en el estudio de la capilla de San Benito de la santa Iglesia Catedral de Jaén. Este espacio alberga el retablo dieciochesco creado por Pedro Duque Cornejo, bajo el mecenazgo del obispo Fray Benito Marín. Analizando el espacio que ocupa en la catedral, el significado de sus relieves y como se interrelacionan todos los elementos de este espacio funerario, podemos rescatar un lenguaje, ya perdido, que nos habla de poder, doctrina, vida y muerte.

ABSTRACT: This article has as intention a deeper knowledge of the Chapel of Saint Benedict in Jaen's Cathedral. The 18th century altarpiece was created by the sevilian sculptor Pedro Duque Cornejo, supported by the bishop and maecenas Fray Benito Marín. Analysing the chapel's place inside the cathedral, the relief's meaning and how all the elements of this sacred place are related, we can extract a lost language, wich speaks us about power, doctrine, life and death.

Es vital ser conscientes de la importancia y significación del espacio en las relaciones de poder, de cualquier tipo de poder, en la sociedad occidental; el simbolismo que encierra la posición que ocupa un determinado elemento en un recinto y las connotaciones psicológicas que este lugar conlleva. Un poder que se expresa de formas aparentemente contradictorias, ya que, no debemos olvidar que es tan importante lo visible como lo invisible, ocupar un espacio como que nada lo ocupe. Hablaremos de la vida y el carácter de dos hombres: Fray Benito Marín y Pedro Duque Cornejo; y en qué medida la confluencia de ambas personalidades cristaliza en esta capilla, y como estos espíritus influyen en la profusión de mensajes, que se distribuyen en diversas formas y direcciones. Esta capilla supone la transformación de una idea en un ente físico, un concepto

BOLETÍN. INSTITUTO DE ESTUDIOS GIENNENSES Enero-Junio. 2014 – Nº 209 – Págs. 69-132 – IS.S.N.: 0561-3590
Recepción de originales octubre 2010 Aceptación definitiva junio 2011

que trata de llegar al espectador, lo alecciona y lo previene por diversos canales, representa la promesa de un Más Allá, eterno y constante. Es, sin embargo, un canto al hecho de que en el devenir, todo cambia y nada permanece.

I. LA CAPILLA DE SAN BENITO: EL ESPACIO COMO SÍMBOLO DE PODER

A lo largo de la historia, el uso del espacio ha tenido un importante significado político, religioso y cultural. La imagen que proyecta una ciudad, tanto para el exterior como para sí misma, está cargada de un simbolismo que ha sido fruto de aquellos procesos históricos (a menudo contradictorios), concebidos y consolidados por las instituciones y personas que ostentaban el poder. El edificio construido tiene, desde el mismo momento de su edificación, una relación estrecha con lo que le rodea, influyendo en su entorno, o viéndose influido por este. Si nos acercamos a Occidente, al ámbito católico, podemos observar como Gótico, Renacimiento y Barroco, son tres estilos que se han fraguado a raíz de la confluencia de discursos que afirman e imponen la presencia de Dios en todos los ámbitos de la vida. Es indudable, que hablar de poder y de arte, en este punto en concreto, de arquitectura, es hablar de un modo de transmitir una ideología, que da como resultado la formación de una tipología, en muchas ocasiones identificable con alguna institución o linaje. Si centramos nuestra atención en las relaciones que se viven en el interior de las construcciones religiosas cristianas, podemos ver como esas pautas basadas en conexiones espaciales e ideológicas se repiten, incluso con más fuerza y determinación.

Sin duda, una de las causas que actuó como un potente revulsivo para la Iglesia Católica fue la aparición de la Reforma y la posterior respuesta a ésta, la Contrarreforma. El Vaticano no hizo esperar su réplica, y empleó todas las armas a su alcance para combatirla en diversos frentes. Tras las primeras etapas de lucha contra la iglesia protestante, se consideró un imperativo, no el recuperar de la herejía a la mayor cantidad de almas posibles, sino, lo que es aún más importante, asegurar que las filas de millones de fieles católicos no menguaran ni una sola porción. El poder de la Iglesia se manifestó de muchos y variados modos, encontrando en la arquitectura religiosa una de sus expresiones más lúcidas. Las dimensiones de los edificios, la disposición y simbolismo de su planta, la elección de los materiales y órdenes arquitectónicos vinculados a la advo-

cación o al carácter con el que se dotaba a la construcción, las insignias como expresión de ideas, la iconografía y la heráldica desempeñaron una función en la Casa y Reino de Dios en la Tierra; confluyendo lo sagrado y lo profano en la ciudad y en sus edificios, en un enmarañado conjunto en el que se ensalzaban, al mismo tiempo, lo uráneo y lo terrenal.

El reconocimiento de pleno poder que supuso el Concilio de Trento para los prelados, dio pie al influjo de estos en ciertos matices artísticos, considerablemente superiores a los que poseían en periodos pretrentinos. El obispo realizaba observaciones sobre las formas y modos que debía adoptar el culto, la arquitectura o las imágenes. No debemos olvidar que el verdadero atractivo de las artes, particularmente la arquitectura, para quienes aspiran al poder (cualquiera que sea la naturaleza de este) está en la manera en la que éstas sirven para expresar la voluntad. Diseñar un edificio o encargarse del diseño de uno, es sugerir el mundo tal y como uno lo quiere. Este deseo de actuar como creador de un universo de cantería, es igualmente visible en el tema que tratamos, si bien, en una escala mucho menor, puesto que no hablamos de naciones o ciudades enteras; aunque sí consideramos que el interior de una catedral o iglesia es un pequeño cosmos que se rige por sus propias normas, donde nada es aleatorio. Pues bien, dentro de este universo de bóvedas y naves, los benefactores tratan de delatar su contribución, de manera más o menos sutil, ya sea mediante inscripciones, escudos heráldicos o al incorporar los santos patronos, personales o de su orden, a altares y portadas. La capilla de San Benito, como veremos más adelante, es el paradigma de esta situación.

La arquitectura ha sido formada por tantos motivos como sentimientos puede expresar el ser humano: el ego, el temor a la muerte, los impulsos políticos, filosóficos... Por todo esto, es difícil determinar si estas razones son el inicio o el fin de la arquitectura, aunque es innegable que todas ellas le dan forma. Podemos clasificar edificios por su forma, sus materiales o el ritmo de los órdenes clásicos; sin embargo, es necesario ir mucho más allá de la apariencia, debemos entender las dimensiones simbólicas y conceptuales de un edificio, el motivo por el que existe más que el cómo existe. A parte de cierta retórica moralista, que se ha dado en los últimos años entre los arquitectos, sobre como la arquitectura debe servir a la sociedad, lo cierto es que los proyectistas han estado, casi obligatoriamente, relacionados con las capas sociales de poder económico y/o político durante siglos, pues únicamente ellos tienen la capacidad de construir. De este pacto, casi faustiano, podemos extraer datos reveladores a cerca de los miedos y las pasiones de sus mecenas, de todo lo sim-

bólico, conjunto de elementos éstos, que sirven para definir una sociedad y quienes la protagonizan.

Pasemos ahora a sumergirnos en el interior de estos templos, que al carecer de la privacidad de ciertos edificios civiles, deben de tener en cuenta el decoro en su realización, emanando de ellos un mensaje intencionado y bien meditado. Dicho mensaje, dada su naturaleza y finalidad, posee un lenguaje propio que lo expresa, lo abre al mundo en un, a veces, complicado parto. En el caso de la arquitectura, debemos, no solamente mirar los elementos físicos que la componen y su significación, sino ir más allá, y considerar la ausencia de ellos, esto es, el espacio. El vacío en una construcción nos habla de manera clara y directa, la ausencia de elementos puede emitir un mensaje tan rotundo como la presencia de estos. Dicha pléyade de elementos, tanto físicos como no físicos, conciertan un lenguaje, que si bien no podemos asegurar que esté perdido en el más estricto de los sentidos, si es cierto que el mundo actual no está familiarizado con él, no al menos en un primer encuentro. Esta forma de expresión, este idioma, al igual que la sociedad que lo crea y emplea, está condenado a tres estados inevitables: Su desuso, su pervivencia en su forma más pura o su continuidad transmutada en un nuevo ente, casi podríamos decir un nuevo lenguaje, que ha tomado viejos símbolos y los ha dotado de significados nuevos.

El grupo humano que crea esta expresión arquitectónica, le otorga de manera inconsciente de una doble acepción, la puramente intelectual y la afectiva o visceral. Esta última ha sido desarrollada por las mentalidades de quienes construyeron y vivieron aquellas obras.

Como decíamos, cualquier construcción refleja las motivaciones de quienes las realizan, sus inquietudes, sus inseguridades, sus planes y ambiciones, magnifica o glorifica las ideas de aquellos que ostentan al poder, cambiando sus formas, pero no su fondo. Ya Carlos Borromeo en su obra «*Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*»¹ nos habla de los elementos necesarios y deseables para la construcción de un templo, tales como: la elección del sitio, la fachada y su ornato o la magnitud conveniente a la santidad del lugar, entre otros. Nada queda al azar, ni tan siquiera, tal y como comentábamos anteriormente, el espacio no construido. Este espacio crea relaciones internas, que unen las partes más importantes del templo (el eje formado por coro-presbiterio-altar mayor)

¹ BORROMEIO, C. «Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos», Introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria. México: *Estudios y fuentes del arte en México*, XLIX, Instituto de Investigaciones Estéticas/ Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, p. 77.

con las capillas. Éstas, a su vez, estaban jerarquizadas dentro del espacio catedralicio en función de su importancia, y mediante la rejería se marcaban la propiedad del patrono, que tenía derecho a fijar sus armas, a incorporar sus retratos, mantener el culto y reparaciones, y sobre todo, al último privilegio, la sepultura. Atendiendo a la función de la iglesia o catedral como cementerio; en líneas generales, el hecho de ser enterrado dentro del recinto sagrado era considerado una garantía de la futura salvación que espera alcanzar el difunto. Como es lógico, dependiendo del estatus, el terreno estará situado en un lugar más o menos importante, siempre en relación con la orientación que tenga dicho lugar con respecto a los puntos principales del templo: coro, presbiterio y capilla mayor. Lo sagrado se convierte en elitista, lo cual implica una pugna por el espacio y su relación con los puntos vitales del templo.

El instinto humano de dejar algún tipo de señal tras la muerte se muestra abiertamente en las artes, como un medio de buscar ilusoriamente la permanencia y continuidad. La arquitectura crea al menos la ilusión de un breve respiro a lo aleatorio, y puede dar un lugar de referencia que nos permite conocer nuestra posición en el mundo; ofrece el consuelo de sentirnos unidos a una versión irreal de la eternidad. Tiene que ver, por tanto, con la vida como con la muerte, y forja nuestra manera de vivir; posee la capacidad de enmarcar el mundo, excluyendo todo aquello que el arquitecto no quiere que veamos, concentrándose en lo que quiere que advirtamos, dirige la luz y el espacio, creando la relación entre el lugar y el individuo (o entre el individuo y la masa), instaurándose así una visión particular del mundo, ya sea colectiva o individual, física o espiritual.

Toda esta marea de teorías relativas al espacio, las imágenes y las emociones tienen su materialización en el caso que estudiamos, la capilla de San Benito de la Iglesia Catedral de Jaén. Si tomamos como punto de partida la definición de catedral dada por Chueca Goitia², «...es una catedral cuya arquitectura envuelve pequeñas arquitecturas interiores que la llenan y la enriquecen...», retomaremos la idea que comentábamos anteriormente, el templo como un cosmos donde cada elemento está situado en un lugar preciso y relacionado con el resto de pequeñas arquitecturas.

Bajo el nombre de espacios privilegiados, podemos abarcar un amplio abanico de posibilidades, que van desde capillas mayores en conventos bajo el patrocinio privado, a capillas funerarias o incluso templos. Estos

² CHUECA GOITIA, F. «Andrés de Valdelvira, arquitecto». Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1971.

espacios están indivisiblemente asociados a los miembros más destacados de la Iglesia, tal y como es el caso que estudiamos, así como a la nobleza y otros miembros relevantes de la sociedad. La fuerza que impele a desarrollar y sustentar la creación de una gran obra que esté en concordancia con el estatus social, fama, gloria y nombre (el *memoria nominis* romano) del personaje laureado tienen un claro sentido propagandístico; y si a este hecho unimos los beneficios supraterráneos que se le atribuyen en el ámbito cristiano, a la cercanía de lugares, objetos o ritos sagrados, podremos entender el por qué de la importancia del emplazamiento escogido. Para potenciar aún más si cabe esta idea, la iconografía se convertirá en elemento primordial y medio de transmisión del mensaje iconológico que desea emitir.

Entre los individuos de una sociedad restrictiva y jerarquizada; tanto en la vida como en la muerte, cada miembro poseía un lugar, y nada debía alterar dicho orden. Una breve mirada nos descubrirá como todos los sepulcros de la catedral giennense se articulan en torno a ese eje fundamental que ya hemos mencionado. Si exceptuamos el más reciente de ellos, el sepulcro del obispo Miguel Peinado (fallecido en 1993) que se halla en la capilla de San Miguel, el resto de los enterramientos se concentran en las capillas que se sitúan por encima del crucero, tanto en la parte de la Epístola como en la del Evangelio; formándose así un cinturón circular en torno al presbiterio. Este espacio privilegiado refleja ese espíritu tan propio de la España barroca, la muerte en el alma, combinación confusa y caótica, incluso disonante, donde la vida y la muerte se fusionan, siendo difícil la delimitación del espacio que pertenece a una u otra esfera. El citado cinturón supone camino, alianza invisible de vida y muerte, una órbita que gira en torno a los mencionados puntos de atracción.

Los primeros enterramientos comenzando por el coro, si nos centramos exclusivamente en los obispos y obviamos los que corresponden al Cabildo y otras autoridades, pertenecen a Nicolás Biedma (†1383), Fernando Andrade de Castro (†1664), así como Benito de Omañana (†1712). Según la tradición el primero de ellos fue el responsable de la restitución de la reliquia del Santo Rostro, mientras que bajo el obispado del segundo se bendijo la catedral y se realizó la traslación del Santísimo Sacramento. Si continuamos por la nave de la Epístola encontramos la capilla de la Virgen de las Angustias, sepulcro del obispo F. Jerónimo Rodríguez de Valderas (†1671), la capilla contigua, la de Santa Teresa, se encuentra vacía, y en la siguiente, la capilla de San Benito, tiene su sepultura F. Benito Marín (†1769). Al llegar al testero encontramos que sólo la Capilla Mayor o del Santo Rostro alberga sepultura, estando enterrado

en ella el prelado Alonso Suárez de la Fuente (†1520). Si bien en dicha capilla según el *Expediente del Pleito y Ejecutoria del Conde de Santiesteban contra la Iglesia de Jaén...*³ se señala que entre las alegaciones que realiza el citado conde para probar su derecho al patronato, y que invalida el derecho del obispo Suárez de la Fuente a ser enterrado en mitad de esta capilla, son las inhumaciones en ese lugar de cuerpos reales, confirmándose de esta manera la importancia de este espacio en relación con la reliquia del Santo Rostro. Si pasamos al lado del Evangelio, enfrentando su posición con la capilla de San Benito, se encuentra la capilla de San Eufrasio en cuyo interior descansa el obispo Rubín de Ceballos (†1793), junto a esta capilla se encuentra la capilla de la Inmaculada donde descansan los restos del prelado González Sánchez (†1896), adyacente la capilla del Niño Jesús donde tiene sepulcro el obispo Castellote y Pinazo (†1906). Por último se encuentra la capilla de San Miguel donde tiene su sepultura el obispo Peinado y Peinado (†1993), si bien se encuentra ligeramente desplazado de esta órbita escatológica, su cercanía al coro valida la idea de la intervención de la iglesia orante en la salvación de las almas.

Como podemos observar a partir del 1671, por regla general, los enterramientos siguen un orden cronológico y espacial (contrario a las agujas del reloj), sin embargo, esta disposición no explica por sí sola la verdadera y compleja naturaleza del mundo funerario en el interior de la catedral giennense. El desplazamiento de los enterramientos del coro a las capillas puede interpretarse mediante una doble lectura, sin que ninguna de ellas sea, por sí sola, completa. La primera de ellas es eminentemente práctica, la acumulación de sepulturas en el coro, tanto de los dos citados obispos como del cabildo, pudo suponer un problema de espacio a la hora de escoger un lugar para el sepelio; junto a este hecho de tintes logísticos, los factores que determinan el paso del coro a las capillas son de diversa naturaleza. En primer lugar, esta permutación deja entrever un cambio de mentalidad, que va de una perspectiva medieval a una mentalidad moderna, donde la celebración de la individualidad está presente en todos los campos; es la impresión de que se está creando algo con un significado y un propósito, una sensación de pertenencia a un mundo más amplio, pero al mismo tiempo celebra al ser humano y a su lugar en la Creación.

³ Expediente del Pleito y Ejecutoria del Conde de Santiesteban contra la Iglesia de Jaén sobre el modo de poner sus armas en el retablo. Folio 8 vuelto. Publicado por ARAGON MORIANA, A. «Aportaciones para el estudio del retablo de la Capilla Mayor de la S.I. catedral de Jaén». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*. N.º 182 Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2002, pp. 43-76.

Se trataría, igualmente, de una conquista del espacio por parte del prelado, que en vida y muerte se distingue jerárquicamente del resto de dignidades eclesiásticas. Sin embargo, hemos de reconocer que este hecho no sería, ciertamente, algo novedoso ya que capillas mayores conventuales de patronato privado o templos funerarios han sido desde el siglo XIII lugares singulares dotados de potente simbolismo. Junto a estos motivos, podemos poner en relación el deseo de financiar una gran obra, acorde con el estatus del individuo, mediante la cual se continúa con la idea de fama, gloria y prestigio a la vez que el personaje ilustre se beneficia de las oraciones, misas y música sacra que se realizan en ella. Y es este beneficio de cercanía el que produce la conexión entre la capilla de San Benito y dos de los puntos clave anteriormente mencionados, el presbiterio y la Capilla Mayor. Ambos puntos son de singular relevancia, ya que en el primero de ellos se realiza el sacrificio de la misa y el segundo alberga la reliquia del Santo Rostro, cuya veneración se basaba en gran medida en la creencia de que su contacto y proximidad suponen patrocinios espirituales para el difunto. Tanto el dogma de la Eucaristía como el Santo Rostro, imagen milagrosa de la Pasión, nos hablan de la Verdadera Vida, el mensaje de Resurrección queda implícito en ambas zonas.

II. LA CAPILLA DE SAN BENITO: UN ESPACIO PARA LA VIDA

Como indicábamos anteriormente, el encargo o mecenazgo de un individuo sobre una obra es determinante para que, de alguna manera, el temperamento de este se vea reflejada en la pieza. Es por ese preciso motivo por el que a continuación pasamos a esbozar las circunstancias culturales, artísticas y sociales, precedentes y coetáneas, que envolvieron a la creación de la capilla de San Benito en la catedral de Jaén.

