



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2018
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

6

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2018
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

6

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.6.2018>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII está registrada e indexada, entre otros, por los siguientes Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos: ERIH PLUS, ISOC (CINDOC), DICE, FRANCIS, PIO, Ulrich's, SUDOC, ZDB, Bibliography of the History of Art, REDIB, RESH, IN-RECH, LATINDEX, MIAR, Dialnet, e-spacio UNED, CIRC 2.0 (2016), DULCINEA (VERDE), Emerging Sources Citation Index (ESCI), CARHUS Plus + 2018 y Directory of Open Access Journals (DOAJ). En octubre de 2015 ocupa el puesto 10 en el Google Scholar Metrics (revistas de Arte en España).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2018

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 6, 2018

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Carmen Chincoa Gallardo · <http://www.laurisilva.net/cch>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

MISCELÁNEA · MISCELLANY

LAS VIDRIERAS DE LA CATEDRAL DE JAÉN

STAINED GLASSES IN JAÉN CATHEDRAL

Rafael Casuso Quesada¹

Recibido: 25/09/2017 · Aceptado: 22/02/2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2018.19780>

Resumen

El estudio de las vidrieras de la Catedral de Jaén nos lleva a establecer dos tipos: el de las translúcidas, correspondientes al gusto clasicista de los siglos XVI al XVIII, y el de las decorativas, de principios del siglo XX. Carecemos de noticias documentales acerca del pensamiento del arquitecto Andrés de Vandelvira en su proyecto original, si acorde con los programas goticistas ejecutados por entonces en otras catedrales españolas o afín a las nuevas ideas de iluminación «blanca» del Renacimiento italiano. Un estudio del inventario de bienes efectuado a su fallecimiento nos revela la posesión de dos libros del tratadista Sebastiano Serlio, quien ya apostaba por el empleo de vidrieras geométricas, no decorativas. La constatación de esta nueva estética en los continuadores de la obra de Vandelvira es evidente. Una comparación del efecto lumínico entre las vidrieras clasicistas y las historicistas nos da idea de dos concepciones abismales del tratamiento de la luz.

Abstract

A study of stained glasses in Jaen's Cathedral leads us to distinguish two different types: the transparent ones, corresponding to the classicist taste from the XVI-XIX centuries on the one hand and the ornamented or stained ones, dating back from the beginning of the XX century, on the other. Unfortunately we lack information from Vandelvira's —the main architect of the Cathedral— original project: whether it was according to the gothic prevalent ideas, which were carried out in many of the Spanish cathedrals at that time, or embraced the new ideas from the Italian Renaissance, which were in favour of a «white light» instead. A survey of the inventory of his goods, made after he died, reveals that Vandelvira was in possession of two of Sebastiano Serlio's books on architecture. They show that Serlio was in favour of using transparent glasses. The verification of this new aesthetic in the followers of the work of Vandelvira is evident. A comparison of the luminous effect between classicist stained-glass windows and historicist windows gives us the idea of two totally opposed conceptions of the treatment of light.

1. Profesor del Área de Historia del Arte. Universidad de Jaén. C. e.: rcasuso@ujaen.es

Palabras clave

España; Jaén; Arte; Vidrieras; Patrimonio; Renacimiento; Clasicismo; Historicismo.

Keywords

Spain; Jaén; Art; Stained Glasses; Heritage; Renaissance; Classicism; Historicism.

.....

CUANDO EL OBISPO Nicolás de Biedma ordena derribar el templo musulmán, sobre el que se erigirá la nueva iglesia cristiana a partir de 1368, va a dar los primeros pasos en la configuración de una idea gótica que tendrá su continuidad en los sucesivos proyectos de los siglos XV y principios del XVI, aunque con amplios lapsus de tiempo, que eternizarán su realización. El impulso de las obras se produce en 1478 durante el obispado de Iñigo Manrique de Lara, aunque el resultado no debió de ser muy sólido si pensamos que lo que había sido construido, una estructura sencilla de cinco naves, capilla mayor y crucero, fue demolido en 1492, en tiempos del prelado Luis Osorio, capellán de los Reyes Católicos. De esta época nos llegan noticias del primer maestro cantero conocido, Pedro López, quien seguirá en la obra con un nuevo obispo, Alonso Suárez de la Fuente del Sauce, impulsor desde 1500 de un ambicioso programa constructivo por toda la Diócesis. De esta primitiva traza gótica es testimonio la parte inferior del paramento de cabecera, que cierra el templo por el callejón de la Mona; un muro materializado entre contrafuertes con una cenefa longitudinal de elementos fantásticos: «La moldura, pensaba Gómez Moreno, debía ser labor personal de Enrique Egas, visitador y tasador de la obra, cuya responsabilidad abarcara tal vez todo el proyecto»². Éste seguramente constaba de una estructura de cinco naves y una serie de capillas dispuestas entre los contrafuertes, ocupando un lugar preeminente la capilla mayor, la pieza más suntuosa del proyecto, pues fue destinada a enterramiento del obispo Alonso Suárez.

Es fácil deducir, en este contexto, que el pensamiento sobre la iluminación del templo iba a ser acorde con los grandes programas vidrieros que se estaban ejecutando por entonces en otras catedrales españolas. Cabe citar aquí, por ejemplo, la labor de Enrique Alemán en las catedrales de Sevilla (1478) y Toledo (1493), introduciendo las vidrieras flamencas, figurativas y coloreadas según un estilo más monumental³. Sin embargo, en el caso de la Catedral de Jaén hay que pensar el efecto que en este sentimiento estético pudo tener la irrupción en 1525 del cardenal Merino, como nuevo obispo de la diócesis. El mal estado de la obra gótica, entonces elevada hasta la capilla mayor y el cimborrio, así como su sólida formación humanista en Roma dentro de los círculos del papa León X, hizo idear entonces una *obra nueva* en la que tendría un papel fundamental el arquitecto Andrés de Vandelvira. De hecho, la sensación lumínica obtenida en el edificio, tanto en los espacios erigidos por el maestro, como en los de sus continuadores, apunta en esa dirección.

Una simple comparación del efecto lumínico que se establece entre el conjunto de vidrieras montadas en la catedral durante los siglos XVI y XVII, con las historicistas instaladas a principios del siglo XX, nos da idea de dos concepciones abismales. El cromatismo con el que impregnan estas últimas al templo catedralicio, especialmente en la parte de la fachada principal, evoca un choque con la luminosidad del resto

2. GALERA ANDREU, Pedro: *La catedral de Jaén*. León, Everest, 1983, pp. 4-6.

3. En el caso de la de Sevilla se documenta además la continuidad de la técnica y de los procedimientos vidrieros que se habían venido desarrollando durante la Edad Media, desde la elaboración del cartón, normalmente realizado por el mismo maestro vidriero, hasta la fabricación de los vidrios en hornos especiales y, finalmente, el emplomado y el asentamiento in situ. NIETO ALCAIDE, Víctor: *Las vidrieras de la catedral de Sevilla*. Madrid, Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla e Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C., 1969, pp. 25-29.

de las vidrieras y es más acorde, sin duda, al recogimiento de los interiores góticos que a la pureza de líneas del clasicismo constructivo. No en vano contrasta la claridad de la luz blanca que penetra por las vidrieras antiguas, más numerosas, con la luz matizada que proyectan las vidrieras decorativas, oscureciendo el espacio circundante e inundando el mismo de un ambiente misterioso y simbólico. No se puede pensar con ello, sin embargo, que la proyección de programas vidrieros decorativos fuera incompatible con la arquitectura del Renacimiento:

A este respecto, puede afirmarse que en España, hasta las últimas décadas del siglo XVI, la iluminación coloreada y cambiante que proporcionaba un sentido oscurecido y trascendente a los interiores funcionó como una idea general de la arquitectura. En las catedrales españolas, frente a la iluminación diáfana propia de las iglesias del Renacimiento italiano, este sistema de iluminación medieval creado por las vidrieras permaneció con independencia del carácter gótico o renacentista del continente arquitectónico⁴.

En efecto, son destacables las intervenciones vidrieras realizadas a mediados del siglo XVI en las catedrales de Segovia, Salamanca o Pamplona. También cabe citar, en pleno apogeo del Renacimiento andaluz, las de Arnao de Flandes para la Catedral de Sevilla (1552-1556) o las de Arnao de Vergara y Juan del Campo para la iglesia de San Jerónimo de Granada (1544-1550), en este último caso posiblemente abocetadas por el mismo arquitecto Diego de Siloé. Están documentados, de hecho, algunos esbozos realizados por este célebre maestro para las vidrieras de la Catedral de Granada (1554-1560), ejecutadas por Juan del Campo y Teodoro de Holanda. El programa de vidrieras del templo mayor granadino no se limitó al espacio simbólico de la cripta imperial, sino que se completó con la intervención de los mismos maestros en la girola.

