

JUSEPE DEL OLMO Y JUAN ANTONIO DE AGUILAR. DOS PINTORES DEL RENACIMIENTO GIENNENSE EN GUADIX

JUSEPE DEL OLMO AND JUAN ANTONIO DE AGUILAR. TWO PAINTERS OF
RENAISSANCE GIENNENSE IN GUADIX

María Soledad LÁZARO DAMAS*

Fecha de terminación del trabajo: octubre de 2005

Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2005

RESUMEN

La vecindad geográfica y la saturación del mercado local provocaron la migración de artistas que, procedentes de ámbitos como el giennense, se instalaron en la diócesis de Guadix a lo largo del siglo XVI. La construcción de las fábricas eclesiales y su reconstrucción tras la rebelión de los moriscos, dio lugar a una intensa actividad en la que intervinieron escultores, plateros, miniaturistas y pintores, alguno de los cuales como Jusepe del Olmo y Juan Antonio de Aguilar tuvieron una presencia activa en la capital diocesana en torno a 1600.

Palabras clave: Arte religioso; Mobiliario litúrgico; Pintura renacentista; Retablos renacentistas.

Identificadores: Catedral de Guadix; Convento de San Francisco (Guadix); Iglesia de La Guardia (Jaén); Olmo, Jusepe del; Aguilar, Juan Antonio de.

Topónimos: Guadix; Granada; España.

Período: Siglos 16, 17.

ABSTRACT

The geographical proximity and the saturated local market caused the artists' migration who came from Jaén for example, they settled in Guadix church about XVI century. The building of religious factories after Moorish war and its rebuilding caused an important activity from sculptors, silver workers, miniaturists and painters some of them as Jusepe del Olmo, Juan Antonio de Aguilar had an active presence in the city over 1600.

Key words: Religious art; Liturgical furniture; Renaissance painting; Renaissance altarpieces.

Identifiers: Guadix Cathedral; St. Francis Convent (Guadix); La Guardia Church (Jaén); Olmo, Jusepe del; Aguilar, Juan Antonio de.

Place names: Guadix; Granada; Spain.

Period: 16th and 17th centuries.

* *Doctora en Historia del Arte y profesora de Historia en el I.E.S. «Pedro Jiménez Montoya» de Baza (Granada)*

En la documentación relativa a la diócesis de Guadix-Baza es frecuente la presencia de artistas de toda índole que, procedentes del Reino de Jaén, trabajaron de una manera esporádica y ocasional o bien de una forma más estable y durante periodos de tiempo más amplios para las iglesias parroquiales de las poblaciones más importantes o para la Iglesia Catedral de Guadix¹. La afluencia de estos maestros se puede constatar a lo largo de todo el siglo XVI justificándose, posiblemente, por la abundancia de encargos que supuso la adaptación al culto cristiano de las antiguas mezquitas y rábitas y por la necesidad de dotar a las nuevas iglesias, ermitas y capillas, del ajuar necesario para las prácticas y ceremonias del culto cristiano.

La presencia de maestros de cantería y canteros es un hecho desde las primeras décadas, como demuestra la documentación referente a la obra y fábrica de la catedral de Guadix en la que se reflejan los nombres de varios maestros procedentes de las ciudades de La Loma, Úbeda y Baeza. Todos ellos estarán implicados en la ampliación del viejo oratorio o mezquita nazarí, reconvertida en catedral, y que se comienza a remodelar desde 1509. Las obras, dirigidas por Pedro de Morales, se concentran en la construcción de un tramo de capillas en el sector del viejo coro y correrán a cargo de canteros². En 1512 se documenta la presencia de Pedro de Sygura, de origen vasco y vecino de Baeza, quien al parecer proporcionó ciertas trazas para las obras y trabajaría en la Catedral entre abril y junio del citado año³. Desde junio las obras quedaron paralizadas hasta 1515, procediéndose en este año a la construcción de las tres capillas de la ampliación prevista. Serán ya otros maestros los que hagan acto de presencia en la ciudad, bien para pujar en la subasta o remate de las obras o para participar directamente en ellas. En el primer caso estarían Hernando de Tovar⁴ o Escobar⁵, cantero vecino de Úbeda, y Antonio de Bayona⁶, maestro de cantería vecino de Baeza, en compañía de Luis Jurado⁷, de igual procedencia; junto a los anteriores también presentaron su oferta los maestros Herrera y Alonso Fernández a los que se libró seis ducados el día 3 de diciembre de 1515. Eran vecinos de Úbeda e igualmente convocados para presentar sus condiciones y puja. En el segundo de los casos se documenta a Bayona y Jurado que rematan la obra a su favor⁸, documentándose la presencia de éste último y la de otro maestro de origen norteño o “montañés”, Diego, en diciembre de 1516. No fueron solamente canteros los que participaron en esta obra puesto que junto a ellos se documenta el nombre de “maestre Andrea italiano”, calificado como maestro de albañilería, y al que se libran veinte ducados el 18 de enero de 1516. En todo caso su relación con la Catedral aún se documenta a mediados de junio de 1521 puesto que el día 17 se le abonaron dos reales por el trabajo de sus criados consistente en machacar todas las granzas de yeso traídas para los tabiques. Resulta evidente que tras pasado el umbral de 1520 las obras proseguían en la catedral accitana sin que se hubiese pensado en concluir las.