Pese a que Fray Benito Marín ha sido, hasta el momento, el único obispo perteneciente a la orden de San Benito, sería un error suponer que la pequeña capilla de San Benito ha sido un ejemplo aislado de la significación de la hermandad benedictina en la capital giennense. Desde sus inicios, y a través de las fuentes documentales que nos proporciona el archivo de la Orden de Calatrava, el Priorato de San Benito tuvo un enérgico temperamento. Fundado en 1437, tuvo como patrimonio aquellas posesiones que pertenecían a la Mesa Maestral de la Orden de Calatrava en la ciudad, siendo una de las zonas más importantes en la Orden⁴. El

⁴ Certificación con inserción de la Visita executada de este priorato en el año 1720 por los visitadores generales del partido de Martos y Andalucía D. Sancho Barnuevo y D Francisco Mellado

principal núcleo, dentro de los bienes del priorato en el casco de Jaén, se encontraba alrededor de la iglesia de San Benito, en el barrio de la Herrería, su puerta principal daba a la plazoleta Herrería; era su portada de piedra franca, y sobre ella se encontraba la efigie de San Benito, a un lado se levantaba la torre del campanario de ladrillo. La visita de 1577 habla de sus portones de madera con clavazón antigua, sobre ellas, en un baldaquino también de madera, se encontraba un lienzo del santo. Dicha entrada se tapiaría posteriormente, ya que, en la visita de 1726 se señala que, en su lugar, se encontraba un altar a San Amador. A lo largo de los siglos se hicieron importantes reformas, así en la visita de 1573 se habla de que el templo había sido labrado y reedificado tanto en el interior como en el exterior; más tarde, en 1623 las pinturas e imaginería fueron reemplazadas por otras de mayor decoro, pues a juicio de los visitantes daban más motivos de burla que de verdadera piedad. Ambos datos nos llevan a pensar que este templo estuvo activo durante largo tiempo, coincidiendo en el tiempo con el obispado de Fray Benito Marín, y su importancia fue notable, tanto como punto clave de la orden de Calatrava, como espacio sagrado y funerario, ya que a los pies del altar mayor de la iglesia se encontraban los sepulcros de Frey Gabriel de Figueroa y Francisco Rades de Andrada, ambos priores de San Benito, en los años 1651 y 1599 respectivamente⁵.

Es por esto que la devoción a San Benito no era desconocida en Jaén, o para ser más exactos, había tenido un largo culto desde, al menos, 1437; por lo que la construcción de una capilla catedralicia en su nombre no era en absoluto una forma de introducción de este santo en el devocionario giennense. Las descripciones que se hacen del retablo que presidía la iglesia del priorato nos han llegado a través de los testimonios de las diferentes visitas; haciéndonos ver una máquina en cuyo centro se encontraba un tabernáculo donde se alojaba la talla del santo, dorada y estofada, siendo escoltada en los lados por Santa Escolástica y San Bernardo, y en la parte superior estaba el retablo coronado por un Cristo. Fue encargado y costado por Frey Baltasar Muñoz de Salazar, prior de la orden, y en las visitas de 1558 a 1659⁶ esta descrito en términos afines; posteriormente, en la visita realizada en 1720 nos encontramos todavía

de Eguiluz. A.H.N. Consejo de Ordenes militares Leg. 4.409 n° 1 al 6 y sección judicial de Calatrava n° 35.305. Publicada por JAVIERRE MUR, A. «El priorato de San Benito en Jaén, de la Orden de Calatrava». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, n° 8. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1956, pp. 9-44.

⁵ JAVIERRE MUR, A. . Opus cit, p. 11.

⁶ Idem leg. 4.409 n° 1 al 6. JAVIERRE MUR, A. Opus Cit. p. 11.

con esa máquina dedicada a San Benito, si bien, esta vez con algunas modificaciones.

Posteriormente, en la visita que se realiza en 1770 se describe el nuevo retablo colocado en el altar mayor, regalo del prior Don Plácido Francisco Sotelo, su tamaño era mayor que el primitivo, estaba dorado y en el centro se ubicaba la efigie del santo, dotado este con báculo, pectoral y diadema de talla. En los laterales dos lienzos representaban a San Mauro y San Plácido, acólitos del venerable monje, y otro en la parte superior de Santa Escolástica, su hermana gemela. No hubo modificación en las visitas posteriores, ya que esta igual descrito en la realizada en 1812, la última que se conoce⁷.

De esta manera, la presencia benedictina en Jaén data de fechas tempranas, y el interés que despertaba la orden entre aquellos hombres que deseaban ingresar en la vida monacal es rastreado hasta comienzos del siglo XVI⁸.

Pasemos ahora a hablar de nuestro protagonista; nace un 24 de enero de 1694 en la Calahorra (La Rioja) siendo bautizado el 31 de ese mismo mes con el nombre de Juan Manuel Marín Ximénez, hijo del legítimo matrimonio entre Juan Francisco Marín y Antonia Ximénez; siendo sus abuelos paternos Juan Marín del Rey y Maria Sainz de Gregorio, y sus abuelos maternos Don Miguel Ximénez Montalvo e Inés Sainz, todo ellos naturales de la villa calagurritana.⁹ Tras tomar el hábito en el monasterio de la Lorenzana, y realizar sus estudios se incorpora a la Universidad de Salamanca en 1725 como docente de Teología. Cabe señalar que el Marqués de la Ensenada, amigo y padrino de nuestro protagonista, en aquellos momentos abad del real Monasterio de Montserrat de Madrid (1745-1748), fue el responsable, tanto de su elección como miembro del Consejo Real como de su influencia ante el monarca Fernando VI para su presentación como prelado de la diócesis de Barbastro (Huesca), el 5 de Enero de 1747; siendo confirmado por el Sumo Pontífice Benedicto XIV en el consistorio del 29 de Enero de 1748. El 19 de enero de 1748

⁷ A.H.N Consejo de Órdenes Militares Leg. 4.409 nº 17. Publicado por JAVIERRE MUR, A. *Opus cit.*, p. 12.

⁸ ZARAGOZA PASCUAL, E. «Giennenses benedictinos (siglos XVI-XVIII)». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 161 (Julio/Septiembre) Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1996, pp. 41-59.

⁹ Archivo de la Unidad Civil de Salamanca, Libros de grados mayores, Ms 792 (1720-1727), fol. 217r-219r. Publicado por ZARAGOZA PASCUAL, E. «Fray Benito Marín, un benedictino obispo de Jaén». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 165, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1997, pp. 413-418.

fue llamado a Madrid por el monarca, nombrándolo presidente de la Real Junta de Contribución, ejerciendo dicho cargo durante siete años. El apoyo que le prestó en Marqués de la Ensenada fue sin duda vital para su entrada en el seno de esta institución. Sin embargo, no fue esta la causa de su elección, ya que a lo largo de sus años en la Universidad de Salamanca había demostrado suficientemente sus cualidades tanto para innovar y organizar, como sus vastos conocimientos en diversos campos; ideas y aptitudes que coincidían plenamente con las reformas económicas que planteaba el mencionado Marqués de la Ensenada. Es plausible suponer el ser constituido dignidad eclesiástica se debiera a la intención de dotar a Marín de cierto estatus, el cual le autorizaría frente a obispos y superiores generales. No había pasado apenas un año como presidente de la Real Junta de Contribución, cuando el monarca lo presentó para ocupar la sede de Jaén, vacía desde la muerte del obispo Francisco del Castillo y Ventimilla (1747-1749), príncipe de Ventimilla y vicario general de los ejércitos españoles. El 27 de Abril fue confirmado y tomó posesión el 31 de Mayo de 1750, aunque no pudo residir en su sede a causa del cargo anteriormente mencionado.

Fray Benito Marín nos descubre a un hombre con un espíritu afín a las ideas reformistas borbónicas en diversos campos, pero al mismo tiempo, podemos ver, en los aspectos más íntimos de su persona, reflejados en sus posesiones y en la elección del lugar donde reposarían sus restos, un tinte ciertamente conservador como es propio en la mayoría de las mentalidades de aquellos individuos que pueblan épocas de cambio, personajes que ejercen de bisagra entre dos ciclos históricos. El 6 de Mayo de 1748, Benito Marín, «*del Consejo de su majestad, obispo de la ciudad y del obispado de Barbastro*», entregó a petición del nuncio papal en la villa de Madrid el inventario de sus propiedades, adquiridas estas antes de su consagración como obispo de Barbastro¹⁰. Dicho inventario, que aquí reproducimos solo en parte, está compuesto por una serie de muebles, ropas y alhajas de diferentes tipos. Nos centraremos en la composición de su librería, formada por 88 obras, en 331 volúmenes. En ellos predominan las obras de los padres de la Iglesia, tanto latinos como griegos, tales como San Agustín, San Jerónimo, San Ambrosio, San Basilio... El resto de la colección es de naturaleza heterogénea, encontrando en ella a auto-

¹⁰ Archivo histórico de Protocolos Prot. 15420, ff 31-36. Scriptura de ymbentario y descripción otorgada por el Yllm. Señor Obispo de Barbastro. Publicado por BARRIO MOYA, J.L. «La librería de Don Benito Marín, obispo de Barbastro desde 1748-1750». *Argensola: revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*. nº 101, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1988, pp. 217-224.

res como San Gregorio de Tours, Juan Bona, Nicolás de Lyra, Alejandro Natal, Ambrosio Calepino, Agustín Barbossa, Juan de Tomás, Sor María de Agreda, Agustín Calmet, Francisco Suárez, Juan Mabillón, Manual de Villaroel, José Sanz de Aguirre, Juan de Lugo, Juan de Santo Tomás, Famiانو Estrada, el padre Feijoo, el padre Sarmiento, Próspero Fagnani, Isaac Larrea, Carlos Nobblot, Celestino Sfrondati, Ludovico Blosio, Luis Ángel...

Entre todos estos autores cabe destacar algunas obras, que por su carácter nos, muestran esos rasgos ilustrados de la personalidad de Marín; ejemplo de ello son los volúmenes de dos grandes viajeros franceses, Juan Bautista Tavernier y Juan Chardin. Igualmente es llamativo que dentro de esta colección encontremos obras que podían considerarse, a ojos de una mente más conservadora, inconvenientes en manos de un destacado miembro de la iglesia, tales como varios volúmenes del historiador italiano convertido al calvinismo Gregorio Letti, o incluso obras incluidas en el Índice de Libros Prohibidos, es el caso de *Historia de Carlos XII de Suecia* de Voltaire y la *Historia Eclesiástica* del abad Fleury. Que estas obras quedaran reflejadas en un inventario que había sido solicitado por el nuncio papal más que lo que en otros tiempos se hubiera considerado un alarde de honradez, es en realidad signo de que los tiempos, y las mentalidades habían empezado a cambiar, y que la Ilustración había penetrado en aquella España. Su interés por la actividad literaria no se limitó su biblioteca, ya que durante sus años en Salamanca, aprobó diversas obras que se le presentaron para que diera su conformidad antes de que éstas se publicaran, tales como *Suplemento al Theatro Crítico Universal* (Salamanca 1739) del benedictino Fr. Benito Jerónimo Feijoo.

Derivada de su actividad diocesana, y muy unida a su interés por el conocimiento, el propio Fray Benito escribió diversas pastorales siendo obispo de Barbastro¹¹ Igualmente encontramos diversas pastores resultado de su prelatura en Jaén, tales como «*Pastoral del obispo de Jaén don fray Benito Marín: los conjuros y rogativas contra la langosta*»¹², correspondencia fruto de su vivo interés por todos los temas relacionados con su diócesis: *Las cartas entre el Prior Don Cristóbal Castejón y el Obispo de Jaén: polémico*

¹¹ Archivo de Santo Domingo de Silos. Ms. 5817 30 de noviembre de 1767. Publicado por ZARAGOZA PASCUAL, E. «Los generales de la congregación de San Benito en Valladolid II». *Revista Studia Monastica*, nº 4, (Febrero 2005) Barcelona: Abadía de Monserrat, 2005, pp. 291-336.

¹² MARÍN, B. Obispo de Jaén «Pastoral del obispo de Jaén don Fray Benito Marín: los conjuros y rogativas contra la langosta». Jaén, 30 de marzo de 1757. En *Don Lope de Sosa: crónica mensual de la provincia de Jaén. Año VI*, nº 62 Feb. Jaén, 1918, pp. 55-56.

cabildo de la cofradía de la Virgen de la Cabeza de Arjonilla¹³, o intercambios epistolares con otras diócesis, como la comunicación que estableció con el Cardenal Longoria referente a la beatificación del Juan de Ávila¹⁴. Entre 1755 y 1757 escribió «*Cartas del Obispo de Jaén sobre el martirio que sufrió en las Alpujarras el Padre Marcos Criado, natural de Andújar*» y en 1767 «*A todos los venerables sacerdotes, así seculares, como regulares de cualquier grado y gerarchía...*»¹⁵. De estos escritos se desprende un vivo interés tanto por los asuntos de su sede como por lo que fuera de ella sucedía.

Pese a actividad de índole literaria, es en la actividad constructiva donde Marín se muestra como uno de los obispos más prolíficos de la diócesis giennense. Este interés por las artes tuvo su inicio antes de su nombramiento como prelado, ya que en Salamanca, perduran como recuerdo de sus dos abadiatos en la Iglesia de San Vicente, un bello órgano y una sillería que dispuso que se elaboraran, así como otros elementos con que se engalanaron la iglesia y la sacristía. Tras tomar posesión de la diócesis giennense, se ocupó de reparar y decorar honestamente diversas iglesias de la provincia. Su actividad constructiva tiene tres puntos clave, la capilla de San Benito en la catedral, objeto que nos ocupa y de la que nos ocuparemos con posterioridad, la dotación de la iglesia San Ildefonso, y por último el encargo de la traza del Sagrario a Ventura Rodríguez. Junto con estas obras de mayor relevancia también podemos encontrar otras intervenciones, tanto en la provincia como en la capital, donde podemos aún ver su escudo de armas en el Palacio Episcopal o las iglesias de Santa María Magdalena, San Andrés, San Juan o San Bartolomé.

Y de ese carácter del que antes hablábamos, fruto de la articulación de dos periodos diferentes, surge esa particular bipolaridad artística que observamos en el mecenazgo de Fray Benito Marín. Debemos tener en cuenta que el peso de la tradición en las prácticas artísticas, especialmente en la arquitectura, hace a los mecenas, e incluso a algunos arquitectos, renuentes a acogerse corrientes más reformadoras. Esta tendencia es mucho más acusada en el seno de la Iglesia, que se esfuerza sobremanera en mantener las tendencias barrocas, cuanto menos hasta la mitad del siglo XVII. Pese a este esfuerzo conservadurista, dentro de la propia Iglesia

¹³ RUEDA JÁNDULA, I. «Las cartas entre el Prior Don Cristóbal Castejón y el Obispo de Jaén: polémico cabildo de la cofradía de la Virgen de la Cabeza de Arjonilla en 1775» *Al pie de la Parroquia de Arjonilla*, nº 103 (Abril 2001) Arjonilla: Parroquia de Nuestra Señora de la Encarnación, 2001, pp. 8-4.

¹⁴ MARÍN, B. Obispo Jaén. «Por la beatificación del venerable Juan de Ávila» En *Don Lope de Sosa: Crónica mensual de la provincia de Jaén*. Año IV nº 40 (30 de abril de 1916), p. 106.

¹⁵ MARÍN, B. Obispo de Jaén. *A todos los venerables sacerdotes, así seculares, como regulares de cualquier grado y gerarchía...* Jaén, 1767.

surgirán dos directrices, la primera tendencia llevará a una apreciación de lo puramente barroco y a esa particular variación que es el rococó andaluz; la segunda supondrá la adopción por parte de algunos miembros de las nuevas tendencias academicistas, fomentadas por los vínculos y afectos hacia la reforma borbónica. Extraordinario ejemplo de estas dos tendencias contrapuestas es nuestro protagonista, y debemos decir que lo sorprendente de este caso, no es que escogiera uno u otro estilo, sino que tendió a proteger ambos. Sin embargo, debemos matizar sus elecciones, ya que pese a esta aceptación de ambos caminos, podemos delimitar perfectamente las esferas donde gravitan unos y otros encargos. La tendencia conservadora, apreciando los diseños de Duque Cornejo y la obra de Francisco Calvo, está inscrita dentro de un marco más personal, incluso que podríamos tachar de visceral. Gusto que, casi sin dudar, estarían más cerca del temperamento del prelado Marín que aquellos que surgieron de las academias de arte; tendencia que, pese a no rechazar por entero, no deseó que adornaran la obra, que de todas, tiene su impronta más personal, la capilla de San Benito de la Catedral de Jaén.

III. LA CAPILLA DE SAN BENITO: BREVE BIOGRAFÍA Y ANÁLISIS FORMAL DE UN RETABLISTA Y SU OBRA

El retablo se considera un elemento comprendido dentro de la escultura, pese a esta clasificación general, el ensamblador debía tener amplios conocimientos de los principios elementales de la arquitectura, manejar los órdenes y sus proporciones. Y lo que es más importante, debía ser capaz de trazar una planta y poder elevar apropiadamente la monte. El retablista, una suerte de *factotum*, debía tener una instrucción profunda a cerca de los materiales (madera, mármol o estuco), y adecuar cada uno de ellos a la planta y el tipo de decoración. En modo alguno, podemos olvidar que el retablo emparenta de forma directa con la pintura, en tanto en cuanto, la talla ha de ir dorada, estofada y pintada. La integración de las diversas artes, de las que hablábamos anteriormente, en una sola visión unitaria y homogénea es propia del Barroco, y asequible tan solo a unos pocos artistas, entre los que destaca Pedro Duque Cornejo, escultor hispalense, cuya principal producción se centra en el triángulo Sevilla-Córdoba-Granada. Sus santos reflejan emociones que van de lo dramático a lo patético, conseguidas estas mediante una variedad inmensa de morfologías y una forma personalísima de policromar las obras, que tanto ayuda a que estas tallas adquieran expresiones dulces, bondadosas o incluso hipnóticas.

A lo largo de su vida, Pedro Duque Cornejo tuvo notables influencias de diversos autores; como ya hemos comentado, la primigenia correría a cargo de su abuelo Pedro Roldán, y junto a éste, las más notables serían Jerónimo Balbás y Francisco Hurtado Izquierdo. En la totalidad de su obra podemos advertir una formación sólida y profunda, de corte humanista, fruto de sus relaciones con jesuitas, cartujos y capitulares; trataba de aprender en cada paso, aún siendo un escultor de renombre y asentado, en aras de una perfección sublime. El estudio de los grandes maestros, que en su tiempo poblaban calles e iglesias, ayudaron a forjar su personalidad y su morfología; entre los pliegues de sus santos y vírgenes podemos entrever a Jerónimo Hernández, Ruelas, el gran Cano, o los insignes Velázquez y Murillo, Valdés, Arce o los Oviedo, los Ocampo, los Vázquez, Montafiés, Mesa, Zurbarán o Herrera, o los foráneos Fancelli o Perrin entre otros; el estudio de los preceptistas, dibujos, grabados, los viajes, atemperaron el trabajo del sevillano

En la obra en el madrileño monasterio del Paular, o del grandioso coro de la catedral de Córdoba (la obra a la que dedicó más años y esfuerzo) podemos rastrear el corte monumental que heredó de su abuelo, Pedro Roldán, así como el dinamismo en las composiciones y estructura. De Francisco Hurtado Izquierdo extrae su ruta artística, originada por la colaboración entre ambos artistas durante décadas. Hurtado hizo que Duque Cornejo entrara en las formas barrocas granadinas y cordobesas; las tallas del hispalense toman su monumentalidad y énfasis de la obra de José de Arce. De su periodo granadino adquirió un nuevo vocabulario para expresar todo lo que su buril era capaz de tallar, expresividad surgida del ambiente y contacto, a parte del ya citado Hurtado, con maestros como Mora o Risueño. En su trabajo presenta una doble vertiente, en unos se acomoda a lo determinado, con un indudable gusto por lo ya establecido, mientras que en otros deja libre a su fantasía, componiendo un mundo barroquísimo, de trazas llenas de luz, color y movimiento.

