

LA ESCENOGRAFÍA DEL MILAGRO EN LA CONSAGRACIÓN DE LA CATEDRAL DE JAÉN (1660)

THE SCENOGRAPHY OF THE MIRACLE IN THE CONSECRATION OF THE CATHEDRAL OF JAÉN (1660)

LA MISE EN SCÈNE DU MIRACLE IN THE CONSÉCRATION DANS LA CONSÉCRATION DE LA CATHÉDRALE DE JAÉN (1660)

RESUMEN: La Contrarreforma utiliza mecanismos sorprendentes para persuadir hacia un comportamiento también útil a la monarquía, la cual justifica sus intervenciones bélicas en la defensa de la religión. En un momento de fanáticas movilizaciones que reivindican el dogma de la Inmaculada y los hallazgos de reliquias de santos, nos interesan esos mecanismos –sus impactantes arquitecturas efímeras, escenografías e imágenes-, transmisores de mensajes a los jiennenses, quienes vivieron las fiestas de la consagración de su nueva catedral en un ambiente de exaltación.

PALABRAS CLAVE: Contrarreforma; fiesta; catedral; Jaén; teofanía; arquitectura efímera; fuegos artificiales

ABSTRACT: The Counter-Reformation uses surprising mechanisms to persuade towards a behavior also useful to the monarchy, justifying its military interventions like a defense of the religion. In a moment of fanatical mobilizations who claim the Dogma of the Immaculate and the discovery of saint's relics, we focus in those mechanisms- its impressive ephemeral architecture, scenography, images- transmitters of messages to the citizens of Jaen, who lived the celebration of consecration of its new cathedral in an atmosphere of exaltation.

KEYWORDS: Counter-Reformation; festivity; cathedral; Jaen; theophany; ephemeral architecture; fireworks

RÉSUMÉ: La Contre-Réforme utilise des mécanismes étonnants pour persuader d'un comportement aussi utile à la monarchie, laquelle justifie ses interventions belliqueuses par la défense de la religion. Dans un moment de mobilisations fanatiques qui revendiquent le Dogme de l'Immaculée et les trouvailles de reliques de saints, nous sommes intéressés par ces mécanismes –ses impactantes architectures éphémères, scénographies et images-, transmetteurs de messages aux jiennenses, lesquels ont vécu les fêtes de la consécration de leur nouvelle cathédrale dans une atmosphère d'exaltation.

MOTS-CLÉS: Contre-Réforme; fête; cathédrale; Jaen; théophanie; architecture éphémère; feux d'artifice

CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, María José
Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM)

*Facultad de Letras
Avda. Camilo José Cela, s/n
13071 Ciudad Real (Castilla-La Mancha)*

mariajosefa.cuesta@uclm.es

ORCID ID: 0000-0001-5294-1935

bilduma
ARS

Ars Bilduma
ISSN 1989-9262
UPV/EHU Press
(CC BY-NC-ND 4.0)

<https://doi.org/10.1387/ars-bilduma.16328>
BIBLID [(2017), 7; 71-88]

Recep.: 12/05/2016 Acept.: 15/10/2016

La Contrarreforma utilizó efectos sorprendentes para transmitir sus valores, en unión de intereses con el poder civil. La actuación de la monarquía española, justificada por tal unión con lo teológico, arrastra, en los momentos centrales del XVII, a un país desgastado por guerras para el control de la hegemonía europea; a la vez, en su interior, sufre movimientos secesionistas y revueltas¹, provocados por la carestía y escasez de alimentos, y por la continua exigencia de levas e impuestos. Ante tal situación, resultará conveniente la sacralización de lo cotidiano, coincidiendo con el apoyo de valores contrarreformistas que se explicitan en movilizaciones urbanas. La defensa de un modo de comportamiento cuyo ejemplo son los santos; del culto a la eucaristía –y resto de los sacramentos–; de la propia iglesia como edificio, con toda su riqueza material e iconográfica, con sus reliquias –las de los santos mencionados– y con toda su liturgia esplendorosa... son esos valores, propiciadores de grandiosas celebraciones urbanas en torno a canonizaciones, beatificaciones, *Corpus Christi*, recibimientos de arzobispos, traslados de reliquias y sus cultos, inauguraciones eclesíásticas... En España, en ese momento, hay que añadir dos movilizaciones en las que, de una forma fanatizada y masiva, se implica a la población. Una es en torno a la solicitud del dogma de la Inmaculada Concepción de la Virgen², en cuyas presiones al papado interviene el propio Felipe IV; precisamente será en 1662 –dos años después de la consagración de la catedral de Jaén– cuando se consiga no el dogma (que no será hasta 1854), sino el breve a su favor, concedido

por el papa Alejandro VII; por eso, la alusión a la Inmaculada con distintos símbolos en torno a estos años, es absolutamente recurrente, reconocida y bien recibida por la población. La otra movilización gira en torno a “hallazgos” de restos³ de santos, propios de la localidad, que pondrán los fundamentos histórico-religiosos para la nueva ciudad “*ad divinum*”, o refundación ideal, contrarreformista⁴. El calendario y las calles de esta nueva ciudad, coincidirán en sus continuas referencias religiosas: el tiempo y el espacio encerrarán a la persona en una gigantesca metáfora de interpretación a lo divino, donde sucede el milagro: la teofanía. Y ésta es vinculable, como en una sucesión histórica sin hiatos, a los hechos bíblicos del Antiguo y Nuevo Testamento: tal metáfora supone la construcción de

- 1 Guerra de los Treinta Años (1618-1648); guerra contra Francia (1635-1659); *Corpus de Sangre* (1640) y guerra con Cataluña (1640-1652); 1630-31: motines en Vizcaya; 1640: independencia de Portugal; 1641: movimientos secesionistas en Andalucía; 1646: movimientos secesionistas en Aragón y Navarra; 1652: revueltas por hambre en Sevilla.
- 2 “La devoción a la Inmaculada [...] adquirió en el segundo decenio de aquel siglo [XVII] caracteres de auténtica conmoción popular” DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.: *Historia de Sevilla. La Sevilla del siglo XVII*. Sevilla, Universidad, 2006, p. 241. Reflejos de la envergadura de estas movilizaciones se ven en la crónica de HENRÍQUEZ DE JORQUERA, F.: *Anales de Granada*. Granada, Universidad-Ayuntamiento, 1987.