Junto a los nombres de estos maestros procedentes de las ciudades de La Loma se documenta también, y en relación con una segunda etapa constructiva, el nombre de Juan de Requena, maestro de cantería y de albañilería indistintamente, y que llegaría a desempeñar el cargo de fiel alarife de la ciudad de Jaén. La trayectoria vital de este maestro estuvo ligada a obras de carácter municipal, marcadas por la funcionalidad más que por el interés artístico, pero también a obras ligadas al ámbito eclesiástico como fue la construcción de la desaparecida iglesia de Santa Cruz, con la que se pretendía sustituir el inmueble de la vieja sinagoga giennense, readaptada a las funciones propias del culto cristiano, y a la iglesia del monasterio giennense de Santa Clara ejecutada por el maestro desde el año 1539, según el contrato otorgado a tal efecto y estudiado en otro lugar. Otra obra significativa a la que estuvo unido Juan de Requena fue el monasterio de Santa María Magdalena de La Guardia (Jaén). La relación de Juan Rodríguez de Requena con Guadix se documenta el día 6 de marzo de 1522, fecha en la que otorga una escritura de poder en Jaén, junto con el cantero Alonso de Siles, en relación directa con una obra de cantería y ladrillo a realizar en la catedral accitana y cuya muestra y condiciones habían sido aceptadas por el cabildo de esta iglesia en días anteriores —posiblemente antes de finalizar febrero— así como la postura ajustada en mil cuatrocientos cincuenta ducados de oro⁹. Dado que el remate de adjudicación de la obra estaba previsto para el día 10 de marzo, y ante la contingencia de que otros maestros pujasen por la obra ajustándola en un precio menor, Requena y Siles dieron su poder a Francisco Ruiz Mercado tanto para recibir la adjudicación de la obra como para pujar con un nuevo precio si se producía una baja en el citado remate. No aclara el documento la envergadura de la obra, ni su identificación, aunque dadas las fechas podría estar relacionada de forma directa con el claustro catedralicio, cuya construcción estaba prevista al menos desde 1521 y para el que se habían comprado diferentes casas a fin de obtener el espacio necesario. Sabemos que fue necesario además solicitar la licencia real dado que el claustro quedaría arrimado a la muralla y, por tanto, se requirió desde la Corte el necesario informe mediante una provisión real fechada el 22 de febrero¹⁰, antes de otorgar el permiso. Si Requena y Siles hicieron la obra, sea cual fuere, es algo aún por documentar.

De la misma manera que los maestros de cantería y albañilería documentados, otros artistas del medio giennense buscaron en las altiplanicies granadinas los medios para ampliar su mercado laboral. Escultores como Juan de Reolid, especializados en la realización de imágenes y retablos, tendieron lazos con la abadía de Baza y la vicaría de Huéscar con la finalidad de contratar las obras citadas, bien de forma directa o mediante intermediarios cuya afinidad con las Bellas Artes queda demostrada asimismo por la documentación manejada¹¹.

Es, asimismo interesante, la presencia de algunos plateros, contados, pero con un gran interés tanto artístico como documental que realizaron obras para

parroquias de Guadix, para el entorno religioso de Baza y para las fábricas parroquiales de Santiago y Santa María de Huéscar. Los nombres de Gil Vicente, platero de la catedral de Jaén, y de Francisco Muñiz, autor de la custodia procesional de Huéscar, serían ejemplos ilustrativos del evidente desarrollo de la platería giennense durante el Renacimiento¹² y ejemplo del poderoso poder de atracción que la nueva diócesis accitana desplegó durante los años medios de la decimosexta centuria.

No serían extraños en esta zona los bordadores especializados en ornamentos para capillas e iglesias y, en estos menesteres, se documenta a Francisco Cerezo, vecino de Baeza, documentado en relación a la capilla mayor del monasterio mercedario de Santa María de la Piedad de Baza¹³, para la que realizaría diferentes ornamentos encargados por Constanza de Lugo, fundadora y patrona de esta capilla. Francisco Cerezo mantendría su vinculación con tierras granadinas, pues nuevamente se documenta su presencia en relación a Huéscar, y en calidad de intermediario entre la iglesia de Santiago de esta población y el platero Francisco Muñiz, autor de una cruz posiblemente parroquial para esta iglesia¹⁴. Sin duda el protagonismo de Cerezo y su vinculación con Huéscar fue mayor, explicándose así la confianza depositada en él por los clérigos de la citada parroquia, al hacerlo depositario de la plata destinada a la realización de la cruz y su representante.

En esta relación no puede olvidarse la presencia de los escritores de libros corales y de los artífices de la pintura en sus diversas modalidades —mural, de imaginería, de pincel, iluminadores o miniaturistas— que también llegaron a la zona y dejaron su obra. Ya en la década de 1540 trabajaría para la catedral de Guadix Bartolomé de Cárdenas, un escritor de libros que se ocupó de escribir una parte de los libros de coro, y posible colaborador del miniaturista Lorenzo Pérez en Jaén y que, en la primavera de 1547, contrataría la realización de nuevos libros¹⁵. De entre todos estos maestros merece destacarse a Jusepe del Olmo y a Juan Antonio de Aguilar, artistas que centran el objetivo y el interés de este trabajo.

Los nombres de los pintores Jusepe del Olmo y Juan Antonio de Aguilar aparecen documentados en los registros de fábrica de la catedral de Guadix a lo largo de más de una década. Ya en 1588 trabajaba para ella Jusepe del Olmo y, al menos éste, continuaba a su servicio en los umbrales del siglo XVII. Ambos pintores eran hermanos y tenían una procedencia común que no era otra que el taller o los talleres artísticos que tenían establecidos en Jaén, ciudad en la que nacieron, y donde también desarrollaron su trabajo Antonio Sánchez Ceria —pintor y padre de Jusepe y Juan Antonio— y Francisco Fernández de Quesada —abuelo materno de ambos hermanos y también pintor—. Mientras que de éste último casi nada se conoce en el plano estrictamente laboral, si se ha podido

perfilear y documentar la trayectoria artística de Antonio Sánchez Ceria, un interesante maestro renacentista.