En este contexto, quizás se pueda pensar que Andrés de Vandelvira tuviera una idea similar respecto a la iluminación de los templos; no olvidemos que su periplo formativo por tierras de la Mancha y de Cuenca denota una variedad de influencias que van desde el empleo de soportes de influencia gótica al conocimiento de la ornamentación plateresca⁵. De hecho, cabe citar la intervención del arquitecto a partir de 1536 en un proyecto de singular trascendencia para su formación, la sacra capilla del Salvador de Úbeda. Fue trazada por Diego de Siloé con igual sentido misterioso al del templo granadino, pues se planteó como enterramiento de su promotor, D. Francisco de los Cobos, secretario del emperador, y Vandelvira propuso concluirla «conforme a las dichas condiciones e a lo que el dicho diego syloe tiene platicado»⁶. Simultáneamente, en la capilla funeraria de los Benavides de la iglesia de San Francisco de Baeza, por encima de sus diferencias formales con la obra anterior, nuestro arquitecto cierra de nuevo la bóveda de cubrición y tan sólo se atreve a introducir algún vano más en el muro frontal que aumentaría levemente la iluminación. El que empleara vidrieras decorativas

4. NIETO ALCAIDE, Víctor: *La vidriera española*. Madrid, Nerea, 1998, p. 189.

5. Su eclecticismo formativo denota la capacidad de asimilación que tenía Andrés de Vandelvira, pasado por el filtro de maestros castellanos y el toque de la influencia italiana. CHUECA GOITIA, Fernando: *Andrés de Vandelvira*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1954.

6. GÓMEZ MORENO, Manuel: *Las águilas del Renacimiento Español*. Madrid, Xarait, 1983, p. 208.

al gusto español de la época o vidrios incoloros al estilo de la nueva poética del Renacimiento, es un enigma. Sorprende, sin embargo, que al mismo tiempo que trabaja en estos templos, Vandelvira trace la iglesia parroquial de Villacarrillo, donde propone la apertura de linternas en diversas bóvedas de las naves central y laterales, acentuando el sentido de la luminosidad del espacio cristiano; recurso que ayuda, además, a contemplar el rico programa expresado en las pinturas que decoran las bóvedas vaídas: una unión entre arquitectura e iconografía que se irá apuntando como constante en la obra de Vandelvira. De hecho, el esquema se repite de manera acentuada en la ejecución a partir del año 1542 de la iglesia y convento de Santa María Magdalena en La Guardia⁷. Allí destaca sobre el crucero una bóveda de media naranja con amplia linterna central que ilumina el templo y resalta la volumetría y el clarooscuro de los relieves pasionistas reflejados en los casetones de su alrededor. La solución sorprende aún más si pensamos que este gran foco lumínico se eleva en la vertical de la cripta donde se proyectan los enterramientos de los comitentes, don Rodrigo Messía Carrillo y su esposa, doña Mayor de Fonseca, desmintiendo así la apariencia misteriosa de los espacios funerarios⁸. Por otra parte, esta intervención formalmente hay que relacionarla con la linterna de la bóveda del antepresbiterio de la Catedral de Baeza.

La conclusión de la bóveda del convento de la Guardia en torno a 1556 coincidiría, no obstante, con el periplo que el maestro realizó por diversas capitales andaluzas en las que, por esa época, se estaban llevando a cabo importantes programas iconográficos de vidrieras dentro de la arquitectura religiosa. Así, Andrés de Vandelvira se halla presente en 1557 en Sevilla cuando se lleva a efecto el concurso-oposición a la maestría de la Catedral, donde pudo conocer el conjunto de vidrieras coloreadas recién concluidas para ese templo por Arnao de Flandes. Sin embargo no olvidemos que por esa época ya empezaba a imponerse un nuevo pensamiento al respecto, como se constata en la Catedral de Granada a partir de 1560:

Años después, cuando se concluyan las naves del edificio, sus ventanales se cerraron con vidrieras incoloras. Las vidrieras de la Catedral desempeñan un papel fundamental en la configuración plástica, formal, iconográfica e ideológica del edificio... la luz coloreada transforma la materialidad conmesurable y proporcionada de su estructura en el marco de un ambiente metafísico. Este aspecto, que sólo se aprecia en la cabecera, contrasta con el espacio e iluminación diáfanos de las naves⁹.

7. Existe un estudio muy interesante sobre la rica iconografía de todo el conjunto. GILA MEDINA, Lázaro y RUIZ CALVENTE, Miguel: «El programa iconográfico en la iglesia del Convento de los Dominicos de la Guardia (Jaén)», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 16 (1984), pp. 183-198.

8. La novedad de la intervención quizás haya que relacionarla también con la «modernidad» del pensamiento de fray Domingo de Valtanás, monje dominico, vinculado a la fundación del convento, que fue perseguido por la Inquisición debido a sus ideas erasmistas. LÓPEZ CARDENETE, Jesús: «La magia iconográfica del ábside de la iglesia de la Guardia», *Sumuntán*, 22 (2005), pp. 131-152.

9. NIETO ALCAIDE, Víctor: «Las vidrieras de la catedral de Granada», en AA. VV. *La catedral de Granada. La Capilla Real y la Iglesia del Sagrario*, vol. I. Córdoba, Cabildo de la S.I. Catedral Metropolitana de Granada y Cajasur, 2007, pp. 315-316.

A este proceso se sumaron también los maestros vidrieros que intervinieron en la Catedral de Sevilla en el último tercio del siglo XVI, como Sebatián de Pesquera o Mateo Martínez, su sucesor, que se limitaron «...a ejecutar vidrieras blancas o a reparar las existentes»¹⁰. En la Catedral de Granada, además, a esta innovación estética se añade la solución aplicada en las naves, donde los muros son blancos «...porque es el color que más conviene al templo», según criterio de Simón García en su *Compendio de architettura y simetría de los templos conforme a la medida del cuerpo humano*, en el que se recogen las ideas de Rodrigo Gil de Hontañón al respecto¹¹.

Carecemos de noticias documentales acerca del pensamiento estético que podría haber guiado la disposición y resolución de las vidrieras en el proyecto original del arquitecto Andrés de Vandelvira para la Catedral de Jaén, sin embargo, es evidente, que el templo jiennense carecía de las connotaciones trascendentes y funerarias que impregnaba el proyecto imperial granadino, así como los ejecutados hasta entonces en Úbeda y La Guardia. Además, desde 1525, la idea del nuevo obispo de la diócesis, el cardenal Merino, fue la de llevar a efecto una *obra nueva*, para la que contactó con maestros de prestigio entonces, entre los que cabe citar también a Pedro Machuca y Jerónimo Quijano. Finalmente el contrato fue formalizado con Andrés de Vandelvira por el cabildo catedralicio en 1553, trabajando en la catedral hasta su fallecimiento en 1575. El conocimiento por parte de Vandelvira de los nuevos preceptos de iluminación referidos por los tratadistas del Renacimiento se atestigua en el inventario de los bienes efectuado a su fallecimiento, donde consta «un libro de Sebastiano Serlio colonense» y «otro libro de perspectiva de Sebastiano». Es muy probable que, al menos el primero, se refiera al libro IV, aparecido en 1537 y primero de los siete que componen el tratado de Serlio, donde el arquitecto ya proponía diversos modelos de vidrieras geométricas, no decorativas. También Alberti disponía en su *De re aedificatoria* que las ventanas en los templos debían ser moderadas y altas para que no se mantuviera ningún contacto con el fluir cotidiano de la vida exterior y que desde ellas sólo se pudiera ver el cielo para que los fieles no se distrajeran en su meditación:

Parece como si Vandelvira conociera bien la obra albertiana, aunque no tengamos constancia cierta de que poseyera alguna de sus obras. Sin embargo, aparte de esta aproximación, son varios los destellos perceptibles del extraordinario autor genovés: el valor de la luz en el espacio interior, inducido muy posiblemente a partir de las condiciones dadas por Siloé para el Salvador de Úbeda y potenciada por medio del uso sistemático de la bóveda vaída, la vela explicada por Alberti, o el tratamiento diferenciado del muro, exterior o interior, espléndidamente planteado en la sacristía de la catedral de Jaén¹².