De su paso por tierras giennenses tenemos noticia gracias al testamento¹⁶ que redacta la viuda de Duque Cornejo, donde declara que su hijo José poseía las trazas de tres retablos: Uno de ellos en posesión del obispo de Jaén, otro en manos de Don Antonio Miranda, canónigo de Jaén, y por último una traza encargada por el corregidor intendente de la capital cordobesa. Estas obras no se habían pagado al entallador, y por

¹⁶ Archivo notarial, Córdoba, oficio 10, torno 91, fol. 34.9 y siguientes. Publicado por VALVERDE MADRID, J «Ensayo socio-histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII». Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros. Servicio de Publicaciones, 1974, p. 81.

este motivo, se le encarga a José Duque que cobre aquello que se le debía a su difunto marido, en tierras del Santo Reino. Las obras que realiza el hispalense en la ciudad de Jaén son; las trazas del templete del altar mayor, los dos retablos de San Antonio Abad y San Benito, el del Descenso, el de las Ánimas en la Iglesia de San Ildefonso, y los de San Benito y Santa Teresa en la catedral.

Comenzado en el año de 1751, bajo las reformas ya comentadas que impulsó el obispo calagurritano, se mandó llamar al Maestro Mayor de obras de la catedral cordobesa para que realizara las medidas oportunas y observase la fábrica que da nombre a la colación de San Ildefonso. Los retablos de San Antonio Abad y San Benito de este último templo fueron realizados, con toda probabilidad, antes de la muerte del tracista, ya que hacia 1757 se celebra una función religiosa frente al retablo de San Benito, como así consta en una partida de los gastos que se efectuaron por tal acontecimiento¹⁷. Su ejecución ha levantado diferencia de opiniones entre diversos autores, ya que algunos apuntan a que fue Francisco Calvo¹⁸ quien prestó su buril para la realización de estas máquinas; a pesar de esta posibilidad, queda fuera de toda duda que los diseños son de Pedro Duque Cornejo. El retablo del Descenso de la Virgen de la Capilla es, probablemente, el diseño más complejo que trazó nuestro retablista, ya que está formado por un cuerpo central con tres calles rodeadas por estípites y dos entrecalles en los extremos, sobre todos estos elementos, un ático de frontón curvo.

Abandonemos ahora la parroquia de San Ildefonso para adentrarnos en la Santa Iglesia Catedral de la Asunción. En su interior, cercana a la capilla que centra nuestro estudio, se encuentra el retablo de Santa Teresa, obra cuya atribución a Duque Cornejo no ha sido aún probada¹⁹, pero que presenta similitudes con el retablo de San Benito²⁰. Estos retablos no

¹⁷ ORTEGA SAGRISTA, R. «La iglesia de San Ildefonso (Jaén siglos XVI-XVII)» *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº XXII, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1959, p. 71.

¹⁸ La profesora Ulierte también admite esta posibilidad en su obra. ULIERTE VAZQUEZ, M. L. «El retablo en Jaén (1580-1800)» Madrid: Ayuntamiento de Jaén. Servicio de Publicaciones, 1986, p. 242.

¹⁹ No existe apoyo documental para esta atribución, pero el hermanamiento entre ambas obras es innegable, especialmente si atendemos a la penetración de los perfiles de las hornacinas laterales sobre las dobles pilastras, que tanto en común tienen con el retablo de San Benito.

²⁰ Romero Torres dice sobre esta capilla que «hay un retablo de mal gusto y varios lienzos de poco mérito con pinturas al fresco de Pancorbo». También al referirse a su pareja de San Benito señala que «el retablo es churrigueresco con relieves policromados que parecen de Roldán». En ROMERO TORRES, J. L. «Catálogo de los monumentos históricos y artísticos de Jaén» [Manuscrito]: formado en virtud de R. O. de 30 de enero de 1913.

muestran esa pérdida de la arquitectura que tanto caracterizó la obra de Duque Cornejo, y que alternaba con obras más severas en cuanto a ortodoxia arquitectónica. Conservan ese ritmo ligero, casi juguetero, de las obras rococó, manteniendo un parentesco innegable, pese a que no haya documentos que así nos lo confirmen, con la traza del retablo de San Benito. Una fraternidad visual, que si bien no es apreciable en decoración o ritmo, es innegable en el empleo de pilastras tenues, y en los relieves del banco.

En torno a 1760, la máquina andaluza se define por el gradual abandono del estípite y el empleo de la columna. Cornejo, adelantándose a esta tendencia en 1730 emplea ya esta variante en varios de sus retablos, dotando a estos soportes de elementos fantásticos y ornamentales, que definen y dan personalidad a cada obra. El uso de la columna no supuso para Duque Cornejo el olvido del estípite, que aún emplea en obras, tal y como hemos visto en el retablo del Descenso. Si bien, hemos de reconocer, que tal y como apuntaba Taylor²¹, no podemos asegurar que el uso de estas estípites sean ideas del maestro o modificaciones posteriores realizadas por Francisco Calvo.

Centrémonos ahora en la obra del tallista hispalense que protagoniza la capilla que estudiamos; como ya hemos hecho mención en más de una ocasión, en el testamento²² dejado por Cornejo se hace referencia a una traza en manos del Obispo de Jaén, traza que, sin duda, corresponde al retablo que se aloja en la capilla catedralicia. Ocupando la primera capilla lateral por el lado de la Epístola, anterior al realizado para la iglesia de San Ildefonso, instalándose en fechas previas a octubre de 1759, dos años después de que el entallador sevillano muriera. La traza es sin duda obra de Duque Cornejo²³, valiente, imaginativo y original; resulta improbable que el obispo Marín solicitara los servicios del Maestro Mayor de la catedral de Córdoba para realizar diversos encargos en la iglesia de la colación de San Ildefonso, y empleara a un tallista de rango muy inferior

²¹ TAYLOR, R. *El entallador e imaginero Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*. Madrid: Instituto de España. 1982, pp. 86-88

²² Archivo notarial, Córdoba, oficio 10, torno 91, fol. 34.9 y siguientes: «...tres trazas o modelos le abia executado para la formacion de diferentes retablos que paran en poder, la una del Ilmo. Señor obispo de Jaen; otra en el del Sr Dn Anttonio Miranda Canonigo Doctoral de aquella Santa Iglesia Cathedral, y la otra la tiene el Sr Cornexo Intendente de esta. Ciudad, cuios respectiuos trabajos, no se le satisfizo a dho mi marido...» Publicado por VALVERDE MADRID, J. *Opus Cit.* p. 81.

²³ Chamorro Lozano lo considera una obra «de Julián Roldán, y es churrigueresco». CHAMORRO LOZANO, J. *Guía artística y monumental de la ciudad de Jaén*. Excmo. Ayuntamiento de Jaén. Jaén, 1996, p. 162

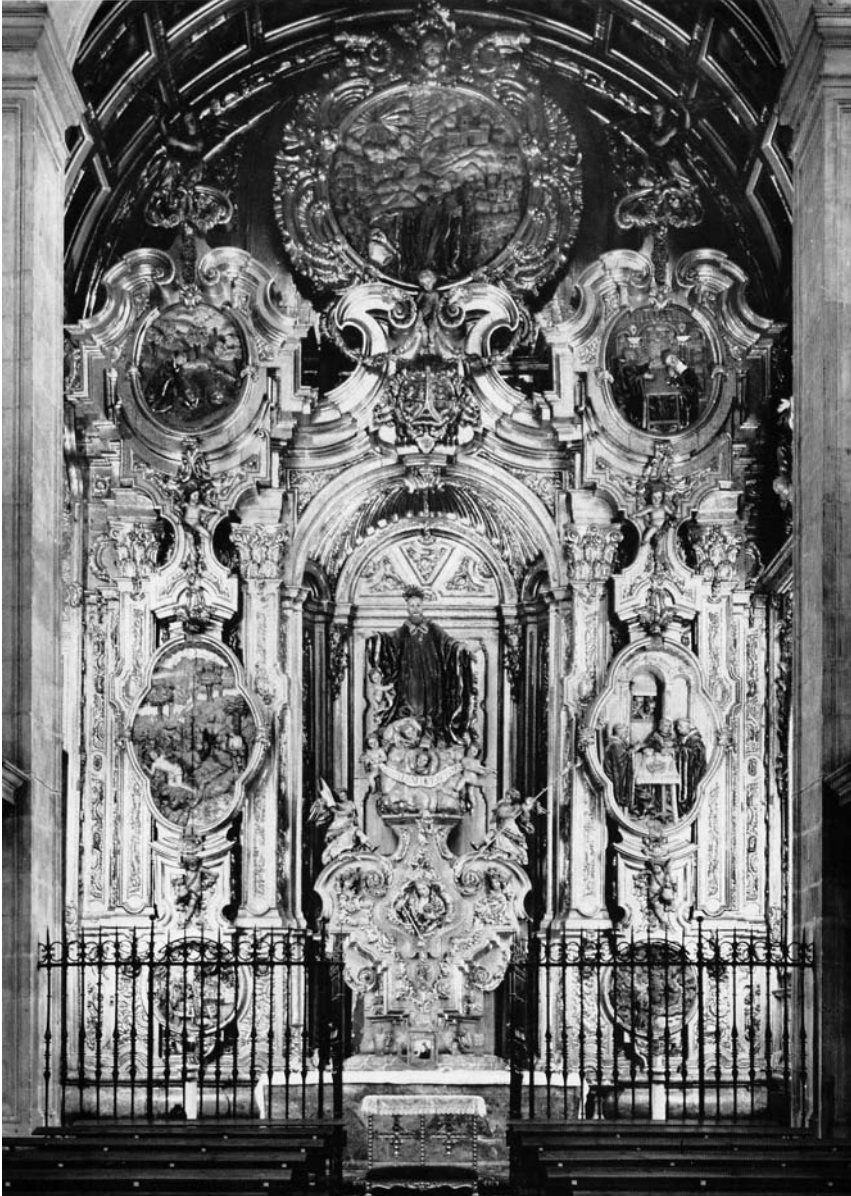
para una capilla que, no solo es de su mecenazgo, sino que acogería sus restos mortales. Mando levantarla en honor a su homónimo, en el lugar donde se encontraba la antigua capilla de San Antón²⁴ y que desde 1673 ocupaba San Fernando²⁵.

El retablo²⁶, que descansa sobre un zócalo en mármol, se articula en cuatro pilastras fajeadas con capital pseudo-corintio. El centro es ocupado por una gran hornacina que se apoya en la misma mesa del altar del retablo (al igual que Duque lo diseñó en el retablo de la Virgen de la Antigua de la catedral granadina). La cavidad, con una marcada tendencia a lo vertical, acoge en su seno al santo titular sostenido por una nutrida conjunción de cabecitas de querubines y nubes; bajo estos, una peana con la imagen de Santa Gertrudis, rodeándola grandes volutas, con las formas tradicionales salidas del buril de Duque Cornejo. Consta de tres difuminadas calles que terminan en un ático acomodado al perfil semicircular del testero mediante un guardapolvo. El retablo dedicado al benedictino posee dos rasgos diferenciados con respecto al resto de su producción giennense. Por una parte, Cornejo concede a la zona que se encuentra entre los soportes una gran importancia, dado que las interpilastras sobresalen de tal modo que mutan en una suerte de pantallas, donde se asientan una serie de medallones circulares y cuadrilobulares, en los cuales se tallan distintos episodios de la vida del santo. Los laterales de estos medallones sobrepasan las pilastras, aparentando así estar suspendidos sobre ellas. Pese a ser un ejemplo único en la capital giennense, Cornejo empleó un modo parecido a este en el coro catedralicio cordobés, donde aparece un medallón aparentemente colgado de una columna. Los medallones que habitan este retablo toman una gran importancia, con probabilidad más que en ninguna otra obra de Cornejo, se distribuyen en las calles laterales, los dos centrales poseen forma cuadrilobular y son de superior volumen, mientras que los que se encuentran en la parte superior e inferior son de formas redondeadas y ligeramente inferiores en tamaño. En la parte alta de la cornisa descansa el escudo de armas del prelado, abriéndose en sus laterales un par de volutas que desembocan

²⁴ MARTINEZ DE MAZAS, J. «Retrato al natural de la ciudad y termino de Jaén: su estado antiguo y moderno, con demostracion de quanto necesita mejorarse: su poblacion, agricultura y comercio por un individuo de la Sociedad Patriótica de dicha Ciudad Jaén». Jaén: Pedro Joseph de Doblas. 1794. LAZARO DAMAS, S. «La Catedral de Jaén según el Libro de Visitaciones de 1539» *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*. nº 170. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1998, pp. 95-126.

²⁵ A.C.J. Cabildo Capitulares. Leg.21. 8 de octubre de 1789, se recogen los acuerdos capitulares del 11 y 14 de abril de 1673 y del 21 de agosto y 2 de octubre de 1759. Publicado por ULIERTE VAZQUEZ, M. L. *Opus cit.* p. 326

²⁶ Ilustración 1.



Retablo de la capilla de San Benito

en un medallón circular de grandes dimensiones que remata el conjunto, el cual representa la Visión de San Benito.

Es innegable que la finalidad de este retablo es didáctica, aunque, pese a lo que otros autores expresan²⁷, no supone necesariamente el desconocimiento por parte de la población de un culto, pues tal y como comentábamos anteriormente, en la ciudad de Jaén existía desde antiguo una devoción continuada por este santo; tanto en la iglesia propiedad del Priorato de San Benito, como en una capilla catedralicia diferente a la que tratamos, y que, al menos desde el siglo XVI, estaba bajo su advocación. A partir de 1754, dicha capilla, paso a denominarse de San Miguel, cuando el canónigo Ambrosio Francisco de Gámez, manda en su testamento que se dedique al arcángel, dejándose de venerar así «*bajo dosel la Imagen de Sr. San Benito*». Es por esto que debemos matizar lo apuntado por Taylor en su obra; creemos que la intención de Fray Benito Marín, no era tanto aleccionar sobre la hagiografía de su santo patrono, como la de perfeccionar a su grey sobre el conocimiento que tenía sobre éste. Las noticias que tenemos del retablo del Priorato y el que se encontraba en la misma catedral, no nos aclaran si dichas máquinas contenían relieves explicativos sobre su hagiografía, aunque es indudable que los párrocos y presbíteros, a través de sus sermones, instruirían a los parroquianos a cerca de la historia del santo y sus acólitos.

La progresiva desaparición de las hojas de acanto en los retablos de Cornejo se encuentra en su fase final en esta máquina (si exceptuamos las pequeñas muestras de acanto que adornan la peana de la Inmaculada en el testero izquierdo de la capilla). Esta ornamentación clásica es sustituida por la rocalla, elemento decorativo menudo formado por elementos de tipo vegetal, rocoso, en forma de venera, formas arriñonadas... empleado en su comienzo a modo de arabesco, con el paso del tiempo se fue haciendo más carnoso y voluminoso, ganando en asimetría y arbitrariedad en su colocación sin desatender el equilibrio. Dado que la entrada de este tipo de decoración comenzó, como hemos dicho, en la década de los 60 del siglo XVIII, su presencia en el retablo de San Benito conduce al planteamiento una serie de suposiciones. Al tratarse de una obra póstuma, debemos vislumbrar si la traza original de Duque Cornejo incorporaba este tipo de ornamentación, o su inclusión fue realizada con posterioridad. No parece probable que el artista incluyera este tipo de ornamentación en sus bocetos originales, y, si bien, es plausible que fuera su hijo, José

²⁷ TAYLOR, R. *Opus cit.* p. 83.

Cornejo, en cuyo poder quedaron las trazas una vez fallecido su padre, quien introdujera estos cambios, es poco probable que así lo hiciera. No existe constancia documental, sin embargo, José Cornejo no participó en la finalización del coro de la catedral de Córdoba²⁸, por lo que parece poco probable que participara en la talla del retablo encargado por el obispo benedictino.

Siguiendo las teorías de Ortega y Sagrista²⁹, nos parece factible que fuera Francisco Calvo, quien adquiriera el encargo de realizar la obra, siendo las variaciones que presenta en su ornamentación introducidas por él, convirtiéndose por tanto, en el importador de la rocalla a la provincia giennense; si bien estamos en desacuerdo con Rafael Ortega, cuando afirma que todas las tallas fueran suyas. Si analizamos con detenimiento la escultura que puebla nuestro retablo llegaremos siguiente a la conclusión: debieron existir, al menos, dos entalladores; ya que la diferencia de calidad entre los medallones y las esculturas en bulto redondo es abismal. Comparemos, por ejemplo, la imagen del santo titular y el medallón de la tentación de San Benito, ambas guardan el sabor típico de las obras de Cornejo, en cuanto a su figuración y formas, sin embargo, sus modos son totalmente opuestos. A nuestro juicio, existe igualmente la posibilidad, que fuera José Medina el autor de algunas de estas figuras, y fuera de su buril de donde salieron las imágenes de los ángeles, el busto de Santa Gertrudis en la peana y San Benito. Su colaboración con Calvo ya había tenido un precedente en el ensanche de la sillería del coro, y es posible que trabajaran en estos encargos juntos, ora como tallista, ora como supervisor, de las máquinas catedralicias. Igualmente nos parece factible que el autor fuera quien realizara las tallas de bulto, mientras que en su taller se realizaran los relieves, de una evidente menor calidad, y que apenas presentan rastros de su intervención.

Pasemos ahora a analizar en profundidad los relieves que llevan en su pictoricismo el sello de Cornejo, y suponen una imposición absoluta de la narración, escenas claras y directas que permiten comprender los hechos que atañen al santo. Los relieves en los retablos, poseen por su naturaleza directa y clara, ventajas didácticas sobre las esculturas de bulto, cuyos atributos solo pueden ser entendidos por aquellos que ya han sido instruidos. Y es por este afán pedagógico, por lo que en el año 1791,

²⁸ Archivo notarial, Córdoba, oficio 10, tomo 93, fol. 4. José Cornejo se encargó de los bienes de la familia, abandonando el taller familiar y dedicándose a otros negocios. Publicado por VALVERDE MADRID, J. *Opus cit.* p. 62.

²⁹ ORTEGA Y SAGRISTA, R. *Opus. cit.* p. 38.

Antonio Ponz afirma, imbuido del espíritu reformista de la Ilustración, «Al Pueblo se le deben dar a entender las cosas con toda claridad, no con enigmas, que no le es fácil adivinar»³⁰. Pese a este afán gráfico y dogmático, la teatralidad exacerbada queda abandonada en el arte rococó, especialmente en el rococó giennense, que aboga más por lo ligero y elegante que por la aparatosidad escénica. La intención que esboza la idea de Cornejo es obvia, las escenas son evidentes y la iconografía tremendamente sencilla, para que puedan ser entendidas por el Pueblo, ese estado al que, en teoría, sirve la Ilustración. La espontaneidad de la figuración, el aclaramiento progresivo de las formas arquitectónicas, especialmente si las comparamos con los otros retablos citados, nos demuestran un sentido de la modernidad muy distante de sus primeras producciones. Esto nos lleva a pensar que quizás, si el artista no hubiera fallecido, el estilo del hispalense se hubiera hermanado con el estilo academicista, convirtiéndose en una bisagra entre el barroquismo más puro y las nuevas formas que imponía el siglo. Hecho que, por supuesto, no debemos entender como una conversión radical hacia las formas puras del neoclasicismo, sino un acercamiento, una evolución natural de un estilo, imaginativo y caprichoso, que fue depurándose a lo largo de una vida.