Antes de estudiar la obra de Jusepe y Juan Antonio en Guadix parece oportuna pues, una reflexión sobre la actividad pictórica paterna con el fin de establecer o, más bien perfilar, el marco y ambiente artístico en el que ambos pintores recibieron su formación. En principio, es interesante destacar que Antonio Sánchez Ceria fue el maestro escogido por Pedro Sardo Raxis “el Viejo” —padre del escultor Pablo de Rojas— para que impartiera la enseñanza del oficio a su hijo Pedro Sardo Raxis “el Mozo”¹⁶ en 1550, el que después sería un maestro afamado. Esta elección, por parte del patriarca de los Raxis, no debió ser el fruto de una decisión arbitraria, sino el resultado de una reflexión meditada sobre las posibilidades del muchacho y el posible prestigio ya consolidado de Antonio Sánchez porque, además no lo olvidemos, Alcalá la Real era una población muy distante de Jaén y cercana a Granada donde el número de talleres pictóricos era mayor. Por otra parte, Pedro Sardo mantuvo relaciones profesionales con Antonio Sánchez con el que contrató en 1550 y de forma mancomunada el retablo de la capilla de don Pedro López de Córdoba en la iglesia abacial de Alcalá la Real¹⁷.

De igual manera resulta muy significativo que Antonio Sánchez fuese el maestro escogido por Juan Sánchez de Ocón para la tasación de la pintura encargada a Pedro Machuca con la finalidad de configurar iconográficamente el retablo destinado a la capilla del difunto arcediano de Úbeda Pedro de Ocón, establecida en la catedral de Jaén. Sánchez actuó en representación de los albaceas y contratantes siendo Pedro Sardo el maestro que representó a Pedro Machuca. La participación de Antonio Sánchez resulta de gran interés como portavoz además de los intereses de los patronos de la obra, vinculados al mundo eclesiástico en virtud de su ministerio y conocedores, por tanto, de la ortodoxia en materia iconográfica, lo que originó un desacuerdo expreso a la vista de las pinturas realizadas y entregadas al parecer por Luis Machuca, pintor que aparece en la documentación que hemos manejado en relación a este asunto. El motivo del desacuerdo no fue otro que la composición del tema de la Quinta Angustia al que faltaba la figura de una de las tres Marías, que no había sido incluida en la pintura, rompiéndose con ello una norma en la evocación de este tema. Finalmente el asunto se zanjó con la obligación de Luis Machuca de reparar el error¹⁸.

Antonio Sánchez, como otros maestros de la época, compaginó los trabajos de talante más artesanal, tales como el dorado o estofado y la policromía de diversas piezas, con el trabajo más creativo del pincel propiamente dicho y así realizó programas iconográficos murales como el destinado a cubrir uno de los paramentos interiores de la ermita de San Clemente de Jaén¹⁹, de temática religiosa, o el desarrollado en la Fuente de la Magdalena de la misma ciudad inspirado en la

leyenda asociada a este raudal o manantial, y evocador de la monarquía hispánica mediante los retratos de sus reyes hasta mediados del siglo XVI²⁰. De igual manera realizaría retablos de pintura, como los contratados para el santuario de la Virgen de la Cabeza en Sierra Morena²¹, la ermita de Santa Isabel de Jaén²² o el de la capilla de Juan Núñez de Vargas en la catedral de Jaén²³, afortunadamente conservado y realizado hacia 1575. La combinación de estas dos últimas especialidades, junto al simple dorado de ciriales, no debe considerarse indicativa de falta de maestría, aunque si consecuencia lógica de una enseñanza integral en este campo y capaz de hacer frente, sin embargo, a un mercado laboral saturado y con exceso de mano de obra, de ahí que fuese muy frecuente el contrato de todo tipo de trabajos con la finalidad de incrementar los ingresos del taller. Con esta filosofía familiar, común a la época, se formaron los dos hijos documentados de Antonio Sánchez, recibiendo una enseñanza amplia en el campo pictórico, si bien es muy posible que éstos completasen su formación en el taller o en los talleres de otros artesanos giennenses o foráneos. En este sentido conviene destacar la relación profesional de Juan Antonio con el pintor Pero Gómez, un maestro perteneciente a la generación anterior y con taller establecido en Jaén, y documentado de forma especial en tareas de dorado y policromía de retablos e imágenes, aunque como Antonio Sánchez Ceria practicó la pintura de pincel.

Refiriéndonos ya, de forma concreta, a Juan Antonio de Aguilar y a Jusepe del Olmo comenzaremos señalando que ambos hermanos debieron nacer en los primeros años de la década de 1550, pues en este año sus padres constan ya como casados. Dado que Juan Antonio se documenta a principios de la década de 1570 como maestro, es muy posible que fuese el mayor. En todo caso trazaremos su perfil en primer lugar.

Las primeras noticias documentadas y correspondientes a 1573 permiten afirmar la condición de maestro de Juan Antonio, quien tenía ya un taller propio en el que compaginaba la realización de los encargos recibidos con la transmisión del oficio. Así el día 7 de mayo suscribía una escritura notarial por la cual recibía como aprendiz a un muchacho de nueve años, de nombre Andrés, e hijo del vecino de Jaén Sebastián Hernández, santero de la ermita de Santa María la Blanca, situada a pocos kilómetros de Jaén en el pago de La Imora. El contrato se formalizó por un periodo de seis años debiendo conocer el muchacho a su término todo lo relacionado con los conocimientos propios de un oficial²⁴. Se ignora si el aspirante a pintor terminó su aprendizaje puesto que, con posterioridad, no se ha documentado su presencia entre los maestros que desarrollaron su labor en Jaén.

De las escrituras que pudieran vincularlo familiarmente se conoce una, otorgada por su padre Antonio Sánchez. Se trata de una escritura de cancelación de deuda por la que éste se obligaba al pago de trescientos reales que su

hijo Juan Antonio debía a un tercero y por cuyo impago estaba preso en la cárcel de Jaén²⁵. La fecha de otorgamiento de la escritura corresponde al 13 de mayo de 1578.