Durante el periodo que duró el contrato con el cabildo catedralicio, el arquitecto realizó el bloque contenedor de las dependencias auxiliares —panteón, sala capitular y sacristía—, el testero sur del crucero y las tres capillas de la nave izquierda más

10. NIETO ALCAIDE, Víctor: *Las vidrieras de la catedral de Sevilla*, p. 179.

11. NIETO ALCAIDE, Víctor: «Las vidrieras de la catedral de Granada», p. 320.

12. GALERA ANDREU, Pedro: *Andrés de Vandelvira*, Madrid, Akal, 2000, p. 70.

próximas a la cabecera. Elementos clave que definen todo el desarrollo interior y exterior, y manifiestan el lenguaje moderno y renacentista de su autor: columnas colosales, hueco serliano, empleo de los órdenes clásicos, ornamentación geométrica y composición. La *Sala Capitular* se alinea con la cabecera plana preexistente desde la obra gótica. De planta rectangular y estructura compuesta por pilastras jónicas entre arcos de medio punto, hornacinas intercaladas y entablamento clásico, ofrece tres ventanas laterales en los intercolumnios, con vidrios muy retocados en su composición, transparentes todos, pero algunos con un ligero tono verdoso. El espacio se cubre con bóveda de cañón adornada con casetones y en su frente aparece iluminado con un óculo que ya carece de la decoración abigarrada característica de los rosetones góticos, aún presente en algunos templos llevados a efecto durante el obispado del Cardenal Merino, como es el caso de la fachada principal de la iglesia de San Miguel de Andújar. El recurso a la ventana en forma de óculo vuelve a emplearlo Vandelvira en la única portada que concluyó, la del crucero sur, dedicada a la Ascensión y de gran sobriedad clasicista (1560), aunque en la actualidad se compone con vidrios coloreados.

La *Cripta* es otro de los espacios concluidos por Andrés de Vandelvira y a ella se desciende por una escalera con una estructura de arcos de medio punto sobre columnas jónicas pareadas que se inscribe, a su vez, en otro gran arco horadado por figuras geométricas. Según el profesor Galera, esta ingeniosa solución nos da una clave muy importante para entender el nuevo pensamiento vandelviriano acerca de la luz, pues resulta ciertamente chocante el interés del maestro por iluminar una cripta, en vez de mantener sus connotaciones misteriosas. De nuevo es clarificador aquí el conocimiento de la tratadística clásica por parte de Vandelvira, pues uno de los libros que se registran en el inventario de bienes efectuado a la muerte del arquitecto es «un Vitrubio en latín», autor romano clásico cuya obra fue comentada por Cesare Cesariano (Como, 1521), por medio de una serie de dibujos cuyo paralelismo formal con la catedral de Jaén es más que evidente. A la cripta se accede por medio de una antesala cubierta con bóveda vaída en la que se abre una portada clásica con el escudo del obispo Diego Tavera (1555-1560), y que da acceso a una gran sala con bóveda rebajada de extraordinaria anchura; allí aparecen en dos de sus grandes vanos laterales sendas ventanas de vidrios incoloros adaptadas de manera similar a la abierta en la escalera.

La *Antesacristía* también incide en esta intención de apertura de huecos, pues se resuelve en forma de una serliana monumental como espacio de transición que da acceso a la cripta y a las galerías altas, y cuyo arco central debió ser originariamente transparente. Por último, la *Sacristía* se dispone perpendicularmente a la sala capitular, a la que se une por un estrecho pasadizo. Es un espacio rectangular que Vandelvira compone haciendo sobresalir del muro una estructura clásica iluminada magistralmente con grandes vanos incoloros de forma rectangular en los intercolumnios. Sobre la cornisa superior presenta similar sucesión rítmica de huecos, con óculos bajo los arcos y una bóveda de cañón ornamentada con motivos geométricos, donde se dispone la fecha de su conclusión (1577).

Un análisis pormenorizado de otras obras del maestro de Alcaraz inciden en la teoría de que el tratamiento de la luz se fue agudizando a medida que avanzaba

su madurez. Lo pone de manifiesto una obra tan emblemática y tardía como el Hospital de Santiago (Úbeda, 1562), encargo del obispo de Jaén, Diego de los Cobos; especialmente en la escalera monumental a la que se abren amplios vanos, de medio punto en el rellano y en la parte alta, y adintelados en el cuerpo central: «La caja de esta escalera, cubierta por bóveda decorada, culmina con un cuerpo de luces donde se alternan ventanas y nichos, lo que redundará en la expresión ascensional del espacio, produciéndose un notable efecto de ingravidez»¹³. No tendría sentido por otra parte, que el rico programa iconográfico que se propone en sus pinturas, con referencias a la dinastía regia española y con una aguda reflexión sobre el tiempo y la salvación en un espacio destinado a hospital, quedara mal iluminado. En la iglesia también se despliega el uso de una imaginería pictórica plenamente contrarreformista, aunque aquí la luz se ve más matizada por su concepción inicial de cripta del fundador¹⁴.

Siguiendo con la Catedral de Jaén, tras la muerte de Vandelvira se hizo cargo de la edificación Alonso Barba, después de la recomendación hecha por el mismo maestro en su testamento ante Francisco Sedeño (1575):

...la persona de quien yo tengo más satisfacción, que podrá hacer la dicha obra y proseguirla y acabarla como desuso se hace, es al^o de barba que a veinte años y más que en mi compañía a entendido y entiende de la dicha obra y con el tengo comunicados los secretos de la dicha obra y le dexo el modelo de ella¹⁵.

La intervención del nuevo maestro de obras del templo catedralicio en lo que respecta a la iluminación fue determinante para hacer fracasar el intento de sustituir por óculos las ventanas serlianas ideadas por Vandelvira para la iluminación de las bóvedas, salvaguardando así las trazas originales. Aún así, en 1582 un acuerdo capitular planteó la necesidad de elaborar un nuevo modelo, paralizándose las obras durante un largo periodo de cincuenta y cinco años. Este hecho va a coincidir con la introducción de las nuevas formas de religiosidad establecidas en el Concilio de Trento, que reinterpretan el ideario albertiano sobre la luz, incidiendo en los fundamentos religiosos de la iluminación clara:

En sus *Instrucciones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae* escritas poco después de 1572, San Carlos Borromeo da diversas recomendaciones acerca de las condiciones que deben tener los templos. Entre otras muchas cosas, afirma que las iglesias, con el fin de que las ceremonias dispongan de una iluminación adecuada, deben tener las ventanas cerradas con vidrieras de vidrios transparentes¹⁶.

Este cambio de sensibilidad va a ser definitivamente recogido en la catedral después del impulso dado a la obra por el cardenal Baltasar Moscoso y Sandoval, quien

13. MORENO MENDOZA, Arsenio: *Úbeda renacentista*. Madrid, Electa, 1993, p. 255.

14. El programa iconográfico del Hospital de Santiago ha sido objeto de un detallado estudio en MONTES BARDO, Joaquín: *El Hospital de Santiago en Úbeda. Arte, mentalidad y culto*. Jaén, Uned, 1995.

15. AZPITARTE Y SÁNCHEZ, José. «El ánimo de Andrés de Vanda-Elvira al través de su testamento», *Don Lope de Sosa*, n^o 73 (1919), pp. 6-9.

16. NIETO ALCAIDE, Víctor: *La vidriera española*, p. 223.

ordena derribar los restos que aún quedaban de la catedral gótica y completar el resto del templo, para lo que se hace un concurso en el que prima la elaboración del proyecto que más se pareciera al de Vandelvira, calificado como *obra suntuosa y de admirable planta*. Finalmente se nombra a Juan de Aranda Salazar como maestro mayor en 1634, quien trabaja en él hasta su muerte en 1654 según los planos que elaboró y que son los más antiguos que se conservan. Durante la maestría de Pedro del Portillo, sucesor de Juan de Aranda en la obra catedralicia, se continúa la construcción a partir de lo realizado en la fase anterior por las capillas de la cabecera, incluida la capilla mayor, presbiterio, el testero del crucero norte y el resto de las tres naves hasta el crucero¹⁷. El 1 de junio de 1655 se acuerda en escritura firmada en Madrid un contrato con Pedro del Sol para cerrar los ventanales del crucero, gracias a la gestión realizada por Juan Bautista Casela, arcediano de Úbeda y residente en la Villa. Los trabajos comenzaron el día 12 de junio, como consta en el protocolo notarial firmado en Jaén el 21 de agosto, determinándose sucesivos pagos a Pedro del Sol: «maestro de labrar vidrio, madrileño, se obligó a hacer todas las vidrieras que fuesen menester para el crucero en razón de a 1'5 reales por cada cuarta en cuadro, mas los gastos de venida e vuelta, 1200 reales»¹⁸. Habiéndose ajustado además la cuenta de los gastos ocasionados por el tiempo que ha estado en la ciudad, se fija un cargo total de 7629 reales, de los que ya se han pagado 1700, por lo que queda un resto de 5929 reales. En el acto se le abonan al maestro vidriero 3000 reales, quedando el resto para el momento en que se terminaran las vidrieras y se dejasen puestas, pues el maestro vidriero tuvo que marchar a Madrid en esa fecha. Finalmente no se llegó a liquidar el pago hasta finales de 1658¹⁹. A continuación se procedió al cierre de la obra edificada con un muro construido a la altura del crucero y se consagró a continuación el templo en el año 1660. Se adoptará entonces un sistema de vidrieras geométricas y emplomadas, de vidrio soplado, aunque transparente; este sistema era modular, lo que permitía su reproducción serial a distintas escalas. El modelo elegido, despiece «borne», se asemeja al establecido como nº 20 en el *Breve tratado de trazar las vidrieras*, conservado en el Monasterio de Guadalupe y fechado entre 1638 y 1647. Se alaba en él la trabazón de los dibujos geométricos lo que repercute en el mayor grado de resistencia, por lo que se considera ideal para sitios altos donde puede aguantar el envite de los vientos (Figura 1). En otro orden de cosas, Juan de Aranda y Salazar caracterizó su obra con un lenguaje barroco, que acentúa sus volúmenes por medio de la decoración de las bóvedas y por el claroscuro que genera sobre ellas la luz blanca de los vanos serlianos. El efecto lumínico subraya la anchura de las bóvedas vaídas que cubren cada tramo de las naves y el sentido etéreo de la cúpula sobre el crucero, que alcanza una altura de 50 metros hasta la linterna. En la portada del crucero norte (1642), el