- 3 No importa la veracidad de los restos siempre que sean útiles a los propósitos contrarreformistas. Los falsos cronicones perpetuarán tales eventos. Ver: BOUZA ÁLVAREZ, J. L.: *Religiosidad Contrarreformista y Cultura Simbólica del Barroco*. Madrid, C.S.I.C., 1990; RUIZ RODRÍGUEZ, A., MOLINOS MOLINOS, M., HORNOS MATA, F.: *Arqueología en Jaén (Reflexiones desde un proyecto arqueológico no inocente)*. Jaén, Diputación, 1986: estos autores señalan cómo las excavaciones arqueológicas se encargan a las personas de más alto rango religioso y político de la localidad (p. 16).
- 4 El obispo de Jaén, Baltasar de Moscoso y Sandoval –honrado en esta fiesta por su impulso a la obra de la catedral–, es de los iniciadores del movimiento de recuperación de reliquias y, en un escrito, señala la fiesta y rezo de mártires locales “para invocar su intercession y afervorizar los Fieles a su devoción... y mostrarnos reconocidos a los singulares beneficios que Dios nuestro Señor nos ha hecho en estos tiempos de descubrir la memoria y noticia de algunos Santos naturales [de este Obispado de Jaén] que con la antigüedad estava perdida, y a las maravillas que en los lugares de su martirio han sucedido” (*Don Baltasar Moscoso y Sandoval por la gracia de Dios [...] Cardenal de la Santa Iglesia de Roma [...] Obispo de Jaen, del Consejo de su Majestad [...] Por mandado del Cardenal mi señor, Pedro de Aguiar, Secretario*. [Jaén, 1640]). La lista de mártires incluye: Amando de Cástulo; Amador, Teodoro, Océano y Juliano de Martos; Bonoso y Maximiano de Arjona; Máximo, Magno y Casto de Marmolejo; Víctor, Fausto, Justo, Abundio, Straton, Rufino y Rufiniano de Baeza... A Moscoso se le dedica el *Memorial sobre la calificación de las reliquias de los santos Martyres de Arjona [...] por [...] Bernardino de Villegas*. Baeza [...] Juan de la Cuesta [...] 1639. Añadamos a este movimiento las ciudades de Andújar, Cazalla, Córdoba, Almería, Écija, Málaga, Osuna, Utrera, Palma del Río...

una tercera entidad espacio-temporal, cuya geografía coincide con el territorio español y en cuyo tiempo afloran, como si de una continuación del Nuevo Testamento se tratara, prefiguraciones veterotestamentarias; y, en todo caso, lo que se está viviendo supera al Antiguo Testamento, como ya lo había hecho el Nuevo, por la presencia de Cristo, de la Virgen y actuaciones de determinados personajes. El contemporáneo debe sentir que vive en esa entidad sagrada, en contacto directo con lo divino y siendo protagonista, aceptando sus penalidades cotidianas, en esa historia de salvación del actual “pueblo elegido por Dios”, el español, como el hebreo en otros tiempos.⁵ Es la forma de mantener a la persona en un estado de exaltación, donde la manipulación de sus vidas por los detentadores del poder, es fácil, al tiempo que las condiciones de la vida cotidiana suelen ser difíciles.

En este contexto se llevan a cabo las fiestas por la consagración de la nueva catedral de Jaén⁶. Nos interesa cómo ésta se hizo vivir y sentir, en medio de

gran excitación religiosa; para ello, a través de los sermones, altares efímeros, loa y autos sacramentales, vemos los mensajes que se lanzaron al fiel y cómo se metamorfoseó su ciudad para ser el lugar de la teofanía.

Las fiestas se distribuyeron en un octavario. El evangelio para construir el sermón de cada día, correspondiente a la dedicación de un templo, es el de *Lucas*, 19: Cristo entra en Jericó, Zaqueo se sube a la higuera para verle y Cristo le dice que se alojará en su casa, a cuyos habitantes beneficiará en agradecimiento. Así, en los templos dedicados a Dios, éste responderá a las súplicas de los fieles. A partir de aquí, cada orador desarrolla argumentos que muestran la continuidad de los templos o altares, contruidos en el Antiguo Testamento, con la catedral de Jaén, la cual los habría superado por contar con el lienzo de la Verónica, desde 1368⁷: el Cabildo de Jaén ha “empleado sus sagrados afanes en [...] proseguir [...] con tanto assombro de la Arquitectura, casa dedicada en Templo a aquel milagroso lienço [...] esto es lo que abulta su grandeza [...] [sobre] todas las demas casas, pues ninguna ha merecido tener de por vida [...] el huesped que por tan breve rato vinculó tantas dichas a la casa de Zaqueo”⁸.

Los prelados constructores continúan la serie de los bíblicos, pero superándoles; así, en el primer sermón, se les dice: “Bendigaos Dios mil veces [...] Ilustrissimos Prelados [...] [porque] le aveis dado a Dios [...] el buen dia que deseava aora tantos siglos [...] quedándose aún la duda si David que lo trazó [al Templo]o si el sucessor que le perficiono, se alçaron con la gloria de edificarle a Dios casa; pero sin duda vence aqieste otro Templo [de Jaén] [...] David, compañero vuestro en los deseos, proféticamente os bendice”⁹.