En esta misma década Juan Antonio aparece relacionado en varias escrituras de contrato de obra con otro maestro, el citado pintor Pero Gómez. Ambos conciertan el día 3 de marzo de 1576 el dorado del sagrario de la iglesia conventual de La Guardia (Jaén) y, en general, toda la labor de ensamblaje del retablo realizado para la capilla mayor de este templo, como parecen indicar las alusiones contenidas en la escritura de concierto en la que no se aclara qué maestro se encargó de la pintura de imaginería. La composición retablística de esta capilla tenía como tema central la Transfiguración en el monte Tabor, escenificada por medio de un altorrelieve —hoy desaparecido, pero conocido a través de viejas fotografías—. Complemento iconográfico del citado episodio fueron las imágenes dispuestas en nichos o “capillas”, si nos atenemos al documento, de San Blas, San Antón, Santa Lucía y los Santos Cosme y Damián²⁶. El hecho de que ambos maestros aparezcan juntos en esta obra y, con posterioridad, en otra invita a pensar en cierta mancomunidad entre los dos artífices. De hecho, en 28 de febrero de 1583, los dos pintores concertaban una obra importante, aunque por desgracia desaparecida, y consistente en la decoración mural de la capilla de la cofradía de la Veracruz, en el desaparecido convento de San Francisco de Jaén. Esta capilla fue concebida como una iglesia en miniatura con entrada independiente desde la plaza de San Francisco e intercomunicada por medio de otro acceso con el templo monástico. De su envergadura da fe el cronista Torres quien afirmaba textualmente, cómo “aunque es contigua y se manda con el dicho Templo, es iglesia a parte con su Capilla Mayor, Coro, y puerta principal a la Plaça, que llaman de S. Francisco”. La pintura debía realizarse conforme a una traza o diseño ya realizado y firmado por ambos maestros lo que indica que fueron asimismo los autores del proyecto y no simplemente ejecutores. La pintura debía reflejar “historias de la pasión de nuestro señor Jesucristo”, además de todos aquellos elementos necesarios para el adorno de ellas. En la escritura se insistía de forma especial en la cuestión iconográfica, de vital importancia en esa época dado su papel de adoctrinamiento; así se especificaba que “las cuales historias han de corresponder en todo con la historia de la pasión que esta dentro de la capilla mayor que la salida de la calle de la amargura”. El precio a pagar por la cofradía sería de cuarenta ducados más el coste o precio de los colores a excepción del blanco y del negro que, presumiblemente, quedarían a cargo de los pintores.

No se ha podido documentar en años posteriores la continuidad de esta compañía laboral que bien pudo clausurarse por la muerte de Pero Gómez, ya que la información documental localizada sobre este maestro permite deducir que superaba y doblaba en edad a Juan Antonio.

En el momento de contratar la obra anterior, Juan Antonio de Aguilar era vecino de la población giennense de Arjona, donde residió durante algunos años. Se ignoran las razones de este domicilio que pudo estar determinado por razones familiares —un posible matrimonio— o por el encargo de obras de pintura de cierta importancia para las iglesias de esta villa y cuya envergadura o duración pudieran haber ocasionado su traslado. En todo caso, existen otros datos que pudieran inclinar la balanza hacia la primera hipótesis, puesto que alguna otra escritura otorgada en la ciudad de Andújar —más próxima a Arjona que Jaén— en el año 1591 vuelve a confirmar su vecindad en Arjona y le muestra realizando un transacción mercantil referente a la compra de vino, definiéndose en la citada escritura como “dorador”²⁷.

La presencia de Juan Antonio en Guadix se documenta en 1592, en compañía de su hermano Jusepe del Olmo; pero mientras que la presencia de éste último es anterior y continua en los años siguientes, no lo es la de Juan Antonio, quien debió realizar viajes esporádicos a Guadix para completar contratos efectuados por su hermano y alternar su trabajo en la sede accitana con los realizados en otros lugares. Prueba de ello es que en el mismo año de 1592 se documenta un pago de ocho mil maravedíes a este maestro en las cuentas de fábrica de la iglesia parroquial de San Ildefonso de Jaén por “refrescar” la imagen de la Virgen de la Capilla²⁸, correspondiente a la actual patrona de Jaén, si bien este trabajo pudo ser realizado en el año anterior aunque el abono correspondiente se efectuase meses más tarde.

No hay que confundir a Juan Antonio de Aguilar con el maestro pintor llamado Juan Antonio en el registro de fábrica de la catedral de Guadix correspondiente al año 1597. Este segundo maestro residía en Baza, de donde era vecino, y donde vivió a lo largo de su existencia, y al que nos referiremos en las páginas finales.

La última referencia a Juan Antonio de Aguilar corresponde al año 1611. En esas fechas era residente en Córdoba, ciudad donde se documenta su presencia como aspirante a la realización de la obra del túmulo funerario de la reina Doña Margarita de Austria, diseñado por el maestro mayor de la catedral cordobesa Blas de Masabel, a cuya subasta o remate concurreó en compañía del carpintero Francisco de Carrasquilla, documentado por Fernando Moreno Cuadro²⁹, quien afirma —posiblemente a la vista de la documentación— que era natural de Bailén. Posiblemente se trate de un dato que remita a su vecindad en esas fechas.

Al igual que su hermano, Jusepe del Olmo debió nacer en Jaén del matrimonio formado por Antonio Sánchez Ceria y María de Quesada; si bien no se ha documentado su fecha de nacimiento, ésta debe situarse hacia la primera mitad

de la década de 1550, pues a finales de la década de 1570 Jusepe del Olmo aparece como otorgante de escrituras sin ninguna limitación legal lo que indica que era mayor de edad y, por lo tanto, mayor de 25 años. A lo largo de la década, Jusepe del Olmo sigue establecido en Jaén en cuyos protocolos notariales se documenta concertando diferentes escrituras bien de forma individual o en compañía de su padre. Ejemplo de esto último sería la compra en 1576 de dieciséis docenas de herraje a Pedro de Narváez, también pintor, comprometiéndose al pago de su valor, doscientos cuarenta reales³⁰. En 1582 se documenta aún su presencia en Jaén, donde otorgó una escritura de poder con la finalidad de que se cobrase en su nombre cierta cantidad de dinero que le adeudaba la iglesia de Cazalilla³¹.