Cada uno de estos medallones está inspirado, al igual que los lienzos que se encuentran en ambos testeros, en la obra del Papa San Gregorio Magno (540-604), el *Libro de los Diálogos*³¹, (especialmente el segundo capítulo), obra redactada cerca de cuarenta años más tarde de la muerte del santo, tuvo una amplia difusión durante la Edad Media. Fue escrita de forma dialogada, al modo platónico, sus personajes son el propio Papa y un personaje ficticio llamado Pedro. Junto a esta obra, y atendiendo a las posibles influencias iconográficas que pudieran aparecer en las piezas de Cornejo; existe un interesantísimo libro «*Vita es miracula Sanctissimi patris Benedicto. Ex libro dialogorum Beati Gregorii Papae et Monachi collecta. Et ad instantiam Devotorum Monachorum Congregationis eiusdem S. Ti Benedicti Hispaniarum aeneis typis accuratissime delineata*»³² común en la biblioteca de casi todas las casas benedictinas, e inspirado, tal y como su título indica en los «...Diálogos» de San Gregorio Magno. Los grabados que presenta esta obra, todos ellos situados antes del texto, fueron reali-

³⁰ PONZ Y PIQUER, A. Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella. [S.l. : s.n.]. T. XV, carta V, pp. 247-248.

³¹ GREGORIO MAGNO *Vida de San Benito Abad*. Traducción de Enrique Zaragoza Pascual, Monte Casino, Zamora, 1995.

³² PASSERI, B. «*Vita es miracula Sanctissimi patris Benedicto. Ex libro dialogorum Beati Gregorii Papae et Monachi collecta. Et ad instantiam Devotorum Monachorum Congregationis eiusdem S. Ti Benedicti Hispaniarum aeneis typis accuratissime delineata*». Roma. 1579.

zados por el italiano L. Capriolo, siendo el diseñador de las trazas Bernardus Passeri. Las imágenes³³, de gusto manierista, presentan una estructura compositiva muy parecida a los relieves de nuestro retablo, si bien los elementos superfluos han sido cambiados o eliminados, los gestos y actitudes de los personajes se mantienen. Esta obra, que como ya hemos comentado, alcanzó amplia difusión entre las casa benedictinas y ha sido empleada como fuente iconográfica para la realización de otros retablos³⁴ donde se representan los pasajes más significativos del santo abad.



Grabado realizado por L. Capriolo, bajo traza de B. Passeri

³³ Ilustraciones 2 y 3

³⁴ Un ejemplo del empleo de esta obra como fuente iconográfica lo encontramos en el retablo de San Benito de San Vicente del Pino (Monforte-Lugo), obra del entallador manierista Muniategui.



Tentaciones de Satanás

Pedro Duque Cornejo pudo adquirir una influencia directa o indirecta de los grabados de esta obra, o de otras de características similares³⁵. Bien pudiera ser que el estatuario tuviera acceso a volúmenes de este tipo en algún convento benedictino andaluz, recordemos que los benedictinos apenas penetraron en la comunidad andaluza, y dentro de las escasas Casas benedictinas que se asentaron, algunas lo hicieron en la tierra natal del entallador. Pudo existir otro acceso más directo a esta influencia iconográfica, ya que, tal y como dijimos, el carácter de Cornejo le llevo a estudiar y continuar su formación a lo largo de su longeva vida. Incluso, podríamos aventurar, que, tal y como observábamos anteriormente interés de Fray Benito Marín por los libros era más que evidente, y tenemos noticia de su extensa librería muchos años antes de hacerse cargo de la prelatura de Jaén. Así, aunque el título que comentamos no aparece en este documento, bien pudo adquirir este, u otro de características similares, en los años que separan la fecha de esa relación de bienes con la factura de la máquina. Por lo que se refiere al posible medio indirecto por el que Duque Cornejo pudo quedar impregnado de esta tipología ico-

³⁵ Otra obra más tardía, cuyos grabados pudieron ejercer la citada influencia sería LE CLERC, S. «*Vita et miracula Sanctissimi patris Benedicti*». Paris. 1658-1659.

nográfica, es factible pensar que lo hiciera a través de la observación de retablos castellanos. Bien es cierto, que la producción de Cornejo se centra en el triángulo Sevilla-Córdoba-Granada, pero su viaje al Paular pudo dejar en su memoria los estilos iconográficos de las fábricas retablisticas castellanas que bebieron de esta obra.

Analizando con detenimiento el retablo, y comenzando desde el lado izquierdo en la parte inferior, no encontramos con el primer de los lunetos, en el cual se representa el nacimiento del santo y su hermana gemela, Santa Escolástica. En relación a este hecho San Gregorio no dedicó ningún capítulo, si bien, menciona a la hermana del santo en dos de ellos. El tema del medallón debe más a la tradición popular que a ninguna fuente documental, su composición, deudora de la iconografía de los nacimientos de la Virgen María y San Juan Bautista, emplea amplios cortinajes y paños para dotar a la escena de una viveza escenográfica notable. Si continuamos en dirección ascendente, sobrepasando un pequeño angelito atlante, encontramos el tondo cuatrilobulado, donde se representa otro de los pasajes hagiográficos pertenecientes a la vida del santo; inspirado en el capítulo II: *Cómo venció la tentación de la Carne*,³⁶ donde se narra la demoníaca tentación que tuvo que padecer el santo³⁷, en primer lugar bajo la forma de mirlo, molestándole en su meditar: «... empezó a revolotear alrededor de su rostro, de tal manera que hubiera podido atraparla con la mano si el santo varón hubiera querido apresarla. Pero hizo la señal de la cruz y el ave se alejó» para más tarde volver a aparecer la instigación bajo la imagen de una mujer: «...tocado súbitamente por la gracia divina volvió en sí, y viendo un espeso matorral de zarzas y ortigas que allí cerca crecía, se despojó del vestido y desnudo se echó en aquellos agujones de espinas y punzantes ortigas, y habiéndose revolcado en ellas durante largo rato, salió con todo el cuerpo herido...». Se revela el paisaje bajo la tónica iconografía de la vida anacoreta, mediante una gruta envuelta en vegetación y un medio rocoso. La acción, que se desarrolla a modo de narración continua, al igual que en el grabado número ocho de la obra de Capriolo y Passeri, presenta al santo de Nursia en dos momentos diferentes de su prueba de fe, en primer plano, venciendo la tentación al arrastrarse entre espinos, en segundo plano, su encuentro con el pájaro que perturbo su abstracción. Es notable la valoración plástica que presenta el cuerpo del santo desnudo, tanto en el momento en que comienza a deshacerse de sus vestiduras, como cuando se encuentra inmerso en los espinos.

³⁶ Este relieve ha sido identificado por la profesora Ulierte Vázquez como «...*San Benito arroja al demonio una piedra...*» ULIERTE VAZQUEZ, M. L. *Opus Cit.* p. 232.

³⁷ Ilustraciones 4 y 5



La tentación de la carne según grabado de Passieri

Prolongando el recorrido, nos encontramos con el relieve circular que completa el lado izquierdo del retablo, que responde al capítulo VII: *De un discípulo suyo que anduvo sobre las aguas*. Este relieve narra, con una ligera variante con respecto al episodio en que está inspirado, como el joven monje Plácido, al ir a recoger agua cae al río. El santo, desde



De cómo venció la tentación de la carne

su celda, tiene conocimiento mediante una visión de este hecho, y hace llamar a uno de sus acólitos, San Mauro. Éste al llegar al río «Y creyendo que caminaba sobre tierra firme, corrió sobre el agua hasta el lugar donde la corriente había arrastrado al niño; le asió por los cabellos y rápidamente regresó a la orilla». Al regresar el joven Plácido declaró «Yo, cuando era sacado

del agua, veía sobre mi cabeza la melota del abad y estaba creído que era él quien me sacaba del agua». De este modo, lo que se representa, no es la visión del santo o el monje Mauro rescatando al niño Plácido, que en este caso tiene la apariencia de un hombre adulto. El tallista ha representado la visión (esto es, el milagro) que el joven monje tuvo, ya que, fue el abad benedictino quien apareció para rescatarlo. Esta forma de desarrollo es menos compleja que la representación fidedigna del milagro, pudiéndose haber recurrido a la narración continua, como se hizo en el anterior relieve. Pese a esto, la opción escogida es mucho más clarificadora, ya que muestra el milagro en sí, independientemente de quien lo protagonice, exponiéndose de manera directa para el fiel no iniciado.

Coronando todo el conjunto, un gran tondo circular representa la visión de San Benito de la Santísima Trinidad, que en su estructura cierta tiene relación con el que se encuentra en el testero izquierdo que representa la aparición de la Virgen María al santo abad. En ambos, la disposición de los elementos es parecida, el santo arrodillado contempla la Gloria de la Divinidad, con los brazos abiertos en un gesto violento. El milagroso acontecimiento se desarrolla bajo la presencia del un monasterio, que vigila un pequeño núcleo urbano a sus faldas, posiblemente Montecassino, el primer monasterio fundado por el monje. San Benito, representado con tonsura y barbado, está más cerca, por su apariencia, de la talla de bulto que ocupa el nicho, que de algunas de las representaciones que se encuentran en los relieves, donde lo muestran con rasgos de un hombre joven e imberbe. A sus pies, descansa un báculo y una mitra.

Ya en la calle izquierda, si es que podemos usar esta expresión dada la aparente falta de orden arquitectónico de retablo, encontramos un luneto donde se representa la conversación del santo con su hermana gemela Santa Escolástica³⁸. Procedente del capítulo XXXIII: *El milagro de su hermana Escolástica*. Acostumbraba ésta a visitar al santo una vez al año, y saliendo éste del monasterio para conversar con ella, ocupan su tiempo en alabanzas divinas y santos coloquios. Suplicándole que no le dejara tan pronto y ante la negativa de su hermano, rogó al Cielo: *«...juntó las manos sobre la mesa con los dedos entrelazados y apoyó en ellas la cabeza para orar a Dios todopoderoso. Cuando levantó la cabeza de la mesa, era tanta la violencia de los relámpagos y truenos y la inundación de la lluvia, que ni el venerable Benito ni los monjes que con él estaban pudieron trasponer el um-*

³⁸ Identificada por Ulierte como Santa Gertrudis, atribución que no compartimos, inclinándonos por Santa Escolástica basándonos en el *Libro de Diálogos* de San Gregorio Magno. ULIERTE VAZQUEZ, M. L. *Opus cit.* p. 232.

bral del lugar donde estaban sentados. En efecto, la religiosa mujer, mientras tenía la cabeza apoyada en las manos había derramado sobre la mesa tal río de lágrimas, que trocaron en lluvia la serenidad del cielo...» La talla capta el instante en el que Santa Escolástica realiza el milagro, mientras su hermano, con los brazos abiertos de manera muy expresiva, le exhorta por tal acción: «...empezó a quejarse diciendo: «¡Que Dios todopoderoso te perdone, hermana! ¿Qué es lo que has hecho?». A lo que ella respondió: « Te lo supliqué y no quisiste escucharme; rogué a mi Señor y él me ha oído. Ahora, sal si puedes. Déjame y regresa al monasterio». Pero no pudiendo salir fuera de la estancia, hubo de quedarse a la fuerza, ya que no había querido permanecer con ella de buena gana. Y así fue cómo pasaron toda la noche en vela, saciándose mutuamente con coloquios sobre la vida espiritual.»

Descendiendo nos encontramos con el otro tondo cuadrilobulado, donde se representa dos acontecimientos diferentes, de parecida naturaleza, que encontramos en los capítulos III y VIII de la obra de San Gregorio. En el capítulo III: *El jarro roto por la señal de la cruz*, encontramos al abad al frente de una díscola congregación, que al comprobar la aplicación rígida las normas benedictinas, encuentran como solución el homicidio del santo: «Después de tomar esta decisión, echaron veneno en su vino. Según la costumbre del monasterio, fue presentado al abad, que estaba en la mesa, el jarro de cristal que contenía aquella bebida envenenada, para que lo bendijera; Benito levantó la mano y trazó la señal de la cruz. Y en el mismo instante, el jarro que estaba algo distante de él, se quebró y quedó roto en tantos pedazos...». En el capítulo VIII: *Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo* podemos encontrar una historia similar, de modo que el artista parece haber considerado oportuno colocarlos en el mismo espacio y tiempo, tallando a un pequeño cuervo a los pies del santo que toma con su pico el pan envenenado tal y como lo cuenta San Gregorio: «A la hora de la comida, solía venir del bosque cercano un cuervo, al que el santo le daba de comer por su propia mano. Habiendo venido como de costumbre, el siervo de Dios echó al cuervo el pan que el sacerdote le había enviado y le ordenó: -En nombre de nuestro Señor Jesucristo toma este pan y arrójalo a un lugar donde no pueda ser hallado por nadie-.... todavía largo rato el cuervo en ejecutar la orden, pero al fin tomó el pan con su pico, levantó el vuelo y se fue....» Cabe resaltar en este relieve, el efectismo provocado por el pequeño ventanuco que se localiza en el fondo de la habitación, y por donde las cabezas de diversos monjes, entre curiosos y sorprendidos, asoman para contemplar el milagro. Este detallismo, que tanto gusta en el arte rococó, provoca que la escena adquiera más veracidad, ya que la inclusión de estos monjes como meros observadores del envenenamiento y sus miradas dirigidas

hacia el santo, potencian la intensidad del momento, contrarrestando la tosquedad de algunos elementos de la talla.

Finalizando ya el recorrido por los relieves de las calles laterales de la máquina, nos encontramos con un medallón donde se figuran los hechos incluidos en el capítulo I: *La Criba Rota y Reparada*. Convirtiéndose en eremita, en unas cuevas cercanas a Subiaco, un monje de nombre Román ayudó a San Benito trayéndole algo de comer durante tres años. San Gregorio Mango lo relata de este modo: «Desde el monasterio de Román no había camino para ir hasta la cueva, porque ésta caía debajo de una gran peña. Pero Román, desde la misma roca hacía descender el pan, sujeto a una cuerda muy larga, a la que ató una campanilla, para que el hombre de Dios, al oír su tintineo, supiera que le enviaba el pan y saliese a recogerlo. Pero el antiguo enemigo que veía con malos ojos la caridad de uno y la refección del otro, un día, al ver bajar el pan, lanzó una piedra y rompió la campanilla... Mas queriendo Dios todopoderoso que Román descansara de su trabajo y dar a conocer la vida de Benito para que sirviera de ejemplo a los hombres, puso la luz sobre el candelero para que brillara e iluminara a todos los que estuvieran en la casa de Dios». El detallismo, del que hablábamos con anterioridad, toma su máxima expresión en esta talla en particular, donde podemos observar una vista pormenorizada de los bosques, con la inclusión no solo del monte o lo abrupto del paisaje, sino de los animales que lo habitan (observamos ciervos, lechuzas, patos...). Presenta aspectos comunes con el grabado número cinco de la obra «*Vita et miracula Sanctissimi patris Benedictini...*», la actitud (que no el gesto) del monje Román y el santo abad o la posición del diablo, bajo la forma del clásico sátiro, en un extremo del relieve. Posiblemente, tanto el tracista como el grabador, asumieran la obra de San Gregorio, no solo como referencia a la hora de establecer lo acontecido en cada episodio, sino también como guía para elaborar los pequeños detalles que dan viveza a las escenas. En este último tondo podemos contrastar la propia imagen con la descripción que hace el Papa Gregorio de los alrededores de Subiaco: «*En este lugar manan aguas frescas y límpidas, cuya abundancia se recoge primero en un gran lago y luego sale formando un río.*» Al igual que en otros momentos relieves del santo el autor a tomado esta obra como fuente, tal y como puede verse en la conversación de Santa Escolástica con su hermano Benito, cuando esta se acoda para realizar su petición ante Dios. Mientras que el grabado, tal es su naturaleza, busca los pequeños y numerosísimos detalles en una escena (bien parece a veces, que los acontecimientos son solo la excusa para desarrollar una compleja variedad de hechos cotidianos) El relieve, pese a establecer detalles ligeros, muy al gusto del rococó, no se recrea en ellos

con excesiva intensidad, busca lo esencial del acontecimiento, iluminándolo, aquí y allá, con detalles diminutos que no impiden, en absoluto, el entendimiento de la hagiografía benedictina.

Por lo que se refiere a la valoración plástica, la inspiración que pueda suponer la obra de San Gregorio Magno, los grabados, o la iconografía de otros retablos anteriores, no condicionan la traza de Cornejo, sublime maestro de la fantasía. Como ya hemos comentado con respecto al estilo rococó, pese a la multiplicación de los detalles, estos no restan protagonismo a la visión de conjunto ideada por el hispalense, impidiendo así que los pormenores subordinen a los hechos. La condición del paisaje en este retablo es básica, se emplean fondos rocosos y bosques, sin apenas distinción entre diversas escenas. Tómese como ejemplo la comparación entre el paisaje que presenta la tentación de la carne de San Benito, el rescate de las aguas del monje Plácido y la tentación del demonio.

Como ya hemos explicado, es evidente que la realización de estos relieves se debió a otro autor (o autores, en caso de que pudiéramos constatar que se trata del taller de José Medina) diferente al que realizó la talla de San Benito, el busto de Santa Gertrudis, la pequeña Inmaculada y los pequeños angelitos que están diseminados por todo el retablo. El santo titular³⁹ aparece sobre una gustosa nube de la que surgen cabecitas de querubes, mientras que dos pequeños angelitos sostienen una filacteria con la inscripción GRATIA BENEDICTUS EST NOMINE⁴⁰. Ligeramente más abajo, sobre las curvas de las volutas que describe la peana, dos angelitos portan la mitra y el báculo, atributos del santo benedictino. La talla, con idéntica postura en la parte superior del cuerpo a los relieves de San Benito del testero derecho y el medallón que remata el conjunto, mantiene los brazos abiertos describiendo una efectista línea horizontal. Los pliegues se revuelven, esculpidos a base de golpes de gubia, atrevidos y voluminosos; el rostro vuelto hacia lo Supremo. La traza nos remite a las tallas de Cornejo en el monasterio del Paular o a las del oratorio de San Felipe Neri en Sevilla, en este último caso tiene una gran similitud con el santo bajo cuya advocación está puesto el recinto sagrado sevillano. El santo abad está representado con el característico hábito negro benedictino, cuya aparente monocromía queda aliviada mediante un dorado sutil, que mejora la talla, tanto en lo visual, como en lo plástico. El santo eleva su mirada a algún punto de las alturas, mientras que su pierna derecha, ligeramente adelantada, provoca una sensación de elevación; efecto au-

³⁹ Ilustración 6.

⁴⁰ Por la gracia de su nombre es bendecido.



San Benito

mentado por la presencia de esa jugosa nube y un pequeño angelito que, sujeto a la pierna más atrasada del santo, parece que desee elevarlo. Toda esta articulación de elementos en movimiento, el santo abad, los pequeños querubes, la aparente fugacidad de las nubes, es fruto de la sintonía entre el concepto, el efectismo y el apego por lo bello, propios del rococó andaluz.