17. La maestría de Pedro del Portillo ha sido estudiada por GALIANO PUY, Rafael: «Pedro del Portillo y Jacinto de Villanueva, dos maestros canteros del siglo XVII», *Elucidario*, 2 (2006), pp. 147-186.

18. Archivo Histórico Provincial de Jaén (AHPJ). Protocolos notariales, legajo 1.528, fol. 820-821. MÍREZ ORTUÑO, Cristóbal de: Jaén, 21 de agosto de 1655.

19. HIGUERAS MALDONADO, Juan: «La catedral de Jaén: su construcción y constructores durante el siglo XVII», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 191 (2005), pp. 223-264.

arquitecto repite el modelo de vano en forma de óculo que ya utilizara Vandelvira para la portada sur. Por otra parte, el presbiterio es sobreelevado sobre gradas perimetrales siguiendo el modelo borromeico.

La intervención de Pedro del Sol es uno de los pocos datos conocidos acerca de la labor de un maestro vidriero en la Catedral de Jaén, coincidiendo con el momento trascendente de 1667 en el que se va a decidir construir la fachada de manera independiente a la obra realizada hasta entonces. El obispo Fernando de Andrade impulsó este proceso contando como maestro de obras con Eufrasio López de Rojas, discípulo de Aranda. La integración de la escultura en el entramado arquitectónico caracteriza la fachada como verdadero retablo, de una gran teatralidad en su programa iconográfico tridentino y con ornamentación orgánica. Pedro Roldán fue el autor de la mayor parte de las esculturas, así como de los relieves dispuestos en el muro interior. Aquí la iluminación actuaría de nuevo como «clarificadora», empleándose originariamente en los ventanales de la fachada el mismo modelo de «borne» utilizado por Juan de Aranda, aunque sin disponerse a la manera serliana, sino en dos vanos rectos laterales y uno de medio punto central de mayor tamaño. En el siglo pasado, no obstante, los vidrios incoloros fueron sustituidos por otros decorativos que hacen de esta zona alta la más oscura de todo el templo catedralicio, dando la impresión de un sentido misterioso muy alejado de las pretensiones originarias del Renacimiento. La comparación lumínica es evidente con el resto de vidrieras concluidas a lo largo del siglo XVIII a lo largo de los tramos de nave existentes entre el crucero y la fachada, y llevados a cabo durante la dirección de obra de Blas Antonio Delgado, Miguel Quesada y José Gallego. Culminaba así la consecución de un espacio diáfano plenamente clásico que recuperaba además el vano serliano tan querido por Andrés de Vandelvira.

En el resultado final se pueden distinguir cuatro grupos diferentes de vidrieras, siendo destacable en todos ellos la amplitud de la distancia existente entre las barras del bastidor en altura (figura 2):

- las nueve ventanas serlianas se sitúan a lo largo de las naves laterales (cuatro en cada nave) y en el centro de la cabecera (una), disponiéndose vidrieras decorativas tan sólo en tres, las correspondientes al crucero y a la cabecera. Las serlianas se componen de un vano central en forma de arco de medio punto y dos vanos laterales adintelados. El vano central tiene una altura de 5 m. y una anchura de 2'2 m., siendo destacable la distancia de 0'83 m. entre las barras del bastidor (este tipo de vano es de dimensiones similares al que se ubica en el centro de la fachada principal, aunque no forma una composición serliana y está decorado). Los vanos laterales miden 3'5 m. de altura por 1,4 de anchura, llegando a alcanzar 0'88 m. la distancia entre las barras del bastidor.
- ocho vanos en forma de arco rebajado que se sitúan en las esquinas del edificio (cuatro en la cabecera y dos a los pies), y en la fachada principal a ambos lados de la gran ventana central. Sus dimensiones son de 3 m. de alto por 1,4 de ancho, sorprendiendo la distancia de 1 m. entre las barras del bastidor. Todos ellos son diáfanos, excepto los dos de la fachada principal.

- dos vanos circulares u óculos, dispuestos a ambos lados del crucero, bajo los ventanales serlianos, con un diámetro de 1 m; disponen de vidrieras decorativas y carecen de barras en el bastidor.
- en el conjunto de la cúpula hay que distinguir las ventanas del tambor y las de la linterna. Las primeras se encuentran en el primer nivel, tienen forma de arco de medio punto y sus dimensiones son de 3,5 m. de altura por 1,75 m. de anchura, llegando a alcanzar 0'88 m. la distancia entre las barras del bastidor. Las ventanas de la linterna son adinteladas y alcanzan 3'2 m. de alto por 0,8 m. de ancho; no disponen de barras separadoras, sino que están ajustadas directamente al marco. Todos ellos proyectan luz diáfana.

La conclusión de la catedral y el cierre progresivo de sus vanos hay que ponerlo en relación con un determinado auge en la composición de vidrieras en Jaén en el último tercio del siglo XVIII. Documentalmente se atestigua la presencia de diversos maestros vidrieros interviniendo en otras tantas iglesias de la capital. Tal es el caso de la desaparecida parroquia de San Miguel, como consta en los libros de cuentas referidos a los años 1762-1768: «Ytem se abonan doscientos quince reales y ocho maravedíes pagados por el costo de diferentes vidrieras y composición de otras para esta iglesia, su choro y sacristía consto de recivos de Cristóbal Díaz de Alcázar»²⁰. Unos años más tarde se hace referencia en esta misma iglesia a la intervención de un «Maestro Latonero», autorizado por el prior del templo para realizar veintiún vidrios en la citada sacristía. El programa completo concluiría en torno al año 1785, sin especificar más detalles los libros de fábrica. En lo que respecta a la parroquia de San Pedro, también se documenta la elaboración de diversas vidrieras a partir del año 1784: «Item se abonan doscientos quince reales y ocho maravedíes pagados por el costo de diferentes vidrieras y composición de otras para esta iglesia, su choro y sacristía consto de recivos de Cristóbal Díaz de Alcázar»²¹. En este caso se llega a especificar para el coro el tamaño superior de una vidriera, a la que se califica como «grande», y que justificaría un costo de cincuenta reales de vellón. El dato más relevante al respecto de este auge en la composición de vidrieras en Jaén lo tenemos en 1792:

Cuentas que yo Pedro de Sotomayor doy a mi amo el señor don Andrés de Fontezilla del vidrio que se ha labrado y vendido en esta fábrica del chantre propia del dicho señor como asimismo de los gastos que se han ofrecido en el tiempo de esta cuenta que es a principios desde el día dieciocho de enero del año 1792 hasta el día veintiuno del mes de agosto de dicho año²².

20. Archivo Histórico Diocesano de Jaén (AHDJ), Parroquia de San Miguel, cuentas de fábrica 1735-1785, fol. 104r: «Costo de vidrieras» (al margen), Jaén, 1762-1768.

21. AHDJ. Parroquia de San Pedro, cuentas de fábrica 1735-1785, fol. 182v: «Composición de vidrieras» (al margen), Jaén, 1784-1785.

22. Archivo Histórico Municipal de Jaén (AHMJ). Libro a donde se asientan las tareas diarias que se hacen en esta fábrica y empieza desde el día 18 de enero del año 1792. Jaén, 1792.