La relación de Jusepe del Olmo con Guadix debió comenzar, al menos, en el año 1588 puesto que, en enero de 1589, los libros de cuentas o registro de fábrica de su Catedral anotan su nombre y un pago de doce ducados por el trabajo de pintar y dorar la tabla de la mano del reloj³². Las expectativas de trabajo debieron influir en su ánimo hasta el punto de determinar su vecindad en esta población. En agosto de 1592 tanto Jusepe como su hermano Juan Antonio se documentan nuevamente trabajando para el citado templo. En este caso la libranza consistió en treinta fanegas de trigo, tasadas según el precio que alcanzasen en el mes de mayo “del año venidero”, es decir 1593, a cuenta de la pintura del tabernáculo³³. Similares labores serán las que desarrollen en fechas posteriores como es el caso de la pintura y dorado del cirio pascual concertado por el precio de ciento veinte ducados pagados en diferentes plazos³⁴ y cuyas cantidades se abonan desde enero de 1594, fecha en la que perciben cuarenta ducados, a los que se unirían otras cantidades libradas en agosto y septiembre de ese año. Se ignora la fecha exacta de conclusión de estos trabajos puesto que en diciembre de 1597 se realizaba una libranza de cuarenta reales a favor del pintor bastetano Juan Antonio, persona que había actuado como tasador de varias obras realizadas por Jusepe del Olmo, concretamente el sagrario, el tabernáculo y “otras cosas”³⁵, tarea en la que se ocupó cuatro días comprendiéndose dentro de ese intervalo de tiempo tanto los viajes de ida y vuelta como la estancia. Asimismo días después, ya en enero de 1598, se reflejaba la cuenta de lo que se adeudaba aún a Jusepe por la pintura y dorado del cirio pascual³⁶, según el testimonio de una escritura otorgada ante el escribano Gregorio de Siles el día 12.

El trabajo de Jusepe del Olmo debió realizarse a plena satisfacción del cabildo lo que explica su posterior vinculación con el templo catedralicio en obras como la capilla de la Virgen y el nicho-relicario de San Torcuato y en otra interesante actividad como es la ilustración de los cantorales.

Su relación con el nicho de San Torcuato viene documentada en las cuentas de fábrica de 1598 en las que se especifican las obras realizadas por el

pintor desde tiempo atrás. De forma concreta se mencionan el sagrario, la reja, la peana sustentadora del cofre-relicario del santo, dos ángeles candeleros, dos ciriales, dos atriles de hierro dorados y plateados y las palabras de la consagración, todo ello por un valor de ciento ochenta y siete mil maravedíes³⁷. Como se recordará, durante el episcopado de don Juan Alonso de Moscoso se produjo la donación a la catedral accitana de una reliquia de San Torcuato cuyo cuerpo se conservaba en el monasterio de Celanova. La llegada de la reliquia se celebró con unas solemnes fiestas en febrero de 1593, según relata Suárez, custodiándose finalmente en la capilla mayor catedralicia en un nicho construido a tal efecto en el testero del altar mayor, en el sector del evangelio, protegido con una reja sobredorada y donde se guardó y expuso a la veneración pública el brazo-relicario del santo.

En la capilla de la Virgen o “de Nuestra Señora” la labor efectuada por el pintor se relaciona con obras de dorado, por las que se le abonan doce ducados el día 22 de septiembre de 1599 y otros dieciséis el 17 de julio de 1600.

Mientras realizaba las labores citadas, Del Olmo emprendió una nueva tarea como fue la ilustración de los cantorales o libros de coro encargados por el cabildo al escritor Martín Fernández Zambrano, según la propuesta documentada de abril de 1597³⁸. Zambrano se ocuparía de la escritura propiamente dicha y de las notas. De ello debemos deducir un concierto posterior o coetáneo con Jusepe del Olmo quien se ocupó de ilustrar los huecos o viñetas situadas al principio de cada cantoral y las capitales. Los libramientos se reseñan ya el 17 de abril de 1599, fecha en la que se libran cuarenta y seis ducados y medio a Jusepe del Olmo por veinticuatro letras iluminadas, siendo siete de ellas historiadas. El precio de éstas fue el doble de las letras corrientes puesto que las historiadas se pagaron a razón de tres ducados cada una y las otras a razón de ducado y medio. Un nuevo abono se registra el día 17 de julio de 1600 por valor de 24.956 maravedíes por las letras que iluminó “en los libros de canturia desta Santa Iglesia”, y en unas fechas en las que un nuevo escritor de libros, Juan de Cervera, había sustituido ya a Zambrano en este trabajo.

La obra de Juan Antonio de Aguilar y de Jusepe del Olmo no se redujo a los límites de la catedral de Guadix sino que se extendió a otros templos de la ciudad y prueba de ello es un contrato conocido y vinculado con la iglesia del convento de San Francisco, hoy desaparecido, y publicado en su mayor parte por Carlos Asenjo Sedano. El contrato fue formalizado ante notario el día 26 de enero de 1593 por los otorgantes, Juan Antonio de Aguilar y José del Olmo por una parte y Fernando de Barradas y Figueroa de la otra, siendo el objeto del mismo la realización de la obra de pintura, dorado y estofa de un retablo, aún en curso de realización, y destinado a la capilla mayor de la citada iglesia monástica, de la