5 Estos planteamientos se incluyen en un contexto historiográfico anterior, acentuado en el reinado de Felipe II para demostrar el carácter mesiánico de la política española y justificar así sus intervenciones imperialistas. Ver: RUBIO LAPAZ, J.: *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*. Granada, Universidad, 1993. Es de destacar cómo el referente de la Antigüedad clásica cede aquí el paso a la bíblica: los ejemplos de aquella desaparecen y lo bíblico enlaza con lo contemporáneo en esa nueva edad “ad divinum” cuyas actuaciones se celebran.

6 Para ello seguimos la descripción de las fiestas que hizo NUÑEZ SOTOMAYOR, J.: *Descripción Panegyrica de las insignes fiestas que la S. Iglesia Catedral de Jaen celebró en la translación del SS. Sacramento a su nuevo y sumptuoso Templo, por el mes de Octubre del año de 1660. Festivas y generosas demonstraciones de aquella nobilísima ciudad en esta solemne Dedicacion [...]* Malaga [...] Mateo Lopez Hidalgo, Impresor [...] 1661. Puesto que esta es nuestra fuente, tratamos de deslindar lo que es fruto de su particular interpretación. Ver el excelente estudio del texto de NUÑEZ hecho por GARCIA BERNAL, J.: “El templo y el imaginario festivo del Barroco: a propósito de la descripción panegírica de Núñez de Sotomayor”. *Studia Historica. Historia Moderna*. Vol. 30, 2008, pp. 273-318. Sobre las fiestas, ver: ESCALERA PÉREZ, R.: *La imagen de la sociedad barroca andaluza*. Málaga, Universidad, 1994, pp. 423-432.

7 Según señala Núñez, fue donación del obispo de Jaén, Nicolás de Viedma, que trajo la reliquia de Roma en 1376. NUÑEZ, J.: *op. cit.*, pp. 3-4.

8 Primer sermón: Fr. Alonso de Sto. Tomás, Provincial del Orden de Predicadores de Sto. Domingo de Guzmán de la Provincia de Andalucía. NUÑEZ, J.: *op. cit.*, p. 118.

9 *Ibid.*: p. 119.

En el segundo sermón, el 23 de octubre¹⁰, las prefiguraciones de los hechos modernos son continuas: el templo de Salomón se habría consagrado el mismo mes y día que el de Jaén; y si Salomón había finalizado las fiestas el día 23 de octubre, “assi fue y assi devia ser, para que donde acabo aquella celebridad començasse la nuestra: porque todo aquel Templo y sus sacrificios fueron figura deste [...] alli baxo Dios de reboço, aquí se dexa ver cara a cara [...] la solemnidad desta dedicacion excede aquella”. Mientras que el Templo de Salomón guarda el Maná, símbolo de la Eucaristía, y “la vara florida de Aaron, sombra expresa de María”, el de Jaén le supera porque es “Templo [...] dedicado a la Assumpcion de María [...] se venera a el mejor Manna que es el Sacramento [...] [y] tiene este Busto Santo, esta Santa Verónica”¹¹. Además, David “traslada [...] el Arca a Templo mas sumptuoso celebrando esta translacion con ricos y vistosos Altares, con fiestas reales de toros, alegres danças, diferentes invenciones de fuegos y otras festivas demostraciones”¹², como en el Jaén contemporáneo.

El tercer sermón¹³ añade otra predicción que acentúa el matiz de la restauración para la catedral: “aviendo aquel invencible capitán [...] Judas Macabeo, derrotado a Lisias su enemigo, se aplico a renovar el Templo que estaba profanado y destruydo [...] Celebro Judas la dedicacion del Altar por espacio de ocho días [...] [con] alegría de todo el pueblo [...] ofreciendo a Dios sacrificio todos los ocho dias, en los quales no dexo passar ningun genero de licita y decente diversion [...] No pudo hallarse en las divinas letras el mas vivo dibujo de la presente festividad”¹⁴.

El sermón cuarto fue hecho por fr. Melchor de Torres de la orden de S. Pedro Nolasco, de Ntra. Sra. de la Merced, Redención de Cautivos; era “Procurador general para los processos y causa de San Pedro Pasqual de Valencia”, de su misma orden¹⁵. Por eso, junto al homenaje que todos hacen a los obispos que finalizan el nuevo templo (B. Moscoso y F. de Andrade), él alaba a otros obispos de Jaén, mártires, como S. Eufrasio, “primer obispo enviado por el Apostol Santiago”¹⁶ e iniciador del cristianismo en la zona y, por tanto, de su historia “*ad divinum*”; en 1597 se había hecho una gran celebración en Andujar por el recibimiento de una reliquia suya¹⁷. Y a Pedro Pascual de Valencia y a Gonzalo de Zúñiga, martirizados en Granada por musulmanes. En el terreno de las predicciones, este autor halla una imagen de lo contemporáneo en el relato bíblico del Libro I, capítulo 3 de *Esdrás*, donde se cuenta como Josué levanta un altar a Dios: “Fue la celebridad de la reedificacion deste Templo [de Jaén] muy parecida aunque mayor que la que hizieron Josue y Zorobabel”¹⁸.

El quinto sermón, de Pedro Malagón, canónigo magistral de la catedral de Jaén, pone el acento en la devoción mariana: ya “Fernando el Santo [...] Ganador [de Jaén]”¹⁹ —y recordemos que hasta 1671 Fernando III no será canonizado—, después de la toma, instaura la iglesia de Jaén bajo la título de la Virgen de la Asunción. Por otra parte, Cristo elige la casa de Zaqueo, en Jericó, por características que vinculan esa ciudad con la Virgen, ya que

10 Su autor fue el Canónigo Penitenciario de la catedral de Jaén, Juan de España y Figueroa.

11 NUÑEZ, J.: *op. cit.*, p. 301.

12 *Ibid.*: p. 320.