En el resto de España la extensión de la vidriera geométrica a partir del siglo XVII también va a suponer la pérdida del valor de los vidrios coloreados y afectará de forma decisiva al acabado de obras, como hemos visto en la iluminación de las naves de la Catedral de Granada, donde se montarán definitivamente vidrieras incoloras. Un caso excepcional constituye el de la Catedral de Segovia, que continuó el programa de vidrieras decorativas interrumpido en 1548 en el crucero y el presbiterio, y que fue ejecutado entre 1674 y 1689 por Francisco Herranz. A instancias del Cabildo este maestro, junto con Juan Danis, recibió el encargo de redactar sendos tratados técnicos para llevarlo a cabo y «... descubrir el modo con que se fabricaron las antiguas»²³. En esa época la tradición se había perdido, a causa de la desaparición de la demanda del vidrio coloreado, y los talleres eran escasos. El manuscrito de Francisco Herranz, en concreto, precisa el modo en que se debían pintar y sombrear las vidrieras, así como las maneras de colorear la carne o la técnica de aplicar los amarillos o dorados sobre vidrios blancos o azules claros:

El contenido del tratado pone de manifiesto la persistencia de las técnicas y formas de ejecución tradicional; su carácter práctico y las razones que motivaron su redacción el desuso de la vidriera como arte integrado en la arquitectura. Frente a lo frecuente en esta época, como en las catedrales de Granada o Salamanca, en las que no se decide continuar el programa de las vidrieras, en Segovia, de acuerdo con la arquitectura del edificio se decidió su ejecución atendiendo a que las nuevas «...correspondiesen a las que tenía y tiene el cuerpo de la Iglesia, que son todas sesenta y tres»²⁴.

En la Catedral de Toledo se documenta, igualmente, el intento de recuperación de los talleres de vidrios coloreados, como lo atestigua la figura del arzobispo Francisco Antonio de Lorenzana, quien rescató en 1765 un viejo tratado manuscrito por Francisco Sánchez Martínez en 1718 y titulado *Tratado del secreto de pintar a fuego las vidrieras de esta Sta. Iglia. primada de Toledo*. Este autor se presenta a sí mismo como «...scriptor de los libros de Coro y Pintor de las Vidrieras de color a fuego de esta Santa Yglesia», pero se desconoce si Lorenzana «...hizo alguna tentativa para revivir aquel antiguo arte, casi olvidado desde que Jacobo Delfín, Enrique Alemán y sus compañeros de oficio, terminaron de cerrar los cientos de ventanales de la *dives toledana*»²⁵.

Son ambos ejemplos excepcionales, pues durante el siglo XVIII la tendencia favorable a la iluminación clara de los templos se radicalizará, llegándose a desmontar antiguas vidrieras coloreadas, como sucedió en la citada Catedral de Segovia, donde fueron retiradas las de la capilla mayor en el año 1771 para que quedara mejor iluminado el retablo de Sabatini. Intervenciones similares encontramos también en otras catedrales góticas, como las de Burgos o Ávila. No fue ajeno a estas actuaciones el pensamiento ilustrado, ejercitado entre otros por el académico Antonio Ponz en su célebre «*Viage por España o Cartas en que se da noticia de las cosas mas*

23. NIETO ALCAIDE, Víctor: *La luz, símbolo y sistema visual*. Madrid, Cátedra, 1978, p.170.

24. NIETO ALCAIDE, Víctor: *Op. cit.*..., p.170.

25. PORRES MARTÍN-CLETO, Julio: «El cardenal Lorenzana y las vidrieras de la catedral de Toledo», *Anales Toledanos*, nº 18 (1973), pp. 1-23.

apreciables y dignas de saberse, que hay en ella» (1772-1794). En su visita a la Catedral de Jaén, por encima de su crítica al decorativismo barroco del coro, expresa su admiración por la grandiosidad del conjunto, el cual...

...no estaba motivado por la elevación y el contraste de luces que podían ofrecer las catedrales góticas, más idóneas en un principio para un sentimiento sublime, sino todo lo contrario: por el equilibrio de las proporciones y la diafanidad del espacio renacentista²⁶.

EL PROGRAMA DE VIDRIERAS DECORATIVAS

La idea de dotar de una decoración vidriera a la Catedral de Jaén es un episodio más de la recuperación del arte del vidrio que se produjo en España a partir del siglo XIX, tras una sequía creativa y productiva de más de dos siglos. Este auténtico «revival» está ligado estéticamente al surgimiento del Historicismo y técnicamente al proceso de restauración de vidrieras que se inicia en la Catedral de León en 1859, con el objetivo de devolver la «espiritualidad» al templo cristiano. Para ello era necesario una importante renovación técnica, pues había que recuperar los procedimientos de un arte que había caído en desuso, abandonando su carácter artesanal y mecánico, y aprovechar las ventajas de las técnicas modernas. También había que recuperar los modelos, las tipologías y las formas históricas de la vidriera española, de lo que surgió una significativa riqueza iconográfica y una gran variedad estética, no sólo neogótica, sino también clasicista. Así se observa en los ambiciosos proyectos de vidrieras que se aplican en las iglesias españolas a partir sobre todo de la Restauración Alfonsina, cuando la Constitución de 1876 declara el catolicismo como religión del Estado y la arquitectura religiosa alcanza un nuevo impulso. Estos programas aparecen ligados a obras de restauración de edificios góticos, como la Catedral de León (1859-1901) o la iglesia de San Jerónimo el Real de Madrid (1881), también a obras de nueva planta, como la cripta de las catedrales de la Almudena de Madrid (1883) y la de Vitoria (1911), y la mayor parte de las veces como restitución o incorporación en edificios antiguos: el cruce y nave principal de la Catedral de Burgos (1871-1913), la Catedral de Málaga (1880-1893), la Catedral del Burgo de Osma (1893-1897), la cabecera de la Catedral de Palencia (1900-1911) o el cimborrio de la Catedral de Sevilla (1903)²⁷.

Este cambio de tendencia en la recuperación del arte de las vidrieras está imbuido del nuevo pensamiento estético que ejercerá la crítica historicista contra el Clasicismo a lo largo del siglo XIX. No en vano, Fernando Cos Gayón aún alababa la claridad lumínica de la Catedral de Jaén al relatar la visita que realizó a la ciudad la reina Isabel II en 1862:

26. GALERA ANDREU, Pedro: *La catedral de Jaén*. Barcelona, Lunwerg, 2009, p. 13.

27. El proceso se detalla en NIETO ALCAIDE, Víctor: *La vidriera española*, pp. 241-273.

Solamente el exclusivismo sistemático de algunos críticos que forman deliberado propósito de no considerar propias para el culto divino sino las obras de la arquitectura gótica, obedeciendo a un sentimiento de reacción contra la doctrina que en siglos anteriores condenaba esa arquitectura como bárbara y enteramente ajena a toda idea y principio artístico, puede negar su gran belleza a la catedral de Jaén. Sólo quien penetre en este templo con la preocupación de que el espíritu no puede ver estimulado a orar sino por la luz que, atravesando vidrios de colores, compacta desigualmente el espacio con las sombras en bóvedas altísimas, dejará de sentir la influencia de aquella noble majestad, de aquella grandiosa sencillez impresas en esta obra por los diseños de Pedro de Vandelvira, que con ella inmortalizó su nombre. Sus buenas proporciones, la acertada disposición de su planta, el buen gusto de los muchos adornos de los arcos y bóvedas de sus tres naves, hacen de esta catedral una de las más notables construcciones del renacimiento²⁸.

Esta claridad lumínica, que culmina el pensamiento clasicista en la resolución del espacio catedralicio, tiene su reconocimiento gráfico en la selección de fotografías realizada por Hermenegildo Miralles en el año 1898, donde aparece la Catedral de Jaén junto a los monumentos más representativos de España en el libro *«Panorama Nacional. Escogidísima selección de láminas. Reproducción de esmeradas fotografías»* (figura 3). Fue esa misma luminosidad la que pudo aprehender Francisco Pi i Margall durante su visita a la catedral y cuyas impresiones plasmó en su obra de 1885, *«España, sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia»*. Al contrario de la opinión de Fernando Cos-Gayón, y en lo que supone un recrudescimiento de la polémica clasicismo-medievalismo en el último cuarto del siglo XIX, el político catalán da un severo repaso al monumento. Critica la falta de espiritualidad que transmiten las iglesias clasicistas, adobada por el exceso de decoración, lo que limita su belleza en comparación con las obras góticas. No desdeña la grandiosidad y el «lujo» de la sacristía, la sala capitular o el sagrario, pero las considera cualidades más apropiadas para las edificaciones profanas, no para suscitar la plegaria religiosa. En su juicio tiene un valor determinante el tratamiento de la luz dentro de la catedral:

Lejos de realzar, mengua la majestad del monumento, que lleno por otra parte de luz y blancura, ni llena de horror religioso como las bajas iglesias bizantinas, ni lleva la imaginación por los ilimitados espacios de la inmensidad como las atrevidas y tenebrosas catedrales góticas²⁹.