Bajo la bellísima peana donde reposa el santo titular, Santa Gertrudis la Magna aparece representada en un bello busto de delicado gesto, y está flanqueada por dos querubos coronados con adornos florales. La identificación de esta imagen es muy variada, tanto Ulierte Vázquez⁴¹ como los autores del «Catálogo Monumental de la Ciudad de Jaén y su Término» la identifica con la Transfixión de la Virgen, mientras que Taylor la presenta como Santa Escolástica. Dados los atributos que exhibe, pensamos que se trata de la santa cisterciense, nacida hacia 1256, y que fue canonizada en el año 1677, comenzando a representarse a partir de ese momento, ya que durante la Edad Media su representación había sido prácticamente ignorada⁴². La plasmación de santos canonizados tras Trento, como nuevos símbolos de una iglesia combatiente, es una constante a lo largo de los siglos XVII y XVIII. La santa, representada con una extraña variante de báculo de abadesa (normalmente se la personifica con el báculo vuelto hacia dentro), sostiene en su otra mano su principal atributo, un corazón inflamado donde habita la imagen de un Niño Jesús. Por lo que se refiere a la presencia de ángeles y querubos, los encontramos en diferentes actitudes, ya sea sedentes, haciendo las veces de acróteras en el retablo, a la manera de pequeños atlantes... Las formas varían, los hay querubos de rostro efébo, querubines y angelitos de maneras regordetas y aniñadas; y si exceptuamos la cabecita de querubín que aparece en la peana de la Inmaculada en el testero izquierdo, diremos que las tallas de estos seres espirituales se encuentran concentrados en el propio retablo. La elasticidad en sus movimientos simula la de la propia rocalla, curvilíneos, con posturas que derraman formas cóncavas y convexas, sirviendo de unión entre algunos planos.

En el arquisolio izquierdo⁴³ de la capilla se extiende una estructura de madera dorada, ilusión de un pequeño retablo, en el que tienen cobijo dos lienzos; en la zona inferior se encuentra una Santa Faz de pequeñas dimensiones que nos remite al estilo flamenco. Sobre ella, un lienzo donde se representa a San Benito escribiendo la regla benedictina, asistido por la Trinidad y la Virgen María. En el testero opuesto se encuentra un lienzo de medio punto donde se representa la muerte de San Benito. Las paredes

⁴¹ ULIERTE VÁZQUEZ, M.L. *Opus cit.* p. 231. También en «Catálogo monumental de la ciudad de Jaén y su término» dirección, coordinación y textos latinos Juan Higuera Maldonado; textos literarios Pedro A. Galera Andreu, Manuel Pérez, M^a Luz Ulierte Vázquez, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses (C.S.I.C.), p. 92. TAYLOR, R. *Opus cit.* p. 84.

⁴² REAU, L. «Iconografía del Arte Cristiano». Tomo II. Vol. IV. Barcelona, Del Serbal, 2001, p. 29

⁴³ Ilustración 7.



Arquisolio izquierdo

de la capilla se recubren de estas estructuras doradas con la intención de prolongar visualmente el retablo hacia el exterior de la capilla, tratando de crear un abrazo efectista que introduzca al fiel en su interior.

Antes de sumergirnos en estas piezas, comentaremos la situación de la pintura en el Jaén del XVIII, periodo al que pertenecen los dos grandes

lienzos a los que hacíamos referencia. Existe una más que evidente crisis, especialmente si comparamos la producción de este siglo con la centuria anterior, y dicha crisis se deja sentir tanto en la cantidad como en la calidad de las obras giennenses. Ciertamente es, que el siglo XVIII se compone de una serie de corrientes contrapuestas que van desde el más puro barroco, pasando por el delicado rococó, a sus némesis pictóricas, el academicismo y los incipientes pasos hacia el clasicismo. Sea como fuere, no podemos negar que, desaparecidas las figuras fundamentales del panorama pictórico, tales como Ambrosio de Valois o su discípulo Cobo Guzmán que mueve su actividad hacia la capital cordobesa, lo pictórico en nuestra provincia queda, cuanto menos, huérfano. Si hemos de destacar alguna figura dentro de la producción giennense en la primera mitad de la centuria, esa sería la de Francisco Pancorbo. Con posterioridad existen figuras más relevantes, tal es el caso de Maella y los hermanos González de Velásquez; o de menor entidad, como lo es el pintor local José Carazo, que llevan a la pintura giennense hacia el buen gusto academicista, con composiciones algo frías, correctas en sus formas, y con un tratamiento los colores claro y brillante, seguidores todos ellos, de manera directa o indirecta de los dictados de Mengs.

Ahora sí, pasemos al lienzo del testero derecho; esta pieza tiene como tema el establecimiento la Regla Benedictina, acontecimiento vital para el cenobio occidental, tal y como expresa el capítulo XXXVI de los Diálogos de San Gregorio Magno: *«Con todo, no quiero que ignores que el hombre de Dios, no sólo resplandeció en el mundo por sus muchos milagros, sino que también brilló, y de una manera bastante luminosa, por su doctrina, pues escribió una Regla para monjes, notable por su discreción y clara en su lenguaje. El que quiera conocer con más detalle su vida y costumbres, podrá encontrar en las ordenaciones de esta Regla todo lo que enseñó con el ejemplo, pues el santo varón de ningún modo pudo enseñar otra cosa sino lo que había vivido.»* El lienzo posee una composición en aspa, cuyos brazos están formados, por una parte por la Virgen María, el ángel que sostiene el pergamino donde se refleja la norma benedictina y dos pequeños ángeles que sostienen el báculo y la mitra, a la vez que separan de la escena con sus cuerpos a un pequeño dragón que descansa en el suelo. El otro brazo del aspa estaría compuesto por el propio San Benito, el pergamino donde escribe la regla, así como los brazos y torso del ángel. Para terminar la composición del lienzo, el coro angélico que surge entre un fondo nuboso porta los símbolos de la cristiandad. El santo abad, abiertos sus brazos en diagonal, dialoga con el Emisor de la inspiración divina, mientras que la Virgen María actúa como mediadora entre San Benito y el Espíritu Santo. La

obra, de calidad poco reseñable, es deudora de la escuela italiana al igual que otros lienzos del templo catedralicio. El fondo nuboso, poblado de coros celestiales y pequeños querubines se encuentra dentro de la estética dieciochesca, y proporciona a la escena un carácter casi irreal, ya que impide que al espectador reconocer el lugar donde se desarrolla tal acontecimiento. Debajo de este lienzo se encuentra una pequeña imagen del Santo Rostro, de notable factura flamenca, en cuya parte baja se localiza un epígrafe: VERA IMAGO SALVATORIS ADREGEM ABGARUM MISSA. Dicha inscripción pone a la imagen en relación con la leyenda del rey Abgaro de Odessa, curado de la lepra que padecía al contemplar la imagen de Cristo. Aunque la fecha de la obra y su autor son desconocidos, es posible ponerla en relación con otra pieza de similar factura que hemos localizado, cuya cronología gira en torno al siglo XVIII, y que se encuentran en Beaune (Dijon, región de Borgoña). Ambas piezas, como ya hemos indicado tienen una fisonomía parecida, e incluyen la misma inscripción. Es probable que fueran realizadas a mediados del dieciocho, tiempo en el que se vivió un renovado interés por la reliquia del Mandylion. La presencia de esta pequeña tabla supone un pequeño guiño del prelado hacia su propia diócesis y la milagrosa reliquia que alberga el templo catedralicio.

Por lo que se refiere al lienzo de medio punto situado en el testero derecho⁴⁴, está basado, tal y como aparece en la cartela en latín que se sitúa en la zona inferior, en el capítulo XXXVII, bajo el título *La Profecía que de su muerte hizo a los monjes*, se narran los últimos días del santo benedictino y cuya traducción sería: «Seis días antes de su muerte mandó abrir su sepultura. Pronto fue atacado por la fiebre y comenzó a fatigarse a causa de su violento ardor. Como la enfermedad se agravaba cada día más, al sexto día se hizo llevar por sus discípulos al oratorio, donde confortado para la salida de este mundo con la recepción del cuerpo y la sangre del Señor y apoyando sus débiles miembros en las manos de sus discípulos, permaneció de pie con las manos levantadas al cielo y exhaló el último suspiro, entre palabras de oración. En el mismo día, dos de sus monjes, uno que vivía en el mismo monasterio y otro que estaba lejos de él tuvieron una misma e idéntica visión. Vieron en efecto un camino adornado de tapices y resplandeciente de innumerables lámparas, que en dirección a Oriente iba desde su monasterio al cielo. En la parte superior del camino, un hombre de aspecto venerable y lleno de luz les preguntó si sabían qué camino era el que estaban viendo. Al contestarle ellos que lo ignoraban, les dijo: «Éste es el camino por el cual el amado del Señor, Benito, ha subido al

⁴⁴ Ilustración 8.



Arquisolio derecho

cielo». Fue sepultado en el oratorio de San Juan Bautista, que él mismo había edificado sobre el destruido altar de Apolo» Su composición es más compleja que la de su compañero en el testero opuesto. El lienzo se divide en tres planos, unidos óptimamente por el ajedrezado del suelo: En el último de ellos podemos ver el monasterio umbro donde residía el monje. En un segundo plano, varios de sus hermanos contemplan el milagro, mientras otro de perfil, se presenta ante una imagen de San Juan Bautista, santo al que, según reza la cartela, San Benito dedicó el oratorio una vez destruido el altar pagano. En primer plano, con un violento gesto, y flanqueado por dos monjes, San Benito cae de rodillas, los ojos vueltos hacia las Alturas, contempla el camino de luces, tiernamente interpretadas por el pintor a modo de lámparas y candelabros, que le guiará a la Gloria. Rodeando este místico camino, ángeles y querubines se asoman desde esponjosas nubes. A un lado del santo, el cuervo que porta en su pico la hogaza envenenada, a otro lado, tal y como relatan los «Diálogos», la tumba abierta en cuyo interior se encuentra un cráneo, evidente símbolo del tránsito. Todo ello participa de ese ejercicio conjunto que es la propia capilla, la vida que desemboca en la muerte, la muerte como inicio de la Vida. Las proporciones de ambas obras poseen una forma retórica, correcta, de mediocre calidad, con ciertas pinceladas de naturalismo. Por lo que se refiere a la

paleta de colores empleada por el autor, abundan los tonos luminosos, especialmente si nos fijamos en el camino de albor que se presenta ante San Benito en su visión premonitoria. Lamentablemente, el estado actual de los lienzos, que como buena parte de la capilla necesita ser restaurada, nos impide apreciar con toda claridad las verdaderas modulaciones cromáticas que imprimió el artista. Pese a ello, nos inclinamos a pensar que, al igual que el resto de la capilla, serían matices llenos de luminosidad, en concordancia con la idea de la belleza rococó.

Pasemos ahora a analizar la parte superior del lateral izquierdo, donde, bajo un baldaquino, se aloja la imagen de la Inmaculada. El baldaquino o palio es un símbolo latréutico, por lo que es un atributo propio de la divinidad, y no de María. Sin embargo, a finales del siglo XVI y primeras décadas de la siguiente centuria, en plena efervescencia tridentina, comienza a asociarse a la figura de la Madre Divina. Hasta entonces había estado ligado en exclusiva a los pasos cristíferos, especialmente en la figura de Jesús Sacramentado. Este ornamento paralitúrgico comenzó a desarrollarse y mantenerse casi por propia voluntad del pueblo, y fue consentido y amparado por la Iglesia; la cual veía con buenos ojos la devoción a la Virgen María, bastión que se enarboló apasionadamente contra la Reforma. La posible explicación teológica que exponían los doctores ante esta demanda popular, es que el palio, protegía al llamado Sagrario Viviente que en su seno, y como esposa del Espíritu Santo, guardó al Hijo durante nueve meses. De esta manera, y haciendo una pequeña pirueta teológica, podríamos interpretar el baldaquino como la protección de Dios Padre, si nos dejamos guiar por la antifona: «*El Espíritu Santo bajará sobre ti y la Virtud del Altísimo te cubrirá con sus sombras*». El pequeño palio está dorado y estofado en tonos azules en su exterior, y de su mitad se desprende un cortinaje cuyos bordes adquieren formas vegetales, coincidiendo con toda la decoración de hojarasca que se esparce por la capilla. El cortinaje se sujeta a los costados del nicho mediante grandes nudos ampulosos, conseguidos a grandes golpes de gubia, que caen pesadamente hacia abajo. Es por esta pesada verticalidad, por lo que el motivo vegetal adquiere mayor relevancia. Sobre el fondo del nicho, en tonos ambarinos, se abre un conjunto de rosas estofadas sobre la que resalta la pequeña talla mariana.

La talla adquiere las características típicas de las imágenes marianas del siglo XVIII, que se podían intuir en los últimos decenios de la anterior centuria. El primer rasgo sería su reducido tamaño, que coincidiría con el sentido de lo «bellum» tan típico del Rococó. De igual manera, obedece a un sentido práctico, ya que la mayoría de las tallas que se realizan están

destinadas, tal es nuestro caso, a la subordinación de un retablo, altar u otro elemento arquitectónico. En general, estas tallas aparecen alejadas del altar o retablo mayor, por lo cual se enfatiza más la necesidad de un tamaño reducido. Presentan una factura tosca, casi descuidada, ya que su lugar de destino impedía una apreciación minuciosa de las mismas, sin embargo, en el caso que tratamos, la talla está sorprendentemente bien terminada, con unos rasgos finos y gráciles, que se oponen a la generalidad anteriormente mencionada. El material de la talla, es posiblemente pino de Segura, ya que, era habitualmente la variedad que solicitaban los artistas para tales menesteres. Junto al material fundamental se empleaban telas encoladas para dar mayor realismo a los paños de túnicas o mantos; en nuestro caso, la policromía y el estofado sustituyen a esta tendencia.

Por lo que respecta a las tonalidades, comienzan a abandonarse las formas planas y únicas en blancos y azules, que fueron propugnados por Pacheco y seguidos por los maestros Cano y Mena, y se inicia una tendencia hacia el blanco marfil, el dorado en las túnicas y el estofado realizado a punta de pincel, recubriendo este casi toda la superficie. En nuestro caso, la decoración de la Virgen presenta motivos vegetales y florales. Esto hace que la pequeña talla tenga un aspecto luminoso, rico y suntuoso. Por lo que se refiere a las encarnaciones, al igual que en periodos anteriores, y tal y como corresponden a las imágenes tradicionales de María, dominan las tonalidades claras con preponderancia de los mate sobre los acabados brillantes, la mayoría de estos últimos, son fruto de los posteriores retoques de las imágenes. Al igual que en la adopción de tonos, en la traza de la silueta mariana se abandona, poco a poco, la escuela granadina, que apenas décadas atrás había imperado en todas las representaciones inmaculistas. La esbeltez que caracterizaba a esta escuela se reemplaza con formas más rectas, potenciadas por las caídas de los ropajes, perpendiculares y pesados, a los pies de la Virgen; anunciando de esta manera la nueva influencia que suponía la escuela sevillana, y que vemos reflejada en la escultura que analizamos.

Si consideramos detenidamente la delicada imagen, observaremos como la imagen se alza sobre una peana de corte arquitectónico. Como comentábamos antes, a lo largo del siglo XVIII se inicia la creación de imágenes de pequeño tamaño, lo que desencadenó la entrada en escena de unas peanas de dimensiones considerables, en ocasiones comparables a la misma imagen que sostenían. Suelen tener una estructura arquitectónica (cuya complejidad varía en mayor o menor grado) y están acompañadas de pequeña hojarasca dorada. La peana ayuda a potenciar la

estilización del bulto mariano, y permiten su visión de forma clara, dada la altura en la que suelen estar colocadas.

A pesar de que habían comenzado a abandonarse las formas granadinas en ciertos aspectos, la iconografía que proponía la escuela de la ciudad nazari continuó manteniéndose largo tiempo, en especial aquellas que propusieron los maestros Cano y Mena; modelos iconográficos con los que está en deuda la Inmaculada creada para la capilla de Fray Benito Marín. La escultura adopta una pose dinámica con respecto al modelo establecido, realizando un ligero contraposto (excepción entre las tallas de este estilo) Se presenta de manera frontal, las manos elevadas hacia la izquierda permiten ver su rostro, ligeramente cuadrado, de facciones delicadas e idealizadas. Su cabeza es redonda y el mentón avanza sutilmente, su pelo está muy trabajado, recogido en la base de su cuello, largo y cilíndrico. Ésta opción se contrapone al modelo típico de cabellos oscuros y ondulados, sueltos sobre la espalda y con picudas terminaciones. La escultura ha sido tratada con mucho detalle; siguiendo el modelo del siglo anterior. El manto, con motivos florales en azul y detalles dorados, se cruza por delante con gracia, sosteniéndose sobre su brazo derecho, provocando una serie de abultados pliegues y bucles, allá donde la tela se arruga y acumula. Dichos plisados ocultan una túnica recta estofada con primor, en la que dominan, siguiendo el canon del nuevo siglo, los motivos vegetales en azul sobre luminoso fondo dorado. Para potenciar este efecto brillante, la pequeña Inmaculada lleva dos postizos realizados en plata, una corona real y un resplandor de rayos, compuesto de veintiocho refulgencias, terminadas en una variante de la estrella de seis puntas, que debido a una mala conservación, ya no coronan todas las fulminaciones.

El gusto por lo pequeño, lo dulce y devoto desbancó a los gestos de tipo pasional, al *pathos* intenso y arrojado de la anterior centuria, eliminándose con el paso de las décadas la teatralidad y la grandilocuencia. Las expresiones recogidas, casi ensimismadas, son la tendencia que domina en los semblantes marianos del rococó andaluz. La obra que analizamos pese a su posición frontal, posee ojos serenos aunque no con la mirada baja, reflejo, todo ello, de ese espíritu de pudor y sumisión que tanto se acostumbraba en el XVIII. En lo que se refiere a la edad de la Virgen, en nuestro caso, no corresponde con exactitud a ese tiempo cercano a los doce años; es, indudablemente, una adolescente, sin embargo, el hecho de que no lleve el pelo suelto sino recogido de forma sencilla bajo la nuca, la dota de un aspecto no tan aniñado, que nos sugiere que su edad está entre los dieciséis y los dieciocho años.

La Inmaculada se sostiene sobre un pequeño trono formado por un creciente lunar con las puntas hacia arriba, al modo en que lo realizaba Cano en Granada o el hispalense Roldán; un querube se coloca en la zona frontal, mientras parte del manto y sus fuelles se vierten de manera densa sobre la forma selénica. En este caso la forma de la serpiente está ausente, al igual que en la mayoría de las tallas marianas de este momento, como, si su presencia no fuera necesaria para recordar al fiel cual es el dogma que atañe a la *Totta Pulchra*.

El arquisolio del muro izquierdo, que se adapta a la estructura de madera dorada que acoge el lienzo y el pequeño baldaquino, está decorado de manera exuberante, una suerte de *horror vacui* que propone al fiel un festín de luz para los sentidos. En un primer vistazo, la hojarasca, las formas arriñonadas, decoraciones en forma de C y S, así como los motivos geométricos que acogen en su seno formas florares, acuden a la vista sin dejar apenas descanso. Construidas sobre un fondo azul y blanco, (de nuevo los colores inmaculistas) las figuras están detalladas en un vivo dorado, al gusto de la época. Descartando la decoración floral o geométrica, así como la rocalla, destacan los símbolos tradicionalmente asociados al dogma de la Inmaculada. En el arranque del arquisolio que rodea al lienzo se ha optado por un encadenamiento de estrellas estilizadas de ocho puntas; pasada este área de la estructura dorada, y alcanzando el arquisolio en su parte superior, encontramos una serie símbolos que nos hablan de los títulos de dignidad que proclaman las perfecciones de María o que hacen referencia a su carácter divino y su pureza. Así, podemos identificar los siguientes: un ciprés, árbol sagrado que evoca la inmortalidad; una torre (*Turris Davis cum propugnaculis*: Torre de David con baluartes⁴⁵), una fuente (*Fons ortorum*: fuente de huertos⁴⁶) una escalera ascendente, como símbolo de ascensión al conocimiento divino; una estrella (*Stella matituna*: estrella de la mañana⁴⁷) y el sol (*Electa ut sol*: escogida como el sol⁴⁸) Estos dos últimos se encuentran en plena vertical con la talla de la Inmaculada, destacándose, de mayor manera su significado. Igualmente encontramos un espejo (*Speculum sine macula*⁴⁹:espejo sin mancha y espe-

⁴⁵ Cantar de los Cantares IV, 15. En la Letanía: Torre de David y Torre de marfil. BIBLIA SAGRADA. *Versión directa de las lenguas originales por Elionio Nácar Fuster y Alberto Colung*. Madrid: Católica. Biblioteca de Autores Cristianos. 1968. pp. 807-813.