13 Este tercer sermón es de Fr. Hipólito Páez, Agustino, Prior de su Convento de Jaén.

14 NUÑEZ, J.: *op. cit.*, p. 334.

15 Precisamente será el obispo Fernando de Andrade quien intervenga a favor de la santificación de Pedro Pascual de Valencia. Ver GARCÍA BERNAL, J.: *op. cit.*, p. 294, n. 63.

16 NUÑEZ, J.: *op. cit.*, p. 622.

17 TERRONES DE ROBRES, A.: *Vida, Martirio, Translación y Milagros de san Eufrasio Obispo y Patron de Andujar. Origen, Antigüedad y excelencias desta ciudad [...]* Granada [...] Imprenta Real [...] Francisco Sanchez [...] 1657.

18 NUÑEZ, J.: *op. cit.*, p. 656.

19 *Ibid.*: p. 692.

Jericó significa Luna, es famosa por su olor a bálsamo, sus palmeras y sus rosas, todos símbolos marianos²⁰ e inmaculistas²¹, importante en momentos de reivindicación del dogma: “Logre pues el Redemptor la Dedicacion de la casa de Zaqueo en tierra que tiene titulo de las glorias de Maria Santissima, para dar con este hecho enseñanza de quanta importancia es a los hombres el tener Basílicas decoradas con el titulo decoroso de su Madre”²².

El autor del sexto sermón, el p. Estanislao de Acosta, rector del colegio de la Compañía de Jesús en Jaén, pone el acento en el santo rostro: la semejanza de la casa de Zaqueo y el templo de Jaén está en que Zaqueo y el cabildo jienense dedican sus bienes a ver, en sus respectivas casas, el rostro de Cristo: privilegio del templo de Jaén con respecto al resto, incluyendo al templo de Salomón. Éste habría sido símbolo veterotestamentario del jienense, acabándose y celebrándose su dedicación también el mes de octubre, como la actual: “Bien pudiera persuadirme que aquel templo de Salomon sirvió de bosquejo para este nuestro, pues no solo le haze señas en la grandeza de la obra, sino concurre en los meses de su Fiesta, como que Dios desde entonces, poniendo las manos en aquella fabrica, pusiese los ojos y los desseos en

esta, que en la majestad de la obra no es segunda, y en el Tesoro a que sirve de caja [el rostro de Cristo] es la primera[...] que no parece sino que oy es historia lo que entonces fue profecía”²³.

En el séptimo sermón, fr. Francisco de Santiago, prior de los carmelitas Descalzos, alaba a los dos obispos ahora protagonistas, finalizadores del templo. Esto se enraíza en distintos episodios bíblicos, incluido el de la renovación del templo de Jerusalén: “Quando bolvieron los hijos de Israel de su penoso cautiverio de Egipto [...] hallaron [...] la Ciudad santa de Jerusalén destruyda y el Templo de Dios assolado, y assi les dize [Dios]: si vosotros me bolveis a edificar la ciudad santa de Jerusalén en lo alto y a fundar el Templo con el mismo orden y disposicion que el estaba [...] os multiplicare [...] vuestras glorias [...] Aora pregunto yo, este Templo renovado de Jaen no es mejor, y mas del gusto de Dios que aquel de Jerusalén? No puede aver en esto duda[...] porque si alli estava la figura, aquí esta lo figurado[...] nuestros Principes Ilustrissimos seran alabados y engrandecidos no solo por las bocas de los hombres sino por boca del mismo Dios”²⁴.

En el octavo sermón –último día de las fiestas, 29 de octubre–, el autor, fr. Pedro González, franciscano, habla de la dedicación como momento en que, junto a la Iglesia Militante, se manifiesta la Triunfante, aludiendo a la segunda como ciudad del sol (o “Templo del Sol que pintó Ovidio”²⁵) o Nueva Jerusalén, referida por san Juan en *Apocalipsis*, 21: “Es la dedicacion de un Templo una solemne y festiva gratulacion que se haze a Dios, por haber llegado al fin deseado de su edificio, ilustrado con ciertas ceremonias [...] en ellas el alma de la festividad es unirse con inseparable vinculo ambas Iglesias, Triunfante y Militante [...] haziendose de las dos

20 Sobre símbolos marianos ver ESTEBAN LORENTE, J. F.: *Tratado de iconografía*. Madrid, Ismo, 1990. TRENDS, M.: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid. Plus Ultra. 1947; RIBADENEIRA, P. de: *Flos Sanctorum o Libro de la Vida de los Santos. 1ª parte*. Madrid, Luis Sánchez impresor del Rey, 1666; *Inmaculada*. Madrid. Conferencia Episcopal Española, 2005.

21 *Eclesiástico* 24, 18: “Crecí como la palma de Engadí, como rosas de Jericó [...]” 20. Como la canela y el bálsamo aromático exhalé mi aroma y como la mirra escogida de suave olor”. Sobre estos símbolos, origen y evolución ver: ATIENZA BALLANO, J. C., et al.: *Llena de Gracia. Iconografía de la Inmaculada en la Diócesis de Osma-Soria*. Soria, Cabildo de la Catedral, Junta de Castilla y León, 2005. pp. 15-51. FERNÁNDEZ GRACIA, R.: *La Inmaculada Concepción en Navarra*. Pamplona. Eunsa, 2004. p. 56 y ss.

22 NUÑEZ, J.: *op. cit.*, p. 705.

23 *Ibid.*: p. 732.

24 *Ibid.*: p. 789.