que era patrón el citado caballero en la fecha de otorgamiento de la carta. Por ese contrato se conoce además que la labor de ensamblaje, talla y escultura estaba siendo realizada por Gabriel de Freyla y sus hijos. Una labor que debía completarse con la realización de cuatro pinturas sobre tabla al óleo, a cargo de los dos hermanos pintores. La iconografía del retablo debió desarrollar varias líneas argumentales; en primer lugar la iconografía afecta a la orden franciscana con las imágenes de sus más eminentes y preclaros representantes, en segundo lugar la iconografía ligada al ciclo de la infancia de Cristo, con los episodios de la Salutación, es decir la Anunciación y/o Encarnación, el Nacimiento de Jesús, la Adoración de los Reyes y la Presentación en el Templo; por último formaban parte de este retablo las esculturas de “rogantes” dispuestas en los extremos que podrían identificarse con las figuras de los donantes o patronos de la capilla en ese momento, Fernando de Barradas y su esposa María de Bazán. De ser cierta esta hipótesis, las figuras de los donantes dispuestas respectivamente en el sector del evangelio y de la epístola podrían identificarse con la esculturas conservadas hasta la desamortización de Mendizábal³⁹ ante el altar mayor, aunque la identidad de los representados se confundió con la correspondiente a la de Francisco Pérez de Barradas y su esposa —al menos eso creemos— debido a la identificación realizada por el cronista de la orden franciscana Alonso de Torres. Torres, que reflejó en su Crónica de la provincia franciscana de Granada los hechos de armas vinculados a los caballeros de esta familia, no dudó en identificar a la escultura masculina orante y representativa de “un caballero armado” con el fundador y primer patrón de la capilla, capitán del rey Fernando el Católico, y cuyo protagonismo militar en un enfrentamiento con los moros producido en 1490, el día del apóstol Santiago, había quedado inmortalizado mediante una pintura de tema bélico en los muros de la capilla mayor, en el sector del evangelio⁴⁰. Sus fuentes de información provenían de los mismos frailes por lo que cabe suponer que en las fechas de redacción de la crónica la identificación de las figuras orantes fuera ya confusa.

También en la documentación referente a las cuentas parroquiales es posible rastrear el trabajo de Jusepe del Olmo. De una forma imprecisa Asenjo dio a conocer un pago a este pintor en mayo de 1590 en relación a la iglesia de San Miguel y una reclamación en esta misma fecha por intrusismo profesional. Según las notas publicadas por Asenjo la cofradía de San Blas y Santa Lucía había encargado una escultura del santo al escultor Lorenzo de Medina, quien también contrató el dorado y esgrafiado de la imagen, incluidos en el precio concertado. Enterado Del Olmo de la cuestión realizó una protesta por el asunto, alegando que Medina no era pintor, al tiempo que se ofrecía para realizar la obra de pintura por veintisiete ducados, dos menos que los convenidos con el escultor, por lo que se le adjudicó la obra⁴¹. Ni que decir tiene que ambos maestros, Medina y Del Olmo, se conocían ya que Medina había sido el autor del tabernáculo encargado por el cabildo catedralicio para el sagrario y por el que se le libraban cien

ducados con fecha 13 de diciembre de 1589, según se anota en las cuentas de fábrica correspondientes.

Años más tarde y para la iglesia de Exfiliana realizaría Jusepe del Olmo varias pinturas. La obra fue concertada en octubre de 1598 y, según Asenjo Sedano que documentó esta intervención, estaría destinada al sagrario de esta iglesia. No obstante el hecho de que el encargo constase de varios óleos hace pensar que éstos estuviesen destinados a un retablo. De forma concreta la temática se centraba en la representación de San Pedro y San Pablo, los dos Santos Juanes –Juan Bautista y Juan Evangelista–, San Francisco y la Crucifixión. La cantidad a percibir fue de veinticuatro ducados⁴².

Desde mediados del siglo XVI, y en calidad de tasador de obras realizadas por otros maestros, se documenta en las cuentas de fábrica de la catedral de Guadix a un pintor igualmente llamado Juan Antonio y al que no hay que confundir con el giennense Juan Antonio de Aguilar. Con el fin de aseverar nuestra información y despejar toda posible duda resulta oportuno delimitar su identidad. Juan Antonio debió nacer en Baza, en fechas que se desconocen, siendo sus padres vecinos de esta ciudad y donde fueron enterrados a su muerte, en el convento de Santo Domingo. Se desconoce la identidad de ambos, pues la única referencia de la que se dispone para su vinculación con Baza aparece en el testamento de Juan Antonio y en él no se identifican sus nombres. El pintor aparece casado con Isabel Hernández, matrimonio del que no hubo descendencia aunque ambos esposos criaron a una niña huérfana que recogieron del hospital de niños expósitos, Ana Hernández, a la que debieron educar como propia y a la que el pintor legó por su testamento el tercio de sus bienes. Por ese mismo documento sabemos que Juan Antonio fue tutor de un sobrino, Baltasar Antonio, al que puede identificarse con el pintor del mismo nombre activo durante el primer cuarto del siglo XVII. A lo largo de su existencia Juan Antonio estuvo vinculado al hospital de la Santísima Trinidad, al hospital de niños expósitos, y a la cofradía y ermita de San Lázaro, de las que fue mayordomo. Igualmente fue hermano o miembro de las cofradías de Nuestra Señora de la Concepción, del Santísimo Sacramento, de la Veracruz, de San Sebastián y de Nuestra Señora del Rosario, cuyos cofrades debían acudir a su entierro, en el convento de Santo Domingo. Se revela nuestro pintor como un hombre religioso, con unos amplios lazos de integración y relación social como manifiesta su pertenencia a las citadas asociaciones piadosas, lo que debió favorecer su posible trabajo para estas corporaciones. Pocos datos más aporta su testamento, debió vivir en la collación de Santa María ya que fueron los sacerdotes de esta parroquia los que acompañaron su cuerpo; su heredera universal fue su esposa, aflorando sólo el nombre de otro pariente vecindado en la localidad almeriense de Purchena, su cuñado Gerónimo de Haro, que le debía treinta y un ducados. Ninguna otra noticia aporta sobre obras o encargos o sobre deudas pendientes por esta cuestión concreta.

El testamento fue otorgado el día 10 de abril de 1600 ante el escribano Cristóbal Ordóñez, sin que pueda afirmarse su muerte posterior o, por el contrario, su recuperación de la grave enfermedad que le aquejaba en esas fechas.