De estas precisamente alaba las bóvedas oscuras y la luz opaca modificada por los cristales de colores, en contraste con la concepción lumínica del templo catedralicio, donde «...bajan por todas partes torrentes de luz vivísima, todo brilla, todo chispea a los ojos del que allí penetra: condiciones nada propias del catolicismo»³⁰.

28. COS-GAYÓN, Fernando: *Crónica del viaje de Sus Majestades y altezas reales a Andalucía y Murcia en septiembre y octubre de 1862*. Madrid, Imprenta Nacional, 1863, p. 223.

29. PI I MARGALL, Francisco: *España. Sus Monumentos y Artes. Su Naturaleza e Historia. Granada, Jaén, Málaga y Granada*. Barcelona, Daniel Cortezo, 1885, p. 226.

30. PI I MARGALL, Francisco: *Op. cit.*, p. 228.

El nuevo ideario historicista reflejado en las palabras de Pi i Margall, no tardó demasiado tiempo en cuajar en el obispado jiennense. En el año 1898 se hizo cargo de su sede el obispo Victoriano Guisasola, quien venía de promover la realización del programa de vidrieras decorativas de la Catedral del Burgo de Osma entre los años 1893 y 1897, durante el tiempo que ejerció allí el cargo. En Jaén precisamente, impulsó la construcción del Seminario Diocesano a finales del siglo XIX, en cuya capilla encontramos también un conjunto unitario de vidrieras. Éste, sin embargo, se fecha en 1911, dos años después de hacerse cargo del obispado de Jaén Juan Manuel Sanz y Saravia, auténtico ejecutor del programa vidriero en la Diócesis. No podía ser menos de una persona que procedía de la sede de León, donde se había llevado a efecto el mayor número de reposiciones de vidrieras entre las catedrales españolas.

Los nuevos programas decorativos en las vidrieras a nivel nacional van a ser ejecutados normalmente por talleres extranjeros, como los alemanes de Mayer y Zettler, o los franceses de Dagrant, Anglade o Mauméjean, este último establecido en España debido a la intensa demanda alcanzada por los pedidos. A nivel nacional tan sólo era destacable durante el siglo XIX el taller de Antoni Rigalt en Barcelona, aunque con posterioridad se crearán otros, como el de Basilio Paraíso en Zaragoza, denominado «La Veneciana». En el caso de la catedral de Jaén los programas de vidrieras decorativas van a ser ejecutados, al menos, por dos casas diferentes, la Maumejean y la Veneciana; la primera de ellas se hará responsable de las dos ventanas serlianas del crucero (1911) y la segunda efectuará la serliana de la cabecera (1910), desconociéndose la autoría de las vidrieras de la fachada. A pesar de la cercanía en el tiempo, la dispar procedencia de estos talleres influirá en la consecución de un conjunto diverso estéticamente en el que conviven propuestas historicistas que van del Prerrafaelismo al Clasicismo, incluso dentro de un mismo taller. El proceso de recuperación de la vidriera coloreada por las casas citadas se basó en el recurso a las técnicas artesanales y los procedimientos tradicionales, aplicando grisalla y amarillo de plata sobre vidrios incoloros. Un folleto publicitario denominado *J.H. Mauméjean Frères. Vitraux et mosaïques d'Art* lo aclara:

Es importante el precisar la especialidad artística de la Casa que, voluntariamente, ha desterrado de su producción el modo de trabajar que parece imponer el industrialismo moderno. Siguiendo las tradiciones, que tan alto han puesto el arte de vidrieros y mosaistas antiguos, es su objeto llegar con estos medios a producir obras de arte dignas de ser comparadas con las suyas³¹.

El programa decorativo de las vidrieras de la Catedral de Jaén se inicia en el año 1910 en virtud de un sistema de donaciones, como se recoge en el Libro de Actas Capitulares del Cabildo Catedralicio:

Leída una instancia de D. Félix García, sobre el donativo que hace á esta Santa Iglesia, de unas vidrieras que habrán de colocarse en las ventanas, que hay por encima de la Capilla del Santo Rostro, el Cabildo acordó aceptar con gratitud dicha oferta, dándole

31. NIETO ALCAIDE, Víctor, AZNAR ALMAZÁN, Sagrario y SOTO CABA, Victoria: *Vidrieras de Madrid. Del Modernismo al Art Decó*. Madrid, Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, 1996, pp. 45-46.

gracias de oficio, y haciendo en él constar que se le considerará como bienhechor de esta Iglesia, haciéndole partícipe de los sufragios y oraciones que ofrece esta Santa Iglesia por los bienhechores de la misma. Para la instalación y trabajos previos se entenderá con los Sres. Fabricanos de esta Catedral, la que quedará exenta de toda responsabilidad respecto á la ley de accidentes de trabajo³².

Este programa fue impulsado por el obispo de la diócesis, Juan Manuel Sanz y Saravia, quien había tomado posesión de su cargo un año antes. De hecho, el mismo día de la inauguración de las vidrieras instaladas sobre la capilla del Santo Rostro, en el mes de marzo de 1911,

...el Ilmo. Prelado elogió públicamente no sólo la caridad del donante sino lo artístico de la obra, esperando, decía nuestro venerable Prelado, que otras personas caritativas y amantes del esplendor de la Catedral se unan para continuar la empresa de dotar a todo el ventanaje de una cristalería artística³³.

En efecto, no tardarán en hacerse eco de estas palabras determinados sectores de la sociedad jiennense de principios de siglo, especialmente ligados a la aristocracia local, como es el caso de la marquesa de Blanco Hermoso, que irán completando el resto de las vidrieras, aunque finalmente éstas quedarán inconclusas³⁴.

Las vidrieras de la cabecera: el Santo Rostro.- El Boletín Oficial del Obispado del lunes 20 de marzo de 1911 nos refiere la inauguración de este primer conjunto de vidrieras:

El sábado por la tarde se recorrió el velo que aún ocultaba la vista de las tres cristalerías artísticas, que acaban de ser instaladas en la parte superior de la Capilla ... han sido costeadas por el caritativo caballero cristiano D. Félix García que ha hecho un desembolso de 5.600 pesetas al efecto. Las tres cristalerías son verdaderamente dignas de un templo tan hermoso como la Catedral y honran a la Casa constructora «La Veneciana de Zaragoza»³⁵.

Las vidrieras ocupan un ventanal serliano donde se dispone en el vano central la imagen de Santa Verónica sosteniendo el paño con la impresión del Santo Rostro y en los vanos laterales las imágenes de San Eufrasio, en el de la izquierda, y San Félix Cantalicio, en el de la derecha (figura 4). La elección del tema principal se explica por la ubicación de la vidriera sobre la capilla del Santo Rostro: «En realidad, Verónica es sólo la personificación de esa vera icona, la verdadera imagen del Redentor»³⁶. A los pies de la santa una cartela expone la inscripción *SANCTA-JCH-FACIES* enmarcada en una composición floral de acantos cuyos tallos rodean la imagen hasta la parte superior. La elección de la imagen de San Eufrasio para el vano lateral izquierda como segundo motivo en importancia responde a su condición de primer obispo de

32. AHDJ. Libro de Actas Capitulares. «Donativo de unas vidrieras hecho a esta Santa Iglesia por D. Félix García», Jaén, 30 de abril de 1910.

33. *Boletín Oficial del Obispado*, LIV, 5, lunes 20 de marzo, p. 144. Jaén, 1911.

34. Se ha insinuado también la participación en el programa de reposición de vidrieras de la Marquesa del Rincón de San Ildefonso, esposa de José del Prado y Palacio, uno de los políticos jiennenses más influyentes de la época.

35. *Boletín Oficial del Obispado*, LIV, 5, lunes 20 de marzo, p. 144. Jaén, 1911.

36. RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona, ediciones del Serbal, 1998, tomo 2, vol. 5, p. 316.

la diócesis. Su nombre se inscribe en una cartela a los pies: *SANCTUS EUPHRASIUS*. La figura se dispone sobre un fondo naturalista de rocas y vegetación en el suelo, al igual que el conjunto de San Félix Cantalicio, elegido para la vidriera del vano lateral derecho. A sus pies se lee la inscripción: *S-FELIX-A-CANTALICIO*. Si bien es cierto que la figura de San Félix era de atestigüada y antigua devoción local, en su elección también pudo influir la onomástica del donante de las vidrieras, Félix García. Éste era un emprendedor banquero de origen riojano, instalado en Jaén desde el año 1845, experto en numismática y coleccionista de libros, que desde su jubilación en 1908, con 76 años, se dedicó casi íntegramente a sus aficiones privadas:

Amante de las glorias artísticas, donó a la Catedral un tríptico precioso en cristalería, colocado en el ventanal de la Capilla del Santo Rostro, elaborado por la Veneciana de Zaragoza, de D. Basilio Paraíso, y con tres figuras de exquisito gusto y cuando se construía el nuevo Seminario, entregó cinco mil pesetas para contribuir a los gastos de la edificación. Al Museo Provincial donó una hermosa vitrina, hace años, con diversos elementos de monedas, ánforas, urnas cinerarias, hachas celtíberas, etc. Bien merecido tenía el título de Correspondiente de la Real Academia de la Historia³⁷.