25 *Ibid.*: p. 820.

una, con correspondencia tan fiel que forman una Esposa para el Cordero amante que como Esposo las galantea [...] Sin duda para estos días [de dedicación del templo] elevo Dios al Evangelista sobre la cima del monte del Impireo [...] para mostrar esta maravilla como Esposa del Cordero [...] Essa Ciudad del Sol o Iglesia triunfadora”²⁶. Y la catedral de Jaén queda integrada en ese simbolismo apocalíptico que aúna connotaciones inmaculistas.

Según los sermones, Antiguo y Nuevo Testamento estarían llenos de prefiguraciones de lo que pasaba en Jaén: la edificación de la catedral, quienes la propician, las fiestas de toros que completan la celebración... todo habría estado en la mente divina desde el comienzo de los tiempos y es un hito histórico que la historia sagrada de esta ciudad recogerá, igual que ya se consignaron los bíblicos. Tal evento sólo se vive en contacto con Dios: la arquitectura efímera metamorfosea la ciudad en el marco idóneo para esa teofanía, insistiendo, a su manera, en el mismo tipo de mensajes. Y ya que todos los altares –salvo uno– están dispuestos por órdenes religiosas, estas incluyen a sus propios santos, modelos de la Iglesia Triunfante, protagonista de estas decoraciones, realizada con santos locales. Esta iglesia, identificada con la apocalíptica Nueva Jerusalén, se va a traducir formalmente en la imagen reconocible de la nueva catedral de Jaén: en tres altares se reproduce la arquitectura de la antigua y nueva catedral, que se inscribe así, sin duda y con prevalencia, en la sucesión de hitos bíblicos. Para el jiennense esto es una concreción de lo metafísico en lo cotidiano, o la sacralización milagrosa de su propia vida²⁷. Además, la

Nueva Jerusalén apocalíptica es imagen de la Inmaculada; así, a lo más impactante –lo reconocible como local–, se añade lo emocional de las reivindicaciones inmaculistas, y la *civitas Dei*, ciudad amurallada o nueva Jerusalén adquieren un doble significado: Inmaculada y catedral de Jaén.

Los altares se colocan en el itinerario de la procesión que traslada al Sacramento, momento de esa teofanía ya que: “A su vista se componen apacibles las tormentas y se restituyen a seguridades los naufragios”²⁸. Por eso, en nombre de la necesaria metamorfosis, las calles que recorrerá tal procesión, se recubren con pinturas, tapices, sedas...: “escondieronse las paredes porque su materia grosera no saliese como lunar en las plazas y calles”²⁹. Y la procesión, en la que participan todos los estamentos de la ciudad, escenificación de una sociedad armoniosa y ordenada en sus jerarquías y, por ello, bendecida desde lo divino, es la imagen terrestre de la beatitud en el más allá³⁰.

cerraría esta pequeña joya arquitectónica hacia la plaza de Santa María [...] por esas fechas no había una idea determinada. En consecuencia, las maquetas aireadas en los altares callejeros de aquel octubre, pudieron recoger las ideas filtradas de los proyectos primeros que guardara la Fábrica de la Catedral y, sobre todo [...] la riqueza especulativa de cada orden”. P. Galera destaca “por sus coincidentes puntos de inspiración” con la fachada de la Catedral, el altar de los Carmelitas: “La idea se basa en el sostenimiento de la Casa de Dios por los santos doctores de la Iglesia, sublimes columnas, basándose en la analogía hombre-héroe-columna, es decir, sostén y fortaleza de la comunidad cristiana [...] Es por tanto la valoración del Santo-Columna en relación a la iglesia el punto común con la obra arquitectónica de la fachada, ya que en ésta son igualmente poderosas columnas las que ordenan y distribuyen toda la composición, rematándose además con sendas esculturas alusivas a los doctores y otras figuras [...]” (pp. 526-527). GALERA ANDREU, P. A.: “La fachada de la Catedral de Jaén y la consolidación de la ‘Arquitectura efímera’”. *Estudios sobre literatura y arte. Dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*. Vol. I, 1979, pp. 523-531.

26 *Ibid.*: p. 826.

27 El último término de la ejecución de la catedral es la elaboración de su fachada por Eufasio López de Rojas, pocos años después, entre 1667-1673, en cuyo proyecto, indudablemente estarían presentes estas elaboraciones efímeras, posiblemente traductoras de alguna idea originaria, como ha estudiado P. GALERA: “En 1660, si los arquitectos anteriores, Andrés de Vandelvira o Juan de Aranda, habían delineado algún alzado para la fachada principal (aspecto que desconocemos), nadie sabía como se

28 NUÑEZ S, J.: *op. cit.*, p. 847.

29 *Ibid.*: p. 46.

30 MARTINEZ-BURGOS GARCÍA, P.: “Imágenes del Paraíso (Notas a la iconografía de la

El altar de la Compañía de Jesús, se hizo junto a su colegio, en la calle Maestra. Visualmente hace una identificación entre la Nueva Jerusalén apocalíptica, la nueva catedral jienense y la Inmaculada, a las cuales homenajean, patrocinan o defienden los santos de la Compañía. Además, los obispos constructores de la catedral ocupan un ámbito sagrado, asumiendo visualmente tales connotaciones, las cuales traspasan a la catedral. Según comenta el narrador de las fiestas, la “idea” del altar era demostrar “que la nueva ciudad que vió San Juan Evangelista en el capítulo 21 de su Apocalypsi fue esta Iglesia Catedral nueva [...] [ya] que las Armas de esta Santa Iglesia son una copia de lo que vio San Juan [...] [dichas] Armas [...] son un Castillo y sobre él una Imagen de N. Señora, con un Dragón a sus pies y el Niño Dios en sus brazos”³¹; identificación que enraíza a la Catedral de Jaén en los episodios bíblicos. El altar tuvo seis cuerpos; en el superior y presidiendo se coloca tal escudo de armas de la catedral; las inscripciones inciden en el significado expuesto. En el resto de los cuerpos, se distribuyen —entre adornos de orfebrería, flores, etc.— santos de la Compañía que “ofrecen a esta Santa Iglesia una pieza de las armas de su escudo”. Así, san Ignacio de Loyola aparece “con un Estoque desnudo en la mano y un Dragón ensangrentado a sus pies”³²; san Francisco Javier ofrece una imagen de la Virgen; san Luis Gonzaga, antes marqués de Castellón, ofrece un castillo; san Estanislao de Kostka, a quién la Virgen se le habría aparecido y dejado coger al Niño, ofrece a éste; y san Francisco de Borja ofrece un capelo, símbolo de su nieto, el obispo B. Moscoso, impulsor de la construcción de la Catedral. Y con ellos, san Eufrasio, titular de la Iglesia