Desde el punto de vista laboral y artístico es poco lo conocido sobre este maestro. Magaña pudo documentar el nombre de este pintor y su intervención en la pintura y dorado de un retablo realizado por el entallador Cristóbal Hernández en 1542⁴³. El retablo había sido encargado por el regidor Antonio Pérez de Guevara para ser colocado en la capilla de San Antonio, capilla funeraria del citado caballero, que la había mandado construir en la iglesia del monasterio de San Francisco de Baza. Las fechas de ejecución de este retablo, tempranas si se tiene en cuenta que Juan Antonio pudo morir en 1600, invitan a pensar que, o bien fue una obra de sus comienzos o bien fue ejecutada por otro maestro del mismo nombre que pudo ser su padre o un pariente cercano, posibilidad ésta última por la que nos inclinamos. Su nombre aparece nuevamente en 1554, en los abonos de fábrica correspondientes a la iglesia de Purullena, en la que actuó como tasador de la obra de pintura efectuado en el retablo realizado por Giraldo y Dionisio de Ávila⁴⁴. En las cuentas de cabildo del ayuntamiento de Baza se documenta en 1556, con motivo de las fiestas celebradas para conmemorar la coronación de Felipe II. En la plaza mayor de la ciudad se levantó un túmulo de carpintería adornado con diferentes escudos con las armas reales, en total ocho escudos grandes y cinco pequeños pintados por este maestro⁴⁵ para una obra efímera cuya presencia debía acompañar la solemne ceremonia del ondeo o alzamiento del pendón de la ciudad en honor del nuevo rey.

En cuanto a Baltasar Antonio, sobrino del anterior, era aún menor de edad en 1600 puesto que en esa fecha su tío declara ser su tutor legal y tener el registro y el control sobre los bienes heredados por éste. En esas fechas debía ser vecino de otra población ya que Juan Antonio ordenaba en su testamento a sus albaceas la entrega al muchacho de sus bienes “si viniere”. No debía existir un contacto cercano entre tío y sobrino y, de hecho, Juan Antonio no le legó nada en herencia, ni siquiera las posibles herramientas o materiales de su taller. Años más tarde, Baltasar Antonio se documenta en Baza y envuelto indirectamente en un pleito en 1612⁴⁶ ya que contrajo matrimonio con una viuda, demandada por sus hijos menores de edad a causa de este matrimonio. Desconocemos como en el caso de Juan Antonio su calidad como pintor aunque parece ser que rebasó el mero marco artesanal y practicó la pintura de lienzos. Así se conoce que fue el autor de una pintura alegórica, ideada por el doctoral Alonso de Yegros y grabada en una lámina de plata por Francisco Heylan, encargada por el cabildo de la colegial de Baza y regalada al arzobispo de Sevilla don Pedro de Castro, anterior arzobispo de Granada, y ferviente defensor del misterio de la Inmaculada Concepción. El tema de la pintura era precisamente inmaculista según puede deducirse de la inscripción que se añadió al grabado “Arbol de Jese, Tribu de

Judá y ascendencia de Nuestra Señora, Cristo y San José, por dos líneas real y sacerdotal”, y que fue donado por don Pedro de Castro a la abadía del Sacromonte poco antes de su muerte⁴⁷.

Por último cabe mencionar el nombre de otro miembro de esta familia, Nicolás Antonio, también pintor como los anteriores y mencionado por Luis Magaña pero del que no ha sido posible documentar dato alguno.

NOTAS

1. La movilidad artística entre Jaén y Granada ha sido puesta de relieve en diferentes trabajos por el profesor Gómez-Moreno Calera en los que aborda las relaciones concretas de algunos maestros de diversa índole documentados en la provincia de Granada y de los que procedentes de esta provincia se desplazaron hasta puntos concretos del Reino de Jaén para trabajar en ellos. Cfr. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. «Relaciones artísticas entre Jaén y Granada en los inicios de la modernidad: aproximación a una constante histórica»: *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 137 (Jaén, 1989), pp. 59-74; vid. también, GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. «Arte y frontera: la arquitectura granadina en el siglo XVI y sus relaciones con Jaén», en *Actas de las VIII Jornadas Históricas del Alto Guadalquivir*. Jaén: Universidad, 2000, pp. 303-326.
2. Cfr. GÓMEZ-MORENO CALERA José Manuel. «Arte y frontera...», pp. 308-309.
3. *Ibidem*.
4. Así es como hemos transcrito su nombre.
5. Cfr. GÓMEZ-MORENO CALERA José Manuel. «Arte y frontera...».
6. Antonio de Bayona se documenta activo en Baeza durante el primer tercio del siglo XVI. En los primeros años del siglo interviene en la antigua y desaparecida capilla mayor del convento de San Francisco y en 1528 en la ampliación de las Casas Consistoriales Altas. Al respecto, ver CRUZ CABRERA, José Policarpo. «Documentos inéditos para la historia del antiguo convento de San Francisco de Baeza»: *Desde Baeza*, 27 (Baeza, 1990), pp.1-20; CRUZ CABRERA, José Policarpo. «Oficios concejiles y arquitectura civil en Baeza: el obrero de la ciudad»: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 27 (Granada, 1996), pp.65-71.
7. Se trata de un maestro documentado en Baeza en relación con la construcción de la Puente Quebrada sobre el río Guadalimar en 1533 y en el reconocimiento del minado del agua. Cfr. CRUZ CABRERA, José Policarpo. «Oficios concejiles...».
8. Cfr. GÓMEZ-MORENO CALERA José Manuel. «Arte y frontera...», p. 308.
9. Archivo Histórico Provincial de Jaén (A.H.P.J.), leg. 78, fol. 129 r-129 v.
10. Cfr. ASENJO SEDANO, Carlos. *Arquitectura religiosa y civil de la ciudad de Guadix. Siglo XVI*. Granada: Universidad, 2000, pp. 23-24.