⁴⁶ Cantar de los Cantares IV, 15. BIBLIA SAGRADA, LA, *Opus cit.*. pp. 807-813.

⁴⁷ Reyes 18:41-45 SAGRADA, LA, *Opus cit.* pp. 807-813.

⁴⁸ Cantar de los Cantares VI, 9. BIBLIA, SAGRADA, LA, *Opus cit.* pp. 807-813.

⁴⁹ Sap.VII, 26. BIBLIA, SAGRADA, LA, *Opus cit.* p. 978.

jo de justicia) un rosal (*Plantatio rosae*: planta de rosa⁵⁰) unos lirios (*Sicut liliū Inter spinas*: como lirio entre espinas⁵¹), azucenas símbolo de pureza; un pozo (*Puteus aquarum viventium*: pozo de aguas vivas⁵²); la luna (*Pulchra ut luna*: hermosa como la luna⁵³) una puerta abierta (*Porta Coeli*: puerta del cielo⁵⁴); una fuente (*Fons ortorum*: fuente de huertos⁵⁵), una ciudad (*Civitas Dei*: ciudad de Dios⁵⁶) y finalmente, un jardín cerrado (*Ortus conclusus*: jardín cerrado⁵⁷).

La lauda sepulcral que da cobijo a los restos mortales de Fray Benito Marín está compuesta por un mármol rojizo, con incrustaciones en diferentes mármoles y bronce. Su contorno está rodeado por un marco formado por una cenefa de cadenas y flores en bronce. Dividida en dos zonas diferentes, la primera presenta el escudo nobiliario, y la segunda un epigrama funerario, donde se da cabida a la escatología más barroca. Como ya hemos comentado, el segmento superior está coronado por el escudo nobiliario del prelado, que figura de la siguiente manera:

- I: Terrasado de plata, que trae dos columnas contrapasadas, contrapuntadas y contrapuestas, de oro, y sobre estas, en campo de gules, a la diestra, una torre de plata, y a la siniestra, un león rampante sobre báculo pastoral, todo de oro.
- II: Sobre campo de oro, dos lobos pasantes, en campo de gules, puestos en palo (armería del Rey), y hacia la punta un arcón de sinople, en cuyo centro se descubre un lábaro de plata. Bordura de gules, con once souteres de plata (armería ideal)
- III: En punta o mantel, en campo de plata, tres fajas ondeadas de azur.

Finalmente está rematada por un timbre de obispo, presenta penachos de gules, sinople y plata. Los dos lobos pasantes, en campo de gules y puestos en palo representan la armería del Rey, la bordura de gules con once souteres expresa la armería ideal, el león rampante sobre el báculo, es posible que represente la fuerza del obispado para defender el baluarte

⁵⁰ Cantar de los Cantares II, 18. BIBLIA, SAGRADA, LA, *Opus cit.* pp. 807-813.

⁵¹ Cantar de los Cantares II, 2. BIBLIA, SAGRADA, LA, *Opus cit.* pp. 807-813.

⁵² Cantar de los Cantares IV, 12. BIBLIA, SAGRADA, LA, *Opus cit.* pp. 807-813.

⁵³ Cantar de los Cantares VI, 9. BIBLIA, SAGRADA LA, *Opus cit.* pp. 807-813.

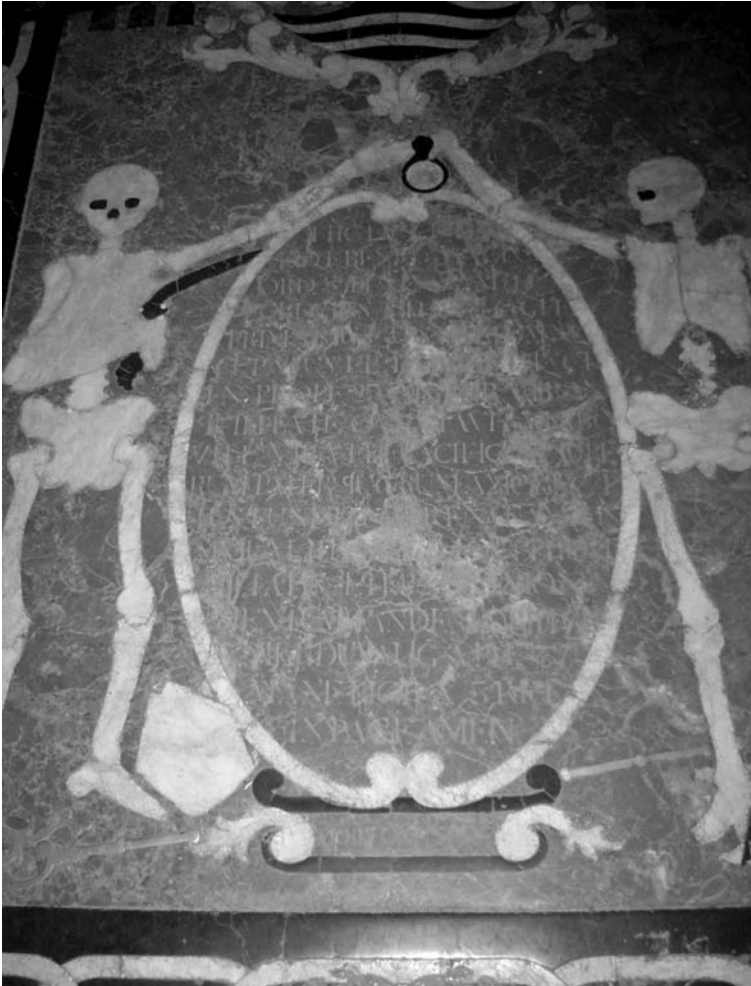
⁵⁴ Génesis XXVIII, 17. BIBLIA, SAGRADA LA, *Opus cit.* p. 60.

⁵⁵ Cantar de los Cantares IV, 15. BIBLIA, SAGRADA LA, *Opus cit.* pp. 807-813.

⁵⁶ Salmos LXXXVI, 3. BIBLIA, SAGRADA LA, *Opus cit.* p. 737.

⁵⁷ Cantar de los Cantares IV, 12. BIBLIA, SAGRADA LA, *Opus cit.* pp. 807-813.

de la Iglesia, y por último las tres fajas de azur en campo de plata que representan la armería Marín.



Detalle de la lauda sepulcral del prelado Marín

Debajo del blasón nobiliario dos esqueletos rodean una cartela ovalada donde figura la inscripción funeraria⁵⁸ dedicada al prelado calagurriano. El esqueleto de la derecha porta una guadaña en la diestra mientras que, con su otro miembro rodea la cartela hasta tocar la mano de su compañero; el cual, en una posición casi idéntica sostiene en su mano

⁵⁸ Ilustración 9.

derecha un pequeño espejo. El primero de ellos mira al espectador con vacías cuencas, mientras que el segundo gira su cabeza hacia la inscripción funeraria. Bajo los pies de estos dos nuncios de la muerte descansan una mitra y un báculo. Dentro de la cartela se sitúa la lauda funeraria, con el siguiente epigrama, cuya conservación es mediocre, por lo que su lectura es incompleta:

HIC JACET / D.D. FREY BENEDICTOS / ORD SANTI AGVSTINI DE
/ EGRERIVS / PRIMARIVS NVN / CVPATVS EP. B... GI / EN PROPE
23 / QVI... ATE... / VITE VIR VIRE PACIFICE IACIT HIC PAVPE /
RVM PATER QVOTVM MORE P. / IVS FVN DITVS / MENIVM TAN-
DE OBJTQVE / VII IDVS AVG. AD 1769 / MANE HORA 3 REQ / IN
PACE AMEN / MORSONI SOTV.

Cuya traducción sería:

[AQUÍ YACE/EL SEÑOR FRAY BENITO MARÍN.../DE LA ORDEN
DE SAN AGUSTIN/EGREGIO.../DESIGNADO OBISPO DE JAÉN
SOBRE EL 23.../VARON DE VIDA Y.../AQUÍ YACE PACIFICA-
MENTE EL PADRE DE LOS POBRES.../MURIO PACIFICAMENTE
EL VII DE LAS IDUS DE AGOSTO DEL AÑO 1769/A LAS TRES DE
LA MADRUGADA/DESCANSE EN PAZ/AMEN]

Dado que conocemos suficientes datos de la vida del difunto podríamos completar aquellos huecos que el tiempo y las pisadas de los fieles se han encargado de borrar del mármol. Sabemos que el 27 de Abril fue confirmado como nuevo prelado y tomó posesión formalmente el 31 de Mayo de 1750; aunque tardaría algo más de un año en llegar a la capital giennense. Igualmente, eliminando las formalidades de una traducción estricta, podríamos indicar que su fallecimiento se produjo un 10 de Agosto. Quizás, el elemento más llamativo de esta inscripción funeraria sea el hecho de que en ella se cite al obispo Marín como miembro de la orden agustina. Este es un detalle que, si bien puede parecer anecdótico, no deja de ser llamativo, ya que dicho sepulcro habría sido encargado por sujetos pertenecientes a la élite eclesiástica, el propio obispo o quizás el Cabildo catedralicio, y su destinatario final era el regente de la diócesis, que no solamente iba a enterrarse en la catedral, sino además lo haría en una capilla que había mandando construir bajo la advocación de su homónimo y fundador de su orden.

La factura de esta lauda no es especialmente brillante, y existe una diferencia importante en cuanto a la calidad del detalle entre la parte superior y la inferior. El sello nobiliario, pese a lo numeroso de las piezas

que lo componen, está bien trazado y sus detalles se han realizado con la mayor precisión posible, dentro de las particularidades de este conjunto. La factura de los dos esqueletos es tosca, y los cuerpos, por la propia naturaleza ósea, se muestran hieráticos y graves. Es plausible pensar que el artífice de esta lauda estuviera más habituado a realizar encargos en los que se representaban blasones y emblemas heráldicos, que a crear e incluir en sus obras otro tipo de componentes mortuorios. Pese a todos estos elementos, estamos ante una de las lápidas más bellas que se encuentran en el templo giennense.

Es sobradamente notoria la prioridad que en el estilo rococó se le concede a la decoración de los espacios sagrados, ya sea mediante yesería o pinturas al fresco en bóvedas y cubiertas, y en general sobre cualquier superficie que sea sensible de decorarse. Dentro de la temática, abundan los conciertos e instrumentos de todo tipo, la presencia de coros celestiales o ángeles en diversos modos y talantes. El retablo de San Benito está alojado bajo una cubierta de medio punto decorada con casetones, constituidos en cuatro filas de nueve, de forma rectangular, haciendo un total de treinta y seis. De estos, las que se encuentran en la clave del conjunto, tienen una anchura ligeramente superior al resto. Uno de ellos está ocupado por la representación de la Trinidad, y en el artesón próximo se colocó un rosetón de madera dorada con pinjante enmarcado entre dos decoraciones con motivos vegetales. Una armadura de madera estofada, con fondo blanco y decoración vegetal en dorado y azul, enmarca el total del conjunto. La decoración interior estaba basada en la presencia de ángeles de diferentes tipos, que revolotean entre un fondo nuboso. Cada artesón esta habitado por una media de uno a cuatro ángeles, en función del lugar que ocupe cada casetón y el tipo de querubes que en él se representen. De este modo, en los ocho artesones laterales, desde los que arranca la cubierta, se han representado espíritus celestes de rasgos efébricos, ataviados con largas túnicas que evitan su desnudez, y cuyos cuerpos estilizados dan una mayor sensación de solidez frente a los rollizos cuerpos del resto del grupo angélico.

El resto de artesones está ocupado por querubines, amorcillos o la combinación de los dos primeros. En el caso de los querubes, cada casetón alberga dos de estos seres, a excepción de los artesones que se encuentran en la clave, que reúnen a tres o incluso cuatro rodeando al Triángulo de la Trinidad. Los amorcillos, dado su tamaño y los movimientos contorsionados que presentan suelen aparecer solos, o acompañados de una pequeña cabeza de querubín, en el espacio que dejan libre sus alas y cuerpos regordetes. Por lo que se refiere a su actitud, tanto ángeles

efebos, como querubes y amorcillos, sujetan flores o pequeñas guirnaldas, se retuercen gozosos bajo un mar de nubes, mirándose los unos a los otros, mientras señalan curiosos e inquietos hacia el suelo o elevan sus miradas hacia el Creador. Por lo que se refiere la autoría de estos ángeles, que cierran la capilla como espirituales acroteras, mantienen una cercana relación con los que José Carazo pintó en la capilla de San Miguel, en el año 1759, la misma fecha en la que se coloca nuestro retablo. Dada la similitud entre las dos cubiertas, podemos desarrollar dos ideas en torno a esta semejanza. Por una parte, es posible, aunque poco probable, que fuera el propio Carazo quien realizara los angelillos de la cubierta, ya que si ese hubiera sido el caso, tal encargo se hubiera integrado en el mismo contrato que se realizó para la capilla de San Miguel. Por otro lado, es muy posible que la obra de Carazo sirviera de inspiración para la cubierta de la capilla de San Benito, o que esta fuera realizada por alguien del taller del maestro.

La capilla de San Benito, presidida por el retablo del estatuario hispalense, considerado por el Cabildo como obra «*muy costoso y del mayor primor*», supone, en cada uno de sus elementos, el símbolo de un tiempo que estaba a punto de sucumbir ante el incipiente academicismo. Un espacio del que es posible extraer múltiples lecturas: de la escultura que se abre al espacio, de la lauda sepulcral, de la diminuta Inmaculada de uno de los testeros; lecturas de vida y muerte que rezuman los angelitos en los casetones de las cubiertas, los lienzos laterales... Todos ellos han sido ubicados con un propósito concreto, pese a la levedad de las formas nada es aleatorio, planeado como una luminosa invitación para el fiel, para el espectador; que al adentrarse en una capilla presidida por una máquina que se libera de la simetría, adoptando formas ligeras y dinámicas, parece flotar en un conjunto sin elementos sustentantes concretos. El fiel se ve sumergido en un discurso ideológico y religioso que invoca a tres temas fundamentales: Al poder, a la predicación y la didáctica religiosa. Le habla a una mentalidad barroca de vida, muerte y apariencia, que aún persiste en la mayoría de la población, pese a incipiente nacimiento de la era de la Razón.

IV. LA CAPILLA DE SAN BENITO: UN ESPACIO PARA LA MUERTE

Las creencias y usos funerarios de las sociedades sufren lentos cambios, sin embargo, dichas mutaciones suscitan, por norma general, una resistencia constante por parte de ciertos sectores que componen la so-

ciudad, basando su conservadurismo en ideas de permanencia del poder, motivos religiosos o supersticiosos. Aquellas ideas que forman el imaginario escatológico occidental son el resultado de los juicios morales, estéticos y políticos de la vida, por lo que no debe extrañarnos la fuerte conexión que tiene la muerte con ciertas actividades humanas, tales como la música, la arquitectura, la liturgia... Si concentramos nuestra atención en la concepción cristiana del tránsito nos daremos cuenta de que éste no es visto como una derrota o un castigo, sino todo lo contrario, el fin de la vida humana es sinónimo de victoria, el inicio de la Verdadera Vida y la liberación del yugo mortal. Es decir, es en la muerte, y a través de ella, donde se manifiesta la Verdad Divina, ya que sólo a través de ésta se alcanza la Salvación. Apoyando esta idea, podemos localizar en los evangelios diversos pasajes, («¡Despierta, tú que duermes, y levántate entre los muertos, te iluminará Cristo!»⁵⁹), que muestran el óbito como un privilegio, al mismo tiempo que provoca congoja, que es asumida como justo sacrificio. La piedad barroca se convierte en una pura exteriorización de estos sentimientos, (asumiendo las palabras de Julio Caro Baroja), en un culto «sin medida ni discreción». La muerte como un premio para los que han permanecido en el camino de la virtud, todo lo que con ella no se enlaza se muestra fugaz e inseguro. La manifestación barroca de la muerte supone el culmen de un proceso que se esforzó por plasmar hasta la extenuación todos los sentimientos humanos. La Contrarreforma enseñó a enfrentarse a ella y vivir con austeridad, sin embargo, la interpretación de dichas enseñanzas por las diferentes naciones católicas fue diversa, en consonancia con la casuística propia de cada país. Franceses, italianos, alemanes y españoles estaban de acuerdo en dotar a su religiosidad de cierta consideración hacia este particular, la inclusión de meditaciones al respecto del óbito fue común en el periodo barroco, sin embargo, el pensamiento sobre la muerte se muestra con más apasionamiento, e incluso podríamos hablar de cierta violencia, en los países mediterráneos.

Inevitablemente el concepto de una vida más allá de la muerte implica la creación de un lugar para alojar temporalmente el cuerpo mortal, motivo por el cual, prácticamente todos los templos poseían áreas específicas para el enterramiento, tanto en el interior como en el exterior, al menos, hasta el siglo XVIII cuando la legislación se ocupó de la normativa fúnebre. Como ya comentamos, las zonas de privilegio funerario dentro de la catedral giennense, ahora fijaremos nuestra atención en los modos y su simbología. Pese a esto, debemos recordar la consideración que debe

⁵⁹ Efesios, 5, 14. BIBLIA SAGRADA, *Opus cit.* p.1398.

tener la forma y situación del lugar donde descansa los restos del difunto, ya que no transmite el mismo mensaje una capilla funeraria donde se hallan los restos de una estirpe, con la consiguiente carga simbólica, que una simple lápida en el suelo, expuesta bajo los pies de los fieles. Como norma general, podemos decir que el caso que se nos presenta encaja en la segunda categoría, si bien, la dosis de humildad que pretende dicha exposición queda contrarrestada con la magnificencia de la capilla; apareciendo ésta como un terreno particular, reforzada esta idea por una reja que impide el acceso libre a su interior, lo que debemos leer como un dominio absoluto de su poseedor.

Al igual que en otros elementos que ocupan el espacio religioso, el fiel, por lo que se refiere al mundo de la muerte, no es un mero espectador, sino que es llamado continuamente a formar parte de un mundo, que más tarde o más temprano, llegará a conocer. La profusa aparición de calaveras y esqueletos en el entorno sagrado relaciona al individuo de manera directa con este teatro de la muerte. La presencia de estas formas no hace sino remarcar la importancia y significación de la brevedad humana. Concepción teatral casi calderoniana, donde el personaje más importante es el propio padre Chronos, verdadero protagonista del drama barroco; y así debió ser sentido por el pueblo, ya que tal y como lo presenta Lope de Vega, bajo las palabras del Príncipe de Esquilache, «*solo el tiempo vive*». Y si importancia tenía el entorno, tanto en las enseñanzas sobre la vida como sobre la muerte, no era menos relevante la expresión exaltada de los oradores, favoreciéndose de esta manera los sermones de corte fúnebre, que a menudo se realizaban delante de túmulos o en los periodos de Cuaresma o Semana Santa, donde la muerte se presentaba con más fuerza que en otras ocasiones. Esta especial sensibilidad hacia lo funerario favoreció la emotividad de los discursos elegíacos, causando el efectismo deseado que ya comentábamos en anteriores capítulos, y que afectaba por igual a todos los fieles, pues un individuo puede ser ajeno a la riqueza o a la pobreza a lo largo de su vida, pero jamás lo será a la muerte.