jesuita en Jaén, presentando al obispo F. de Andrade, finalizador de la Catedral. Así, los obispos vinculados a la construcción de la misma se inscriben en el ámbito de la iconografía de los santos, en especial con san Eufrasio, de gran peso simbólico en estos momentos. Santos y obispos son Iglesia Triunfante y Militante, y ejemplos modélicos para el fiel. Todo enlaza con la visión apocalíptica de la Virgen pisando el cuello al Dragón, uniendo en la misma cadena lo bíblico con lo contemporáneo, la nueva Catedral y su obispo. Las redondillas que acompañan a cada imagen, completan el sentido.

Sigue el altar de los Carmelitas Calzados. Se colocó en el ángulo que hace la calle Maestra enfrente de las casas del Conde del Villar. Fue un altar de gran envergadura (16,3 metros de extensión), con siete cuerpos superpuestos que alcanzarían 9,5 metros de alto³³. Debió de causar gran impacto por reproducir a la propia Catedral de Jaén, reconocida por todos, apoyada en santos³⁴ y soporte de símbolos inmaculistas: el rango de esta catedral se muestra así elevado por encima de lo bíblico. La valoración ejemplar de los santos o Iglesia triunfante y la integración en lo sagrado del obispo y de la propia ciudad, son sus otras enseñanzas.

En el primer cuerpo, sobre un fondo de jardines de evocación paradisíaca —también interpretables por el “*hortus conclusus*”, símbolo inmaculista—, se ponen “dos pedestales [de] orden celestial”, fundamentos de la Iglesia en los momentos históricos del Nuevo Testamento y de la futura parusía: san Pedro —“en la silla con los ornamentos de pontifical”— y san Elías Profeta —supuesto fundador del Carmelo; “con la espada [de fuego] empuñada”, con la que predicará los últimos días—. El segundo cuerpo

fiesta religiosa del siglo XVI)”. *Boletín de Arte*, nº 10, 1989, pp. 59-73.

31 NUÑEZ, J.: *op. cit.*, p. 48. La representación de la Jerusalén Apocalíptica se multiplica en la arquitectura efímera principalmente en los años 40 del siglo XVII, en vinculación con la defensa del Sacramento, a raíz de los ataques de los herejes en la Guerra de los Treinta Años. Según GARCÍA BERNAL, J.: *op. cit.*, p. 283. A esto debemos añadir la evocación que con ella se hace a la Inmaculada, en momentos en los que la reivindicación de este dogma es protagonista.

32 NUÑEZ, J.: *op. cit.*, p. 49.

33 58 pies de extenso y 34 de alto. *Ibid.*: p. 51.

34 La influencia de esta arquitectura efímera en la semejante portada definitiva de la catedral que hizo más tarde, entre 1667 y 1673, Eufrasio López de Rojas, estudiado por P. Galera Andreu, queda señalada en la nota 27.

tenía, sobre los anteriores “pedestales”, “las sublimes Colunas de la Casa de Dios”³⁵, que eran siete –según el texto de *Proverbios 9,1*: “La Sabiduría se ha edificado su casa, labró sus siete columnas”–, representadas aquí en los siete santos doctores de la iglesia: Gregorio, Jerónimo, Ambrosio, Agustín, Cirilo Alejandrino (Carmelita), Tomás y Buenaventura, ricamente vestidos, aludiendo a la riqueza de los materiales de esas columnas.

En el tercer y cuarto cuerpo se representó “la S. Iglesia de Jaén fundada sobre estas soberanas Colunas”, con 2,5 m. de largo y algo más de 2 m. de alto³⁶, en su parte antigua y en la nueva. Se reprodujo –tan perfectamente “que pudo la idea dar medidas de compás a la perspectiva”– “la fachada de la Iglesia antigua con Lonjas, Puertas, Balcones, Galería y Torre [...] Por cima de la fachada se determinaban de la obra nueva los movimientos de sus tres arcos sobre Capiteles, veíanse Salmeres, Bolsos, Arquitrabe, Metopas, Frisos, Cornisas, Antepechos, Obeliscos, media Naranja, Linterna, Cúpula, Remates y Cruz”. Sobre esta estructura se coloca un nicho con un Niño Jesús, identificado con la “Sabiduría del Padre”, como se ve en los textos de su cartela: “*Sapientia aedificavit sibi domum*” y “Dios su casa ha edificado/con siete hermosas Colunas”³⁷. De este modo, la propia Catedral de Jaén, bien reconocible desde sus orígenes hasta las últimas elaboraciones, se identifica con la casa construida por la Sabiduría Divina, fundamentada en sus santos.

El quinto cuerpo representa el sueño de Jacob con la escala, recorrida por ángeles, y Dios arriba. En el sitio de tal sueño levantó Jacob un ara a Dios, como lugar de comunicación con él, precedente del Templo de Jerusalén y por extensión de los demás, incluida la catedral de Jaén. Pero recordemos

que también la escala de Jacob es la puerta del cielo, símbolo de la Inmaculada³⁸.