11. Para un conocimiento más concreto de este escultor se remite a los siguientes trabajos, LÁZARO DAMAS, M^a Soledad. «El sepulcro de doña Marina de Torres de Lopera (Jaén). Estudio iconográfico y vinculaciones artísticas»: *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 154 (Jaén, 1994), pp. 71-117; DOMÍNGUEZ CUBERO, José. *De la tradición al clasicismo pretridentino en la escultura giennense*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1995, pp. 120-151.
12. Para el conocimiento del platero Gil Vicente, vid. LÁZARO DAMAS, M^a Soledad. «Gil Vicente, platero de la catedral de Jaén»: *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 172 (Jaén, 1999) pp. 879-894. Para un conocimiento más amplio de las conexiones artísticas de la diócesis de Guadix con los talleres de platería giennenses, vid. LÁZARO DAMAS, M^a Soledad. *Los plateros giennenses y su clientela en el siglo XVI*. Jaén: Ayuntamiento, 2005.
13. Cfr. MAGAÑA VISBAL, Luis. *Baza histórica*. Baza: Asociación Cultural de Baza y su comarca, 1978, t. II, p. 430.
14. Cfr. LÁZARO DAMAS, M^a Soledad. *Los plateros...*, pp. 245-246.
15. Cfr. ASENJO SEDANO, Carlos. *Op. cit.*, pp. 28-29.
16. Cfr. GILA MEDINA, Lázaro. *Arte y artistas del Renacimiento en torno a la abadía de Alcalá la Real*. Granada: Universidad, 1991, p. 247.
17. *Ibidem*, p. 246.
18. Cfr. LÁZARO DAMAS, M^a Soledad. *La vida de la Virgen en el arte giennense de la Edad Moderna*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1997, p. 363.
19. Cfr. DOMÍNGUEZ CUBERO, José. «Pintores giennenses del siglo XVI. Los Bolaños en la transición protobarroca»: *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 181 (Jaén, 2002), p. 161.
20. Vid. LÁZARO DAMAS, M^a Soledad. *Las fuentes de Jaén*. Jaén: Ayuntamiento, 1987, pp. 75-106.
21. Cfr. LÁZARO DAMAS, M^a Soledad. «El santuario de la Virgen de la Cabeza en el siglo XVI. Historia de un proyecto artístico»: *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 162 III (Jaén, 1996), p. 1.462; DOMÍNGUEZ CUBERO, José. «Antonio Sánchez. El pintor del primer retablo de la Virgen de la Cabeza »: *Mirando al Santuario*, 12 (Andujar, 1998), pp. 18-19.
22. Cfr. DOMÍNGUEZ CUBERO, José. «Pintores giennenses del siglo XVI...», p. 159.
23. GALERA ANDRÉU, Pedro y ULIERTE VÁZQUEZ, M^a Luz. «El retablo de la capilla de San José de la catedral de Jaén: una pieza olvidada del siglo XVI»: *Códice*, 2 (Jaén, 1987), pp. 7-13.
24. A.H.P.J., leg. 654, fol 221.
25. A.H.P.J., leg. 478, fol. 314. En esta escritura es interesante resaltar que Antonio Sánchez se titula como pintor de imaginería.
26. Dimos a conocer la realización en LÁZARO DAMAS, M^a Soledad. *Los espacios privilegiados en la obra de Andrés de Vandelvira: templos funerarios y capillas mayores de patronato privado*. Conferencia inaugural del curso académico 2005-2006. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2005, pp. 52-53.
27. A.H.P.J., leg. 2835, fol. 53 v y ss. Escritura otorgada el día 28 de febrero.
28. Archivo Histórico Diocesano de Jaén. Parroquias. Cuentas de fábrica de San Ildefonso (1592), fol. 222 v.
29. Cfr. MORENO CUADRO, Fernando. *Las celebraciones públicas cordobesas y sus decoraciones*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1988, p. 33.
30. A.H.P.J., leg. 478, fol. 659.

31. A.H.P.J., leg. 661, fol. 297.
32. Archivo Histórico Diocesano de Guadix (A.H.D.G.), *Libro de Fábrica Mayor 4*, fol. 25 (22 de enero de 1589).
33. A.H.D.G., *Libro de Fábrica Mayor 4*, fol. 51 v. (20 agosto de 1592).
34. A.H.D.G., *Libro de Fábrica Mayor 4*, fol. 70 (27 de enero de 1594; otro libramiento con fecha de 26 de agosto).
35. A.H.D.G., *Libro de Fábrica Mayor 4*, fol. 112 (11 diciembre de 1597).
36. A.H.D.G., *Libro de Fábrica Mayor 4*, fol. 114 (12 de enero de 1598).
37. A.H.D.G., *Libro de Fábrica Mayor 4*, fol. 116.
38. Cfr. LÓPEZ GUERRERO, Rosa M^a. «Los escritores de libros de coro de la catedral de Guadix (siglo XVI)»: *Boletín del Instituto de Estudios «Pedro Suárez»*, 15 (Guadix, 2002), p. 33.
39. Cfr. GÓMEZ ROMAN, Ana M^a. «Mecenazgo y franciscanismo durante los siglos XVI al XIX en Guadix (Granada)», en PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (ed.). *El franciscanismo en Andalucía: San Francisco en la cultura y en la historia del arte andaluz*. Córdoba: CajaSur, 1999, p. 404.
40. TORRES, Alonso de. *Crónica de la provincia franciscana de Granada*. Madrid: 1984, p. 91.
41. Cfr. ASENJO SEDANO, Carlos. *Op. cit.*, p. 91.
42. Cfr. ASENJO SEDANO, Carlos. *Pueblos e iglesias de Granada (siglo XVI): la tierra de Guadix*. Granada: Universidad, 1992, p.111.
43. Cfr. MAGAÑA VISBAL, Luis. *Op. cit.*, p. 474
44. Cfr. ASENJO SEDANO, Carlos. *Pueblos e iglesias...*, p. 236.
45. Archivo Municipal de Baza, *Libro antiguo de rentas y censos de propios (1533-1568)*, fol. 254.
46. Cfr. MAGAÑA VISBAL, Luis. *Op. cit.*, t. II, p. 603.
47. *Ibidem*, pp. 271-272.