Queda patente de nuevo la importancia de ese refuerzo visual y teatral, todo es teatro porque la propia vida es teatro, un lugar donde es necesario leer y contemplar, sentir e intuir, observar y escuchar; todo aquello que el cristiano observa y percibe, desemboca, sin remedio, en lo inanimado. La muerte barroca, sucesora de la danza macabra medieval, devolvió, de alguna manera, la austeridad a un cristianismo que se alejaba perezoso de la ligereza vital del Renacimiento, y se adentraba en la sensualidad voluptuosa de la estética barroca. Las meditaciones religiosas, cuya principal fuente son los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio

de Loyola, se convirtieron en una actividad casi rutinaria. La muerte se enfrentaba, como una fuerza emocional imparable e imbatible, observaba desde túmulos, lápidas, lienzos y retablos a aquellos mortales que no podían hacer otra cosa que asumir su triunfo. No se trata de una filosofía contraria al vitalismo renacentista, ni a la quietud que encontramos en las obras funerarias del siglo XIII, cuyos eternos habitantes parecen estar suspendidos en el tiempo, serenos y bienaventurados.

Como ya hemos visto, en el periodo barroco se insiste en la presencia de la muerte en cada uno de los momentos de la vida, tal como apuntaba Quevedo «*morimos constantemente desde la cuna a la sepultura*». La idea de la buena muerte se entronca con el estoicismo clásico, donde el óbito es visto como un puerto seguro al que son invitados los bienaventurados. De esta manera, la concepción pitagórica y estoica de la muerte deriva en el cristianismo hacia la beatitud del buen cristiano. También en el ámbito funerario el Concilio de Trento, una vez más, deja notar su influencia, pues los sepulcros adquieren una doble función, por una parte mostrar el poder del difunto, pero por otra, la que realmente interesaba a la Iglesia cristiana, sirven de advertencia a los vivos, invitándolos a reflexionar sobre la ineludible mortalidad, preparando al espectador para su inevitable fin. Destino común de todos los seres vivos, su certeza aúna a todos los hombres, independientemente de su estatus social o económico, ella reina sobre el Tiempo y es la única que permanece ajena a él, gobernando a su vez sobre todos aquellos que están sujetos a lo temporal.

El ser humano no es dueño del mañana, y sin embargo, a lo largo de incontables generaciones, la visión de la muerte ha provocado diversos sentimientos, desde el rechazo que parece caracterizar a nuestro tiempo hasta el deseo de unirse a ella que, no hace mucho, experimentaban los autores románticos. Mediante el análisis de sepulcros y obras de todo tipo que hacen referencia a la Parca, podemos entrever lo que las generaciones contrarreformistas experimentaron ante el inevitable final. Cráneos, rosarios, tumbas y visiones del Más Allá acompañaban al hombre barroco en su día a día. A lo largo del siglo XVI y XVII era bastante común ver a monjes recorrer las calles españolas con un breviario en una mano y sosteniendo un cráneo en la otra, las iglesias mostraban osarios repletos de restos humanos que miraban al fiel con sus cuencas vacías. Todos estos elementos, no son simples alegorías o símbolos ajenos a la realidad, muy al contrario, se trataban de imágenes naturales que quedaron atrapadas en el tiempo, no son una mera fantasía, sino la realidad de un siglo.

La mentalidad de aquellos que vivieron la construcción de la capilla que nos ocupa no variaba mucho de estas nociones barrocas de la muer-

te, pues si el cambio de las mentalidades tiene un carácter lento, aquellas ideas que afectan a cuestiones inmutables, tal es el caso de la muerte o del matrimonio, tienen un marcado sabor arcaico que es difícil de erradicar.

Pasemos ahora a analizar los diversos elementos de este espacio que hemos asociado eminentemente con el mundo funerario. Sin duda, el principal, y más obvio de todos ellos, es la lápida que preside la superficie de la capilla. Realizada en una combinación de mármoles y metales, está situada a ras de suelo, y posee las mismas dimensiones que el cuerpo humano o incluso más pequeño que este. Signo evidente de un espacio invisible, supone la última frontera física con lo subterráneo; esta forma de enterramiento no tiene antecedentes clásicos, muy al contrario que las tumbas verticales. Su situación hace que, en principio, se pueda confundir con el suelo del templo, sin embargo este no es el caso ya que el mármol predominante, de color rojo, contrasta vivamente con el ajedrezado blanco y negro de la construcción catedralicia. Sea como fuere, la intencionalidad parece bastante obvia, el descanso eterno de una figura eminente se encuentra en el lugar donde pasan los fieles, insistiéndose una vez más en el concepto cristiano de los cuerpos tornándose polvo, y puesto en relación con el camino de la vida.

Según plantea Ariés, durante la Edad Media, la tumba horizontal posee cierto matiz de humildad, ya que se expone voluntariamente a que sea desdorada por los fieles, esta tipología fue la única apoyada por los contrarreformadores. El cementerio no es visto como funesto, algo que debe ser alejado del perímetro de las ciudades, sino que se considera el dormitorio de los muertos, y es en el seno de la iglesia donde se ora por las ánimas de los difuntos, para que se encaminen a la vida eterna. A lo largo de los siglos XIV y XV se esculpe para un dulce más allá, una suerte de muerte domada, sin embargo, en los siglos que suceden al Renacimiento, la muerte se convierte en protagonista y elemento principal del escenario donde transcurre la vida, bajo los pies de los fieles está señalada la incertidumbre del mañana.

La lauda sepulcral que oculta los restos de Fray Benito Marín, tal y como indicaba San Carlos Borromeo «*non excendes pavimentum*», muestra a dos esqueletos apoyados sobre un tondo donde se indica la identidad del insigne ocupante. Pisotean la mitra y el báculo, símbolos de la grandeza humana, advirtiendo de la nulidad de lo que no es eterno. El difunto parece querer que su muerte sea útil, una suerte de última limosna donde advierte de la necesidad de rechazar lo vano. El esqueleto situado a la izquierda porta una pequeña guadaña o cuchilla, que cercena el hilo de

la vida, nos lleva a recordar los versos del poeta inglés: «*Borra el tiempo ese joven ornamento florido / abre surcos profundos en el más bello rostro / y consumen pintores que otorgara la vida: / cuanto existe y florece la guadaña lo siega*»⁶⁰. Como ya hemos comentado la presencia de calaveras era algo bastante habitual en las laudas funerarias. Sin embargo, pronto se juzgó que la presencia de los esqueletos conmovía más al espíritu, las cuencas y la caja torácica vacía, las líneas secas y obtusas, exclaman una más que obvia carencia de vida, sin embargo, en muchas representaciones, y este caso que tratamos es una de ellas, la naturalidad con la que se desenvuelven estos personajes es lo verdaderamente desconcertante. Como atributo de la muerte la guadaña se convierte en un símbolo del poder destructor, pasando de las manos de Saturno (dios romano de la agricultura) confundido con el griego Chronos, que empleó la guadaña para castrar a su padre Urano. La homonimia entre Chronos y Kronos, esta vez sí el término griego empleado para el tiempo, hizo que el dios griego, y por consiguiente el romano, se prestaran a representar el Tiempo.

De esta manera, de la mitología clásica⁶¹, la muerte toma en sus manos la guadaña; pudiéndose ver esta transferencia de atributos como la unión del óbito y el tiempo, pues la Muerte es la señora del Tiempo, dado que vive ajena a él. El esqueleto situado a la derecha, porta, casi indolente, un pequeño espejo, cuya simbología es diversa. La idea de identificarlo con la prudencia podemos encontrarla desarrollada en la obra de Ripa (s. V Prudenza I y 3)⁶², quien toma este símbolo bajo la vieja máxima «*conócete a ti mismo*», sin embargo, ya encontramos antecedentes en la más temprana Edad Media, o en centurias posteriores, por citar algún ejemplo, en la capilla de la Arena de Padua realizada por Giotto. Igualmente podemos considerar al espejo como un símbolo de la verdad, ya que éste no miente y refleja las cosas tal y como son, tal significación la utiliza Ripa en su obra (s. V Verita 2)⁶³. Ambas identificaciones encajarían a la perfección con el caso que nos ocupa; el espejo como el símbolo de la prudencia puede ser visto como un elemento laudatorio a las virtudes del difunto, mientras que la verdad conlleva cierta carga didáctica. El esqueleto que sostiene el pequeño espejo está representado de perfil, al contrario que su compañero, por lo que aparenta reflejarse en él, esto es, no hay más

⁶⁰ SHAKESPEARE, W. «Sonetos». Soneto LX. Barcelona, Anagrama, 1998.

⁶¹ PLUTARCO «Isis y Osiris». Palma de Mallorca, José J. de Olañeta (editor) 2007, p.32. MACROBIO «Macrobii...Saturnaliorum Libri VII, The Saturnalia» Traducido al inglés con una introducción y notas de Percival Vaughan Davies. Nueva York, Columbia University Press, 1969.

⁶² RIPA, C «Iconología», Madrid, Akal, 2002. S. V. I.

⁶³ RIPA, C. *Opus cit.* S. V. II.

verdad que la certera muerte del ser humano. Al mismo tiempo, el espejo se encuentra de cara al espectador, que ve en él su pétreo «reflejo», lo que supone un acto de reflexión sobre su propia vida y de la inevitabilidad del fin, todo es en vano en este mundo salvo los buenos actos, por lo que en el fin de los días el creyente no se lleva más que aquello que de lo que ha dejado a su paso.

Figurada y físicamente opuesta a la lauda se encuentra la ya mencionada cubierta, repleta de pequeños amorcillos que revoloteando y portando flores rodean a la Trinidad, cuyos reflejos áureos proporcionan la idea de que la vida solo se juzga correctamente a la luz de Dios. Estas figuras poseen algo de terrenales, puesto que se presentan bajo la forma humana en sus primeras etapas, pero al mismo tiempo están en contacto con la Divinidad, por lo que adquieren bagaje de vida y muerte. Los amorcillos, con sus formas infantiles y actitudes inestables, sostienen, arqueando sus cuerpos, guirnaldas y flores con cintas, que pueden ser vistas como ofrendas a los Cielos, o incluso al difunto; aunque pudieran estar aludiendo a la caducidad de la vida y de todo lo que perece, nos decantamos por la primera opción. Constituyen estos elementos un interesante juego de dualidades, tanto en lo físico, lo terrenal, el polvo y la frialdad que se asocia a la tierra y la piedra, frente al techo, la ilusión de la vida celestial, impregnada de cierto calor debido a la profusión de colores y dorado que observa el espectador a medida que alza su vista hacia la cubierta.

La muerte, como término de todos los caminos humanos, ha supuesto una influencia decisiva en el pensamiento. Si pasamos a analizar la hagiografía de nuestro santo protagonista podremos encontrar en diversos episodios elementos que lo unen directamente con la muerte o que poseen una fuerte carga mortuoria. El cristianismo, dada su naturaleza mesiánica, destila una inmensa espera, a la muerte o al Juicio Final. Si bien, en la mentalidad del periodo analizado no se huye del dolor, sino que se expresa con todo detalle, no evitan hablar de la muerte, muy al contrario, se la invita a todos los momentos de la vida, y es por ello que muchas imágenes quedan impregnadas, a un nivel u a otro, de este ansia. Para hallar rastros de la muerte en el retablo realizado por Duque Cornejo, debemos fijarnos en los medallones que representan *Cómo venció la tentación de la Carne*, *De un discípulo suyo que anduvo sobre las aguas*, *El jarro roto por la señal de la cruz* y *Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo* (que recordemos aparecen incluidos en el mismo relieve) así como *La criba rota* (donde se narra el episodio del suplicio infligido por Satanás). En ellos, la muerte aparece de manera patente, pero al mismo tiempo alejada del hombre gracias a la intervención divina, mediando el santo titular. En

el primero de ellos el monje benedictino, como ya comentamos con anterioridad, salva a uno de sus discípulos de perecer ahogado, mientras que en el segundo es el propio monje quien se salva de una muerte temprana gracias a la intercesión divina.

La muerte que acecha a los justos, y que estos encaran de manera serena, es aceptada sin sombra de temor. Podríamos interpretar esta actitud como un dogma que el fiel puede extraer de la observación de este retablo, el concepto de que aquellos que llevan una vida justa no ha de temer a lo incierto del fin, al mismo tiempo que se trata de mostrar como el Pastor siempre cuida de su rebaño. Por otra parte, encontramos dos relieves que hacen mención a la muerte, aunque no de manera directa sino simbólica, son aquellos relacionados con la etapa eremita del santo de Nursia; situados en la calle izquierda en el relieve con forma elíptica, y en la derecha en la parte baja. La cueva está en conexión con las entrañas de la tierra y lo subterráneo, cercano, por tanto, al mundo de los muertos. Conlleva renuncia a la vida, es una tumba voluntaria, *noche oscura del alma*⁶⁴, una muerte en vida elegida libremente por aquellos rectos que se preparan y esperan la venida de la Verdadera Vida.

Cercana a esta idea, otra suerte de cueva simbólica relacionada igualmente con la renuncia al mundo y la penitencia, es la celda monástica, lugar donde se desarrolla la acción en el lienzo situado en la parte izquierda de la capilla. El monje, asistido por la Virgen y la Trinidad, se recorta en lo que, antes de la entrada de este cortejo celestial, debía ser un lugar oscuro, carente de cualquier indicio para los sentidos; y que súbitamente es invadido por los seres de lo Celeste. Fijémonos ahora en el gesto que toma el santo: Semiarrodillado, es sin duda un penitente, un asceta; muy diferente hubiera sido que el monje hubiera estado sentado, identificándose así con un santo-intelectual, un doctor de la Iglesia, tal sería el caso de San Ildefonso. Sin embargo, San Benito combina ambas posibilidades, al igual que lo haría San Jerónimo, pues es, al mismo tiempo, un asceta retirado en su celda que medita sobre su fe, y autor y protagonista de uno de los movimientos monacales más importantes de Occidente.

En su opuesto, en el testero derecho, lo funerario no puede hallar una mejor representación, la visión de San Benito sobre su propia muerte. La influencia barroca incide de forma directa en este tema iconográfico, ya que aúna la realidad cotidiana con los acontecimientos celestiales.

⁶⁴ «La fe, porque es noche oscura, da luz al alma, que está a oscuras» JUAN DE LA CRUZ, SANTO «Poesías completas», Madrid, Edición de Pedro Salinas, 1936, p. 109.

Entremezcla la mortalidad la presencia de ángeles y caminos luminosos que llevan ante el Creador. A los pies del santo, como una señal de lo que sólo el benedictino puede ver, una tumba abierta de la que surge un cráneo, y que fue, según San Gregorio Magno⁶⁵, mandada abrir por el propio abad seis días antes de su óbito. El enterramiento, a ras del suelo al igual que el de Fray Benito Marín, se abre oscuro y siniestro a los ojos del espectador, tierra que aguarda los restos mortales del de Nursia. De nuevo lo subterráneo, lo unido a las profundidades de la tierra. San Benito, del mismo modo que en el bulto que ocupa el espacio central del retablo, muestra en su rostro la expresión propia del éxtasis, no oculta el sufrimiento, se abre al Cielo, se enseña la Gloria. En este lienzo de sabor italiano, intervienen dos fuentes de luz: la que proviene de las escaleras que se elevan por encima de las cabezas de los tres monjes, sobrenatural y que sólo el santo parece ver; y una segunda, que surge de la puerta del oratorio, situada a las espaldas de los monjes. Dicha luz, mucho más tibia, secundaria y cotidiana, nos muestra parte del convento. En una de las ventanas del cuerpo más elevado, surge otro potente haz de luz, de nuevo sobrenatural, tal y como se nos explica en el capítulo XXXVII de la obra de San Gregorio Magno. Debemos entender que la singularidad de este lienzo, paradoja si se quisiese, es que pese al tema eminentemente funerario, sobre todos los presentes recae una luz dorada, tono de la divinidad, que presenta la muerte, una vez más, como algo deseable y nada temido por los justos.

Pensemos también, que dentro del propio lienzo encontramos una cartela y una filacteria que amplían e intensifican la comunicación con el fiel. La comprensión de ambos textos, escritos en latín, no estaba al alcance de la gran mayoría de los fieles, aunque los sermones y pláticas podían suplir este obstáculo. Debían ser de especial significación didáctica, al mismo tiempo que suponen un ejemplo típico de la interrelación entre las artes, tan citada en este período, y de las que podemos encontrar ejemplos en las conocidas obras de Valdés del Leal, *Finis gloriae mundi e In ictu oculi*. Lo desbordante de la comunicación de estos lienzos, hace que el espectador quede inmediatamente implicado en estas visiones, en estas enseñanzas, uniéndose con intensidad la imagen y la palabra.

Dado lo expuesto, no es de extrañar que la muerte fuera celebrara, y acumulara a su alrededor una serie de intrincados ritos y tradiciones, cuya suntuosidad dependía del estatus del finado. Rara vez era vista esta

⁶⁵ GREGORIO MAGNO. *Opus Cit.* Capitulo XXXVII.

liturgia como algo deshonroso o poco virtuoso, así en la obra de Fray Francisco de los Santos podemos leer: «*Paréceme a mí que no tienen mucha razón los que dicen que es vanidad el gasto que se hace en los sepulcros, que allende que decoran y acrecientan el edificio del templo despiertan mucho a los que se descuidan de la muerte y los provoca a mejorar y corregir su vida.*»⁶⁶ Desde el principio de los tiempos el ser humano ha considerado la muerte como un acontecimiento colectivo, no individual, pues cada ser que construye la sociedad presenta un modo distinto de celebrar este tránsito; marcándose de esta manera el rango del difunto, su posición y su unión con la comunidad. Para la sociedad postrentina, cuyas almas han estado agitadas durante largo tiempo, la Muerte no es un mal que afecte a la humanidad en general, sino a cada cristiano en particular.

Este sentimiento vehemente, incluso en la época de Razón y Ciencia, nos lo revelan las tumbas y duelos que se hacían en torno a la muerte. En toda la cristiandad se realizaban fastos funerarios para rendir tributo a las figuras más relevantes. Tomemos como ejemplo la «Descripción de las exequias reales, que por la Serenissima Señora doña Maria Bárbara de Portugal, Reyna de España, hizo la santa Iglesia cathedral Apostólica y metropolitana de Granada en los días primero y segundo de diziembre de 1758...»⁶⁷, donde se nos narran los acontecimientos de las siguiente manera: «... *Los funerales duraban dos días, el primero, por la tarde, se concentraban todos en el interior del recinto funerario, donde se iniciarían los responsos, siendo inciensado el túmulo. Al día siguiente, al romper el alba, comenzaban las religiones en diversas capillas a decir misa, teniendo lugar la oración y el panegrico fúnebre, sin olvidar la música que les acompañaban durante la mayor parte de los actos...*». Los ritos fúnebres dentro de las clases dominantes tenían una serie de marcadores comunes, especialmente en lo que se refiere al recorrido funerario, los ritos religiosos y otros elementos que acompañan a estas celebraciones, tal es el caso de la música sacra, el número de velas o el número e intensidad de los tañidos de las campanas.