El sexto y séptimo cuerpo se estructuran en torno a un nicho dórico de algo más de 3 m. de alto³⁹, sobre cuya cornisa se sitúan las armas de la Catedral y las del obispo –ocupando el lugar de más prestigio en el altar–; dentro del nicho, una mujer que, en su mano izquierda, lleva una iglesia y, en la derecha, un bastón y las armas de la ciudad –en homenaje al otro apoyo de este evento, el municipal–. “Simbolizava [...] la Iglesia triunfante”; iba muy adornada y en sus textos se la identifica con la Mujer Apocalíptica (símbolo de la Inmaculada) y con la Nueva Jerusalén y, por tanto, con la Esposa de Cristo o Nueva Iglesia. Tal imagen desciende del cielo “a la ciudad de Jaén”⁴⁰: lleva sus armas y la vincula al complejo mundo de referencias bíblicas, preexistiendo incluso en ellas. Como vimos en el anterior altar, las armas de la catedral de Jaén se asemejan a esa Mujer Apocalíptica; con la pasión inmaculista de estos momentos, se pudo ver esta iconografía cargada de tales connotaciones que no pasarían desapercibidas en sus contemporáneos y que, por eso, interesó asociar a la propia catedral.

El altar de los padres agustinos (Plazuela del Conde del Villar; 11,8 m. de alto⁴¹) plasma la importancia de la Iglesia –representada como la Nueva Jerusalén apocalíptica, con las alusiones marianas de esta iconografía– apoyada en sus santos –de vida ejemplar, Iglesia hoy triunfante y ayer militante, de los que nos quedan las reliquias–, y en los Sacramentos, en especial la Eucaristía. Es decir: todo un planteamiento de afirmación

35 NUÑEZ, J.: *op. cit.*, p. 53.

36 9 pies de largo y 7,5 de alto. *Ibid.*: p. 54.

37 *Ibid.*: pp. 54, 55.

38 *Jacob 28, 17*: “¡Que terrible es este lugar! No es sino la casa de Dios y la puerta de los cielos”. Sobre su simbolismo inmaculista, ver: FERNANDEZ GRACIA, R.: *op. cit.*, p. 57.

39 11 pies. NUÑEZ, J.: *op. cit.*, p. 56.

40 *Ibid.*: p. 56.

41 14 varas de alto. *Ibid.*: p. 59.

contrarreformista con el que se vincula, por la colocación de los reconocibles escudos, la catedral de Jaén, los obispos que la finalizaron y el Ayuntamiento. Y junto a ellos, el escudo agustino. Esto se hace con un altar de nueve cuerpos, en los que se distribuyen figuras geométricas que contienen distintas imágenes, comunicadas entre sí por filacterias. El primer cuerpo o nivel inferior presenta un cuadrado con un niño Jesús (Dios hecho hombre, con el cuadrado, símbolo de la Tierra) junto a bustos relicarios de santos –sin identificar– que alcanzan el segundo nivel, distribuidos en óvalos. El tercer cuerpo presenta a san Agustín; pisa una serpiente –la herejía– que “arroja por los ojos fuego”⁴² y por la boca veneno, con el que ahoga a cuatro herejes “con turbantes” (en vínculo intencionado a lo musulmán, sin que ninguno lo fuera); son: Donato (Magno), Arrio, Pelagio y Fortunato. Aunque no es la iconografía más conocida de san Agustín⁴³, fue frecuente, en este momento, su representación con la Herejía, libros a los pies⁴⁴, y personajes que “indican los herejes y doctrinas que combatió, en particular el maniqueísmo y el pelagianismo”⁴⁵. A propósito de los turbantes, recordemos que la expulsión morisca se había dado, desde 1609 a 1614, en los distintos reinos de España, y que la Inquisición se mantenía vigilante.

42 *Ibid.*: p. 61.

43 La iconografía tradicional de San Agustín lo presenta como obispo, con mitra y báculo pastoral, “como Doctor de la Iglesia con la pluma, el libro abierto o una maqueta de iglesia en su brazo” o con el corazón llameante y, a veces, con el niño de la leyenda del mar con su concha. FERRANDO ROIG, J.: *Iconografía de los santos*. Barcelona. Omega, S.A. 1950, p. 34.

44 Con la maqueta de la Iglesia en una mano y la Herejía y los libros a los pies, lo representa Lope de Vega en su comedia *El Divino Africano*, escrita en torno a 1610. Arrio y Pelagio dan nombre a sus herejías; Fortunato y Donato son herejes maniqueos, contra los que discute s. Agustín. En esos momentos deben ser populares ya que salen en comedias de Lope de Vega que tratan de la vida y entorno del santo, como en la citada.