Las vidrieras del crucero sur: La Anunciación. – La instalación de este segundo grupo de vidrieras se produjo de una manera casi inmediata al anterior, como nos refiere el Boletín Oficial del Obispado del día 1 de abril de 1911:

Dentro de muy breves días se instalarán en el ventanaje del lado de la entrada de la Sacristía tres preciosas ventanas artísticas, con las imágenes que construye la Casa Maumejean de Madrid, costeadas por la Excma. Sra. Marquesa de Blanco Hermoso, importan seis mil seiscientas pesetas...³⁸.

El costo de las mismas, mil pesetas más que el anterior conjunto, pudo ser debido a la elección de un taller vidriero de más reconocido prestigio y de una calidad técnica superior. En la actualidad son las que peor estado de conservación presentan. Las vidrieras ocupan otro ventanal serliano donde se dispone en el vano central el tema de la Anunciación y en los vanos laterales las imágenes de San Antonio de Padua, en el de la izquierda, y San Fernando, en el de la derecha. De la Anunciación tan sólo se conserva desgraciadamente la mitad inferior de la composición, aunque adivinamos el medievalismo de su iconografía por la posición del ángel, arrodillado sobre el suelo, frente a la representación en pleno vuelo que se generalizó a partir de la Contrarreforma. La elección de San Antonio para una de las vidrieras laterales quizás responda, al igual que la de S. Félix, a la coincidencia con el nombre del marqués consorte de Blanco Hermoso, Antonio Mariscal Navaja. La figura de San Fernando aparece tratada de una manera historicista, con elementos de procedencia visigótica en su vestimenta, como la corona o el tipo de calzado atado a la pantorrilla³⁹.

37. RODRÍGUEZ, C. M.: «Muertos Ilustres. Don Félix García», *Don Lope de Sosa*, 113 (1922), pp. 131-133.

38. *Boletín Oficial del Obispado*, LIV, 5, sábado 1 de abril, p. 178. Jaén, 1911.

39. No olvidemos que el descubrimiento del Tesoro de Guarrazar, entre los años 1853 y 1861 suscitó entre los historiadores un inusitado interés por la época visigótica.

Las vidrieras del crucero norte: La Asunción.- Este conjunto es el único que aparece firmado por la casa fabricante, concretamente en la parte baja de la vidriera lateral izquierda con la siguiente inscripción: J. H. MAUMEJEAN – HNOS – SAN SEBASTIAN – MADRID 1911. Además es, sin duda, el de mayor calidad técnica y complejidad decorativa, como nos refiere la crónica del Boletín Oficial del Obispado sobre el día de su inauguración:

Acaban de instalarse en este santo templo, en la parte de la salida al Sagrario, unas cristaleras artísticas, cuyo costo se ha elevado á seis mil pesetas, con las imágenes de la Asunción, Santa Ana, el Divino Niño y San José costeadas por la Excelentísima Sra. Marquesa de Blanco Hermoso, y construidas por la reputada Casa de los Sres. Maumejean y Hermanos, Paseo de la Castellana, 64, Madrid, que honran al arte español y á la Casa elavoradora por la delicadeza, frescura y relieve de las figuras y vivezas del colorido⁴⁰.

Otra novedad reside en el recurso a la heráldica como motivo representativo y decorativo, ubicado en el vano central de la serliana (figura 5). En lo que respecta a la iconografía es significativa también la elección y disposición de los temas a representar, con la Asunción en el centro y otros relacionados con la onomástica de la donante, Ana Josefa Mendoza y Muñoz Cobo, en el caso de las vidrieras laterales: Santa Ana enseñando a la Virgen María y San José conversando con el Niño Jesús. En la zona baja de los vanos laterales se disponen otros escudos más discretos, los del Marqués consorte de Blanco Hermoso, D. Antonio Mariscal Navaja. Destaca por su grandiosidad y colorido el vano central, en cuyo interior se representa la Asunción de María, según la iconografía barroca que la dispone elevándose al cielo con ayuda de grandes ángeles, siguiendo el modelo que Pedro Roldán esculpiera sobre la puerta central de la fachada principal de la catedral en el siglo XVII⁴¹.

El conjunto de vidrieras donado por la marquesa de Blanco Hermoso hay que relacionarlo por su cronología con la conclusión de la capilla del Seminario Diocesano (1911), donde el arquitecto Justino Flórez Llamas había dispuesto un programa de vidrieras muy ambicioso:

La capilla tiene en la parte baja cuatro ventanas abocinadas y de medio punto, y en la parte alta cinco óculos en cada una de las naves. Todos los vanos se decoran con vidrieras de la Casa Maumejean firmadas en 1911; las de abajo con escenas figuradas que se corresponden, a la izquierda, con el Santo Ángel, Santa Teresa, San Felipe y el Sagrado Corazón de Jesús, y a la derecha, con San Juan Bautista, Santa Catalina, San Ignacio y el Sagrado Corazón de María. Las cristaleras superiores forman dibujos geométricos y florales, contando las del crucero con los escudos del fundador, el obispo Victoriano Guissasola, a la derecha, y de Juan José Laguarda, el que la concluyó, a la izquierda⁴²

40. *Boletín Oficial del Obispado*, LIV, 9, lunes 15 de mayo. Jaén, 1911.

41. Hasta que se estableció este modelo iconográfico durante el Barroco, el tema de la Asunción de María se podía confundir con la Ascensión, entendiéndola como levitación sin ayuda de ángeles, o con la Inmaculada Concepción.

42. CASUSO QUESADA, Rafael: *Arquitectura del siglo XIX en Jaén*. Jaén, Diputación Provincial e Instituto de Estudios Giennenses, 1998, p. 410.

En definitiva un hito más del ambiente estético de la época, caracterizado por la extensión del historicismo medieval en el terreno de la arquitectura religiosa, donde se reivindica, por supuesto, la espiritualidad de la vidriera gótica, pero también el decorativismo del mosaico oriental: dos años más tarde su hijo, Antonio Flórez Urdapilleta, decora a la manera bizantina la capilla-crypta del barón de Velasco, ubicada en la iglesia de San Juan de Arjona⁴³.

Las vidrieras de la fachada: El Salvador del Mundo.- Forman el último conjunto que se dispone en el templo catedralicio. Aunque se desconoce su cronología exacta, debieron realizarse dentro del programa decorativo preconizado por el Obispo Sanz y Saravia, dando cierre a los que ya se habían instalado en la cabecera y a ambos lados del crucero⁴⁴. Como consecuencia del tipo de ventana al que se aplican, más pequeño que la serliana de las naves laterales y la cabecera, la luminosidad que desprenden es menor, dando como resultado un ambiente oscuro al que contribuye el diseño de las propias vidrieras, de colorido menos diáfano. En la base de cada una de las vidrieras se dispone una cartela donde se inscribe el nombre de la imagen representada: en los vanos laterales, que responden al tipo rebajado descrito al principio, aparecen *Stus. MICHAEL* en el de la izquierda y *Stus. IOANNES Bta* en el de la derecha; en el vano central, de tamaño similar al de medio punto de las serlianas, se inscribe *SALVATOR MUNDI*.

43. De la Casa Maumejean también se conserva otro conjunto importante de vidrieras en la capilla neogótica de los condes de la Quintería, junto a la iglesia de Santa María de Andújar, aunque algo más tardíos (1925). CASUSO QUESADA, Rafael: *Arquitectura Contemporánea en Andújar (1920-1950)*. Andújar, Ayuntamiento y Casa Municipal de Cultura, 1990, p. 30.

44. Está aún inédito el estudio de los programas de restauración y restitución de las vidrieras de la Catedral de Jaén después de los destrozos causados como consecuencia de la Guerra Civil Española.