Existe documentación⁶⁸ relativa a la preparación del cortejo fúnebre de Fray Benito Marín, donde se describe los preparativos que se realiza-

⁶⁶ DE LOS SANTOS F. *Descripción del monasterio del San Lorenzo el Real del Escorial. Única maravilla del mundo*. Madrid, José Fernández de Buendía, 1667.

⁶⁷ En SANCHEZ CANTÓN, F. J. *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Vol. V, Madrid, Clásica española, 1941, pp.10.

⁶⁸ MONTEJO PALACIOS, E. «Aportación Documental para el estudio de la capilla de San Benito en la Santa Iglesia Catedral de Jaén» en *Elucidario: Seminario Bio-Bibliográfico Manuel Caballero Venzalá*, nº 6 (Septiembre 2008), Instituto de Estudios Giennenses, pp. 67-76.

ron. El documento nos muestra pormenorizadamente los ceremoniales que se realizaban en honor al obispo difunto, y que según consta en el mismo documento, eran realizados según la manera acostumbrada, es decir, el mundo funerario, como ya comentábamos con anterioridad, tiende hacia el anquilosamiento, la impermutabilidad; por lo que es difícil discernir el inicio de dichos ritos. Lo más llamativo de este documento es que en él se plasmas todos aquellos elementos que hemos barajado en anteriores capítulos. Comienza con la declaración de la muerte del obispo giennense, para lo cual, y tras haberse cerciorado del óbito, «*dichos señores puestos en pie, y con la manga dela sobrepelliz sueltas dijeron un responso rezado por el ánima de su Ilustrísima con la oración que se acostumbra por Señor Prelado defunto y concluido se volbieron a sentar*». Nos describe el ceremonial, donde los canónigos, en señal de respecto, se ponen en pie y rezan cierta oración que el difunto acostumbraba a decir, mientras que se bajan la manga de la sobrepelliz. Este elemento, es especialmente significativo por lo que al gesto se refiere. Las manos como parte significativa de la expresividad humana, se esconden bajo las mangas, en señal de respeto. A continuación, se establecen las medidas para la nueva situación, dado que el obispo ya no vive, todos los cargos que se nombraron durante su obispado quedan suspendidos, y se prevé la próxima ceremonia de nombramiento para hacer frente a las actividades de la diócesis, hasta que se nombre al próximo prelado.

Las siguientes partes del documento atañen a todos los detalles que rodean al funeral del obispo, comenzando con el lugar de enterramiento. El reparto pecuniario que se realiza para que los restos mortales de Fray Benito Marín descansen en la capilla de San Benito siguen, tal y como nos indica el texto, unas cantidades ya establecidas con anterioridad, «*dando por ella a la fábrica quinientos ducados, según se acostumbra, y otros quinientos al Cabildo, repartiendo los trescientos el día del entierro, y los doscientos ducados restantes se distribuyan en la misma forma que se hizo en el del Ilustrísimo Señor Don Francisco del Castillo y Vintimilla*» (obispo que precedió al prelado benedictino). Según consta en el legajo, el entierro se celebraría dos días después, momento hasta el cual, suponemos, que el cadáver del benedictino estaba siendo velado, según costumbre, en el Palacio Episcopal. Dado el recorrido que describe el documento, es factible que el inicio de la procesión fúnebre se realizara en el palacio, y ejecutara un recorrido próximo a la cabeza física de la diócesis, realizando paradas en aquellos lugares donde, por motivos de rango político o social, se debiera hacer pausa.

El siguiente elemento que merece la pena ser destacado dentro de este legajo es la minuciosidad con la que se relata el tañir de las campanas, cuantas, cómo, donde y cuando, suponen un complejo lenguaje, ahora ya perdido, que hacía saber, tanto a los que estaban dentro del recinto sacro, como a toda la ciudad, cuales eran las circunstancias exactas de lo que acontecía. El número de veces que debían ser tocadas, que campana debía hacer ciertos repiques o que momento era el idóneo para silenciarlas, compone un apartado importante dentro de la liturgia cristiana, y forman parte de los ya citados elementos que ayudan al catolicismo a tocar la fibra más sensible del fiel. La música, por supuesto sacra, fue sin duda vital en esta ceremonia funeraria, y aunque dentro del presente legajo no se nos muestra cual acompañó a las honras fúnebres de Fray Benito Marín, si debió estar presente, tal y como apuntó Jiménez Cavallé⁶⁹: «Se trata del entierro de don Antonio Gómez de la Torre, obispo de Jaén, y se acuerda tener en cuenta el practicado para don Benito Marín, según estilo y costumbre. En éste se distribuyen 550 maravedís a la capilla de música, una libra de cera al organista y 4 onzas de cera al entonador (24-III-1779)».

Los siguientes puntos nos hablan de jerarquía, protocolo y poder. En los primeros se establecen el listado de canónigos que han de celebrar las misas que componen el novenario en honor al difunto, en un riguroso orden de importancia, comenzando, como es lógico, por aquellos individuos que se encuentran en las cotas más altas de la pirámide eclesiástica, seguidos de los de menor rango. Igualmente se establece un complejo protocolo, donde se determinan los elementos que deben aportar cofradías e iglesias de la ciudad («los Priores y Beneficiarios de las iglesias parroquiales desta ciudad vengan con las cruces y los piostres de las cofradías con sus standartes») o los modos en que han de asistir las diferentes dignidades ([maestrescuela] «Que el ultimo día asista con capas plubiales»).

V. CONCLUSIONES

Debemos considerar la capilla de San Benito como la culminación de un proceso en el cual han intervenido numerosos factores: artísticos, sociales, políticos y religiosos. Cada uno de ellos, no puede considerarse, por sí mismo, como un indicativo del resultado total de la obra, sino que, como ya hemos comentado, deben ser asumidos en su conjunto.

⁶⁹ JIMÉNEZ CAVALLÉ, P. Documentario musical de la catedral de Jaén. I. Actas Capitulares. Documento 4.439. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía. 1998.

La arquitectura es, en cierta medida, independiente de aquellos que la financian. Adquiere vida propia, obteniendo un significado diferente a través de la pátina del tiempo, mutando con la sociedad, las ideologías o lo regímenes. El arte es la versión palpable de una emoción, y se encuentra unido íntimamente con el impulso de crear, modificar, controlar y forjar lo que vemos y como queremos que los otros lo vean. Estas transformaciones pueden realizarse de manera constante y fluida o de un solo golpe. Lo plástico debe su existencia al ego humano, y por tanto, se encuentra siempre sujeto a alguna causa, ya sea ésta Dios o la política (o la mezcla de ambas). Es el medio ideal para difundir una ideología, y fue Borges quien mejor lo expresó: «*Quienes dicen que el arte no debe propagar doctrinas suelen referirse a doctrinas contrarias a las suyas*»⁷⁰.

Así pues, si consideramos que, en cualquier obra artística subyace un mensaje, es natural cuestionarse quién es el emisor. Entender lo que motiva a construir es básico para comprender plenamente una obra, de modo que, más que analizar las formas, estilos y materiales, es imperativo conocer lo que subyace bajo ellos. La arquitectura dependía, y depende, de una minoría dirigente, que determina la personalidad de una obra. Fray Benito Marín, como obispo, mecenas y destinatario final de este recinto sagrado, y Pedro Duque Cornejo como el creador de estas trazas, imprimieron al conjunto una serie de características en las que se puede entrever los anhelos de grandeza, perfección, poder y piedad de dos hombres que se convirtieron en el paradigma de su tiempo. El escultor sevillano, aún en los años de madurez, cuando el hombre tiende a acomodarse en ideas y acciones, se muestra inquieto e innovador, siempre permeable a las novedades y formas que observaba, y que combinaba magistralmente en sus máquinas. De las acciones del prelado Marín se puede desgranar su personalidad, dividida, al igual que su tiempo, entre dos mentalidades enfrentadas, aquella que se hundía en el Barroco español, y la que soñaba con una nueva era de la Razón y el conocimiento. Adepto a las nuevas reformas religiosas que planteaba la corona borbónica, acogía de buen grado las nuevas formas ilustradas, sin embargo, como cualquier ser humano, en lo tocante a temas escatológicos, se aferraba a las opciones más arraigadas en la tradición, de ahí que sus gustos e intervenciones en lo artístico, vayan de lo público y Neoclásico, tal es el caso del Sagrario catedralicio, a lo personal y Rococó, tal y como muestra la capilla que estudiamos.

⁷⁰ BORGES, J.L. *Obras completas*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1989, p. 291.

El espacio que nos ocupa evoca a la perfección el atractivo de la arquitectura como herramienta para crear y modificar un espacio, convirtiéndolo, hasta cierto punto, en un modelo que se ajusta a la visión que se tiene del mundo. Y si la catedral rige el espacio que la rodea, una situación similar acontece dentro de este bello palio de piedra, ya que un eje central, formado por coro-presbiterio-capilla mayor, se convierte en el verdadero dinamizador de los elementos interiores. Nuestra capilla no escapa a esta organización interna, y situada en la nave de la Epístola, cercana al presbiterio y a la Capilla Mayor, espacio que alberga la más sacra reliquia, se une a esta danza de símbolos y significados. Como espacio destinado a la muerte, la cercanía de dos de los puntos neurálgicos que organizan el cosmos catedralicio, le otorga cierto privilegio: el de la cercanía a lo sagrado, el del espacio, de lo que se ve, y también de aquello que no se ve, pues como ya hemos dicho, nada se interpone arquitectónicamente entre la capilla de San Benito y los citados puntos.

En su interior una profusión de elementos que hemos tratado de analizar partiendo de una división que los sitúan en tres posiciones diferentes frente al binomio vida-muerte. Algunos de ellos, como el retablo o la pequeña Inmaculada, se encuentran relacionadas de manera más directa con lo que hemos llamado «espacios para la vida», pues de la lectura de estos elementos extraemos conceptos doctrinales o relativos a la fe que nos conducen a aspectos vitales. Otros elementos se encuentran en una posición intermedia, pudiendo ser vistos como parte de ambos contrarios; y finalmente otros componentes de esta capilla están irremediablemente unidos a la muerte, tal es el caso de la lápida o el lienzo que se encuentra en el testero derecho. Sea cual sea la división en la que los hemos encuadrado, todos estos elementos, junto a otros más volátiles (música, juegos de luces, ajuar litúrgico, incienso...), alientan en al fiel a contemplar lo que se le ofrece, a asimilarlo y aceptarlo; aturdida su mente por esta profusión de emisores, que le llevan ideas a cerca del poder en sus más variados aspectos: el poder de la muerte, el poder de pervivir en la memoria, el que regenta la propia iglesia e, indudablemente, el poder de Dios. El espectador (empleamos este término ya que consideramos la estructura de este espacio como un verdadero espectáculo para los sentidos) que lo contemple en la actualidad, sin duda puede aceptar algunos de estos mensajes, sin embargo, la totalidad de lo que esta capilla pretende transmitir queda suspendido, a la espera de un estudio más profundo que la mera contemplación. La sociedad ha mutado, el lenguaje que antes tocaba la fibra más íntima del corazón humano ha quedado obsoleto, o bien ha cambiado de tal forma que sólo hemos heredado una breve parte

de aquella forma de comunicación. La sociedad giennense que disfruto de las piezas rococó, aún llevaba en la mirada ese espíritu barroco, la muerte en el alma, la vida como antesala de la muerte, la muerte como verdadera vida, una danza en la que en ocasiones es difícil poner límites entre lo terrenal y lo funerario.

El fiel ante esta capilla tiene una sensación de identidad compartida, pues no hay nada que homogenice más a los seres humanos que la inevitable muerte. Cuando el fiel contempla la capilla deja atrás el mundo cotidiano y se abre a lo sagrado. Para que esta certeza sea plena se debe acallar a la razón y llamar a lo sensible. Levantar la vista hacia la máquina de Pedro Cornejo pone al individuo en una desventaja física, que convierte la percepción intelectual en un ejercicio visceral. Esta visceralidad es la causa por la que el arte religioso tiende más a la tradición que a la innovación. El objetivo final de esta obra es glorificar y magnificar las ideas de vida y muerte. La capilla de San Benito está unida a las ideas de continuidad y de memoria, nos habla del poder, la gloria, el espectáculo, la memoria y la identidad. Nada mide el lugar de un individuo en el mundo como el arte, ya que este prevalece más tiempo que aquellos que lo crearon.

La Capilla de San Benito, al igual que tantos espacios que se escapan de lo general, debe ser puesta en relieve, evidenciando la importancia que ha tenido para la población de esta ciudad: para aquellos que intervinieron en su creación, para los fieles que en ella recibieron consuelo y doctrina, y para los que aún, hoy en día, se detienen ante ella por diversos motivos. Los espacios, llamados menores, de la capital giennense deben ser puesto en valor, no tanto desde un estudio pormenorizado de sus formas, estilos y materiales, sino desde la significación más profunda. Consideramos que estudiar el motivo de su existencia es tan necesario como saber los principios arquitectónicos por los que se sostienen. Si ignoramos el porqué fueron creados, estaremos arrebatándonos la plena comprensión de estas obras.

BIBLIOGRAFÍA

- ARAGÓN MORIANA, A. (2002) «Aportaciones para el estudio del retablo de la Capilla Mayor de la S.I. Catedral de Jaén». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 182. Jaén, pp. 43-76.
- BARRIO MOYA, J.L. (1988) «La librería de Don Benito Marín, obispo de Barbastro desde 1748-1750». *Argensola: revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, nº 101, pp. 217-224.
- BORRAMEO, C. (1985) Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos, Introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria. México: *Estudios y fuentes del arte en México*, XLIX, Instituto de Investigaciones Estéticas/ Universidad Nacional Autónoma de México.
- CHAMORRO LOZANO, J. (1996) *Guía artística y monumental de la ciudad de Jaén*. Jaén. Excmo. Ayuntamiento de Jaén.
- CHUECA GOITIA, F. (1971) *Andrés de Valdevira, arquitecto*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses.
- JAVIERRE MUR, A. (1956) «El priorato de San Benito en Jaén, de la Orden de Calatrava». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 8. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, pp. 9-44.
- JIMÉNEZ CAVALLÉ, P. (1998) *Documentario musical de la catedral de Jaén*. I. Actas Capitulares. Documento 4.439. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- GREGORIO MAGNO (1995) *Vida de San Benito Abad*. Traducción de Enrique Zaragoza Pascual. Zamora, Monte Casino.
- LÁZARO DAMAS, S. (1998) «La Catedral de Jaén según el Libro de Visitaciones de 1539» *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 170. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, pp. 95-126.
- LE CLERC, S. (1658-1659) *Vita et miracula Sanctissimi patris Benedicti*. París.
- MACROBIO (1969) *Macrobii...Saturnaliorum Libri VII, The Saturnalia*. Traducido al inglés con una introducción y notas de Percival Vaughan Davies. Nueva York, Columbia University Press.
- MALDONADO HIGUERAS, J. (coord). (1985) *Catálogo monumental de la ciudad de Jaén y su término*. Dirección, coordinación y textos latinos Juan Higue-

- ras Maldonado; textos literarios Pedro A. Galera Andreu, Manuel Pérez, M^a Luz Ulierte Vázquez, Jaén: Instituto de Estudios Giennenses (C.S.I.C.)
- MARÍN, B. Obispo de Jaén. (1767) *A todos los venerables sacerdotes, así seculares, como regulares de cualquier grado y gerarchía...*» Jaén.
- MARÍN, B. Obispo de Jaén (1918) «Pastoral del obispo de Jaén don Fray Benito Marín: los conjuros y rogativas contra la langosta». Jaén, 30 de marzo de 1757. En *Don Lope de Sosa: crónica mensual de la provincia de Jaén*. Año VI, n^o 62 Feb. Jaén, pp. 55-56.
- MARÍN, B. Obispo Jaén (1916) «Por la beatificación del venerable Juan de Ávila» En *Don Lope de Sosa: crónica mensual de la provincia de Jaén*. Año IV, n^o 40 (30 de abril de 1916), p. 106.
- MARTÍNEZ DE MAZAS, J. (1794) *Retrato al natural de la ciudad y termino de Jaén: su estado antiguo y moderno, con demostracion de quanto necesita mejorarse: su poblacion, agricultura y comercio por un individuo de la Sociedad Patriótica de dicha Ciudad Jaén*. Jaén: Pedro Joseph de Doblas.
- MONTEJO PALACIOS, E. (2008) «Aportación Documental para el estudio de la capilla de San Benito en la Santa Iglesia Catedral de Jaén» en *Elucidario: Seminario Bio-Bibliográfico Manuel Caballero Venzalá*, n^o 6 (Septiembre 2008), Instituto de Estudios Giennenses, pp. 67-76.
- ORTEGA SAGRISTA, R. (1959) «La iglesia de San Ildefonso (Jaén siglos XVI-XVII)» *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, n^o XXII, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, p. 71
- PASSERI, B. (1579) *Vita es miracula Sanctissimi patris Benedicto. Ex libro dialogorum Beati Gregorii Papae et Monachi collecta. Et ad instantiam Devotorum Monachorum Congregationis eiusdem S. Ti Benedicti Hispaniarum aeneis typis accuratissime delineata*. Roma.
- PLUTARCO (2007) *Isis y Osiris*. Palma de Mallorca, José J. de Olañeta (editor).
- PONZ Y PIQUER, A. (19-?) *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. [S.l. : s.n.]
- REAU, L (2001) *Iconografía del Arte Cristiano*. Tomo II. Vol. IV. Barcelona, Del Serbal.
- RIPA, C. (2002) *Iconología*, Madrid, Akal.
- ROMERO de TORRES, J. L. (1913) *Catálogo de los monumentos históricos y artísticos de Jaén* [Manuscrito]: formado en virtud de R. O. de 30 de enero de 1913.
- RUEDA JÁNDULA, I. (2001) «Las cartas entre el Prior Don Cristóbal Castejón y el Obispo de Jaén: polémico cabildo de la cofradía de la Virgen de la Cabeza de Arjonilla en 1775» *Al pie de la Parroquia de Arjonilla*, n^o 103 (Abril 2001) Arjonilla: Parroquia de Nuestra Señora de la Encarnación, 2001, p. 8-4.

- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. (1941) *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Vol. V, Madrid, Clásica española.
- SANTOS, F, de los. (1667) *Descripción del monasterio del San Lorenzo el Real del Escorial. Única maravilla del mundo*. Madrid, José Fernández de Buendía.
- TAYLOR, R. (1982) *El entallador e imaginero Pedro Duque Cornejo (1678-1757)* Madrid: Instituto de España.
- ULIERTE VÁZQUEZ, M. L. (1986) *El retablo en Jaén (1580-1800)* Madrid: Ayuntamiento de Jaén. Servicio de Publicaciones.
- VALVERDE MADRID, J. (1974) *Ensayo socio-histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros. Servicio de Publicaciones.
- ZARAGOZA PASCUAL, E. (1997) «Fray Benito Marín, un beneditino obispo de Jaén». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 165, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, pp. 413-418.
- ZARAGOZA PASCUAL, E. (1996) «Giennenses beneditinos (siglos XVI-XVIII)». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 161 (Julio/Septiembre) Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, pp. 41-59.
- ZARAGOZA PASCUAL, E. (2005) «Los generales de la congregación de San Benito en Valladolid II». *Revista Studia Monastica*, nº 4, (Febrero 2005) Barcelona: Abadía de Monserrat, 2005, pp. 291-336.