BIBLIOGRAFÍA

- AZPITARTE y SÁNCHEZ, José: «El ánimo de Andrés de Vanda-Elvira al través de su testamento», *Don Lope de Sosa*, nº 73 (1919), pp. 6-9.
- CASUSO QUESADA, Rafael: *Arquitectura Contemporánea en Andújar (1920-1950)*. Andújar, Ayuntamiento y Casa Municipal de Cultura, 1990.
- CASUSO QUESADA, Rafael: *Arquitectura del siglo XIX en Jaén*. Jaén, Diputación Provincial e Instituto de Estudios Giennenses, 1998.
- COS-GAYÓN, Fernando: *Crónica del viaje de Sus Majestades y altezas reales a Andalucía y Murcia en septiembre y octubre de 1862*. Madrid, Imprenta Nacional, 1863, p. 223.
- CHUECA GOITIA, Fernando: *Andrés de Vandelvira*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1954.
- GALERA ANDREU, Pedro: *Andrés de Vandelvira*. Madrid, Akal, 2000.
- GALERA ANDREU, Pedro: *La catedral de Jaén*. León, Everest, 1983.
- GALERA ANDREU, Pedro: *La catedral de Jaén*. Barcelona, Lunwerg, 2009.
- GALIANO PUY, Rafael: «Pedro del Portillo y Jacinto de Villanueva, dos maestros canteros del siglo XVII», *Elucidario*, 2 (2006), pp. 147-186.
- GILA MEDINA, Lázaro & RUIZ CALVENTE, Miguel: «El programa iconográfico en la iglesia del Convento de los Dominicos de la Guardia (Jaén)», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 16 (1984), pp. 183-198.
- GÓMEZ MORENO, Manuel: *Las águilas del Renacimiento Español*. Madrid, Xarait, 1983.
- HIGUERAS MALDONADO, Juan: «La catedral de Jaén: su construcción y constructores durante el siglo XVII», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 191 (2005), pp. 223-264.
- LÓPEZ CARDENETE, Jesús: «La magia iconográfica del ábside de la iglesia de la Guardia», *Sumuntán*, 22 (2005), pp. 131-152.
- MIRALLES, Hermenegildo: *Panorama Nacional. Escogidísima selección de láminas. Reproducción de esmeradas fotografías*. Barcelona, Hermenegildo Miralles, 1898.
- MONTES BARDO, Joaquín: *El Hospital de Santiago en Úbeda. Arte, mentalidad y culto*. Jaén, Uned, 1995.
- MORENO MENDOZA, Arsenio: *Úbeda renacentista*. Madrid, Electa, 1993.
- NIETO ALCAIDE, Víctor: *La luz, símbolo y sistema visual*. Madrid, Cátedra, 1978.
- NIETO ALCAIDE, Víctor: *La vidriera española*. Madrid, Nerea, 1998.
- NIETO ALCAIDE, Víctor: «Las vidrieras de la catedral de Granada», en AA. VV. *La Catedral de Granada. La Capilla Real y la Iglesia del Sagrario*, vol. I. Córdoba, Cabildo de la S.I Catedral Metropolitana de Granada y Cajasur, 2007.
- NIETO ALCAIDE, Víctor: *Las vidrieras de la Catedral de Sevilla*. Madrid, Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla e Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C, 1969.
- NIETO ALCAIDE, Víctor, AZNAR ALMAZÁN, Sagrario y SOTO CABA, Victoria: *Vidrieras de Madrid. Del Modernismo al Art Decó*. Madrid, Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, 1996.
- PI i MARGALL, Francisco: *España. Sus Monumentos y Artes. Su Naturaleza e Historia. Granada, Jaén, Málaga y Granada*. Barcelona, Daniel Cortezo, 1885.
- PORRES MARTÍN-CLETO, Julio: «El cardenal Lorenzana y las vidrieras de la Catedral de Toledo», *Anales Toledanos*, nº 18 (1973), pp. 1-23.
- RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona, ediciones del Serbal, 1998.
- RODRÍGUEZ, C. M.: «Muertos Ilustres. Don Félix García», *Don Lope de Sosa*, 113 (1922), pp. 131-1331.



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE

REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Dossier by Diane Bodart: *Wearing Images?* · *Imágenes portadas?* por Diane Bodart

- 15** DIANE BODART (GUEST EDITOR)
Wearing Images?. Introduction · Imágenes portadas. Introducción
- 33** MARIANNE KOOS (GUEST AUTHOR)
Concealing and revealing pictures 'in small volumes': Portrait miniatures and their envelopes · Ocultando y mostrando imágenes en «pequeños volúmenes»: las miniaturas retrato y sus envoltorios
- 55** LAURENT HABLOT (GUEST AUTHOR)
Revêtir l'armoirie. Les vêtements héraldiques au Moyen Âge, mythes et réalités · Vestir el escudo de armas. Los vestidos heráldicos de la Edad Media, mitos y realidades
- 89** FELIX JÄGER
Body of Knowledge: Renaissance Armor and the Engineering of Mind · Cuerpos del conocimiento: armaduras del Renacimiento y la ingeniería de la mente
- 119** GUIDO GUERZONI
Devotional tattoos in Early Modern Italy · Tatuajes devocionales en la Italia de la Edad Moderna
- 137** KATHERINE DAUGE-ROTH
Prêt-à-porter: Textual Amulets, Popular Belief and Defining Superstition in Sixteenth and Seventeenth-Century France · *Prêt-à-porter*: amuletos textuales, creencias populares y definición de las supersticiones en la Francia de los siglos XVI y XVII
- 169** CRISTINA BORGIOLO
Wearing the Sacred: Images, Space, Identity in Liturgical Vestments (13th to 16th Centuries) · Vistiendo lo sagrado. Imágenes, espacio e identidad de las vestiduras litúrgicas (Siglos XIII al XVI)
- 197** JULIA MAILLARD
Les transports du masque. Pratiques et performativité de l'imaginaire (et) du paraître à la fin du XVI^e siècle · Medios del uso de las máscaras. Práctica y desarrollo de la imaginería y su representación a finales del siglo XVI

Miscelánea · Miscellany

- 237** ARACELI MORENO COLL
Pervivencia de motivos islámicos en el Renacimiento: El lema «'Izz Li-Mawlānā Al-Sultān» en las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia · Pervivence of Islamic Designs in the Renaissance: Motto «'Izz Li-Mawlānā Al-Sultān» at the Doors of the Main Altarpiece of the Cathedral of Valencia

- 259** RAÚL ROMERO MEDINA
Plateros tardogóticos de Valladolid al servicio de la Casa Ducal de Medinaceli. A propósito de ciertas joyas para Doña María de Silva y Toledo · Late Gothic Master Silversmiths from Valladolid at the Service of the Ducal House of Medinaceli: Jewels for Doña María de Silva and Toledo
- 281** RAFAEL CASUSO QUESADA
Las vidrieras de la Catedral de Jaén · Stained Glasses in Jaén Cathedral
- 301** JUAN ISAAC CALVO PORTELA
La representación de San Norberto en las estampas flamencas del siglo XVII · Saint Norbert in some Flemish Engravings of the Seventeenth Century
- 331** ISABEL M^a RODRÍGUEZ MARCO
Definición, usos e historiografía de la miniatura-retrato · Definition, Uses and Historiography of Portrait Miniature
- 349** CARMEN DE TENA RAMÍREZ
El comercio de antigüedades en España a comienzos del siglo XX: el caso de José Gestoso y Pérez (1852-1917) · The Trading of Antiques in Spain at the Beginning of the 20th Century: The Case of José Gestoso y Pérez (1852-1917)
- 367** INOCENTE SOTO CALZADO
Una historia española del aguatinata · A Spanish History of Aquatint
- 389** RAQUEL LÓPEZ FERNÁNDEZ
Tradición, modernidad y transgresión en las artes escénicas españolas durante el franquismo: Víctor Cortezo y la escenografía de *La cena del rey Baltasar* (1939-1954) · Tradition, Modernity and Transgression during Francoism: Víctor Cortezo and the Scenography of *La Cena del Rey Baltasar* (1939-1945)
- 413** ROCÍO GARRIGA INAREJOS
El silencio como límite: en torno a la afirmación estética de la memoria traumática · Silence as a Limit: Regarding the Aesthetic Affirmation of Traumatic Memory
- 429** DIANA ANGOSO DE GUZMÁN
La materia viva: oro, alquimia y sanación en Elena del Rivero y Joseph Beuys · Live Matter: Gold, Alchemy and Healing in Elena del Rivero and Joseph Beuys
- 451** LUIS D. RIVERO MORENO
La industria cultural necesita máquinas. La Alhambra: patrimonio, turismo y producción económica · Cultural Industry Needs Machines. Alhambra: Heritage, Tourism and Economic Production



AÑO 2018
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

6



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

Reseñas · Book Review

475 SONSOLES HERNÁNDEZ BARBOSA
MICHAUD, Éric: *Las invasiones bárbaras. Una genealogía de la historia del arte*. Traducción de Antonio Oviedo. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2017 [ed. Gallimard, 2015].

479 BORJA FRANCO LLOPIS
STAGNO, Laura, *Giovanni Andrea Doria (1540-1606). Immagini, committenze artistiche, rapporti politici e culturali tra Genova e la Spagna*. Génova: Genova University Press, 2018.

483 JOSÉ ANTONIO VIGARA ZAFRA
AGÜERO CARNERERO, Cristina (dir.), *Carreño de Miranda. Dibujos*, Madrid, Biblioteca Nacional de España y CEEH, 2017.