45 FERRANDO ROIG, J.: *op. cit.*, p. 34.

En el cuarto nivel, de estructuras romboidales, se representan el orden sacerdotal –sacerdote con cáliz, en misa– y el Matrimonio –hombre y mujer que se dan las manos y, a los pies de ella, una vid, alusiva a su fertilidad–. El quinto nivel es un adorno de formas geométricas; el sexto, con tres óvalos, tiene en el centro la Eucaristía, representada por la Custodia, y a los lados, la Penitencia –clérigo confesando a una mujer– y la Extremaunción –mujer enferma acostada–. El séptimo, en dos óvalos representa al Bautismo –san Juan Bautista, bautizando con una concha y una pila de agua (“como abreviado Jordan”⁴⁶) a Cristo, sobre quien está el Espíritu Santo– y a la Confirmación; ésta tiene una curiosa iconografía: se representa con un castillo sobre cuyas almenas están el escudo agustino y, en la torre de homenaje, la Fortaleza (“muger airosamente vestida, sueltos los cabellos, rizos y dilatados; con una coluna al ombro símbolo de la Fortaleza, dezia el mote: ‘*Confortare[...] et esto robustus*’. *Jos.I.n.6*”⁴⁷). En el octavo nivel, en un óvalo se representa una escribanía de plata que sostiene una almohada y, sobre ella, el Libro de los Siete Sellos, en el que está recostado el cordero apocalíptico. De cada sello baja una cinta de color que le une con un sacramento: blanca al bautismo, dorada a la confirmación, plateada a la Penitencia, rojo a la eucaristía, negro a la extremaunción, azul al orden sacerdotal y verde al matrimonio. En el noveno nivel se representa a la Iglesia, “hermosa y bizarra dama, vestida de tela pasada de plata con colores de oro. Tenía unas alas de Águila [...] que es la vision que tuvo San Juan [...]”, lo que se explicita en el mote que le acompaña: “‘*Datae sunt mulieri duae alae Aquilae magnae*’. *Apoc. 12. n. 14*”⁴⁸. Aunque no con frecuencia, esta mujer alada representó a la Inmaculada a principios del siglo XVII⁴⁹. De la Iglesia al Cordero (que está

46 NUÑEZ, J.: *op. cit.*, p. 59.

47 *Ibid.*: p. 60.

48 *Ibid.*: p. 59.

49 Quizás la representación de este tipo de Inmaculada alada de más trascendencia iconográfica sea la de Juan de Jáuregui, para ilustrar el libro del jesuita sevillano Luis

justo debajo) va una filacteria que identifica a esa Iglesia como la esposa de Cristo, que aparece en el *Apocalipsis 19,7*: “*Gaudeamus et exultemus et demus gloriam ei quia venerunt nuptiae Agni et uxor eius praeparavit se*”⁵⁰. Es la visión conjunta de Nueva Iglesia-Inmaculada⁵¹, vinculada a lo contemporáneo por los escudos de sus protagonistas.

A los pies del altar se hizo un despliegue entre jocoso y adoctrinante, “aun de mayor diversión para la gente vulgar por los juguetes que en él se vieron”⁵²: se figuró un paisaje con una montaña, llanos y un caserío con dos puertas, por donde continuamente salían y entraban una mujer persiguiendo y dando palos a su marido (escena que se supone jocosa por el ridículo con que se presenta al hombre, en un momento donde lo real, numeroso, letal y sin embargo normal es lo contrario; la enseñanza que encierra este “chiste” incluye la consideración negativa para la mujer y justifica que el trato por el marido sea lo que aquí se considera normal, lo contrario a lo que se representa). En la otra parte de la montaña, dos hombres cazando liebres, con galgos. Por otro lado, un encierro de toros con dos personajes que les citan y les esquivan el golpe cuando el toro

intenta embestirles. En una zona de vega, un pastor que saca agua corriendo de un pozo porque una anciana se está quemando al probar unas gachas. Por otra parte la playa; allí, se ve la anécdota de la vida de san Agustín, cuando éste se encontró un niño que quería meter todo el agua del mar, con una concha, en un pocito, lo que se supone tan absurdo como sus pretensiones de comprender el misterio de la Trinidad. Mas abajo, a unas jóvenes les galantean estudiantes, al tiempo que otros se ocupan de discutir sobre temas académicos; y en el mar, una ballena lanza elevados chorros de agua. Movimiento, agua, sorpresa, risa... son otras formas de atraer y transmitir valores de implicación moral (fe ciega, comportamiento de la mujer...).

Altar de los Padres de Nuestra Señora de la Merced (calle de Don Martín Cerón). Se extendió por más de 15 m.⁵³ y tuvo seis cuerpos. Manifestó visualmente la vinculación de la nueva Catedral –reproduciendo su imagen– y de la ciudad de Jaén, con referentes bíblicos (Jericó, episodio de Zaqueo, Templo de Salomón). Hizo una valoración contrarreformista de los santos, en especial de los mártires jiennenses –en paralelo a lo señalado en el sermón de su orden–, sobre todo san Eufrasio; de las reliquias (lienzo de la Verónica); de la Virgen (la Asunción, titular de la Catedral) y de la Eucaristía. Otro objetivo del altar fue aunar en san Eufrasio las dos diócesis, Jaén y Baeza, marcando su igualdad y minimizando conflictos de prevalencia. Y otro, homenajear a los obispos protagonistas en la construcción de la catedral, con la estimación también contrarreformista del clero, su jerarquía, y la propia Iglesia. El primer nivel del altar representa los muros de Jericó, atravesados con armas por Josué y su ejército (lado izquierdo) y pacíficamente por Cristo y sus apóstoles (lado derecho), con ramos de olivos, palmas y espigas. Se abren ventanas de las que salen citas bíblicas que señalan la contraria situación de guerra y paz, de muerte y vida –vinculable a la nueva ley de gracia y a la eucaristía–. En

del Alcázar: *Rev. Patris Ludovico ab Alcasar Hispalenses e Societate Iesu Theologi et in Provincia Baetica sacrae scripturae professoris, Vestigatio Arcani Sensus in Apocalypsi cum Opúsculo de Sacris Ponderibus ac Mensuris*. (Amberes, 1614); ilustra los comentarios al Apocalipsis. Según ESCALERA PÉREZ, R.: *Inmaculada*. Madrid. Conferencia Episcopal Española, 2005, pp. 164-166. Ver: ATIENZA BALLANO, J. C., et alt.: *op. cit.*; TRENS, M.: *op. cit.*, p. 181 y ss.: según este autor, es un tipo antiguo de representación de la Inmaculada.

50 NUÑEZ, J.: *op. cit.*, p. 59.

51 Para este tipo de identificaciones entre la Mujer Apocalíptica, la Inmaculada y la Jerusalén Celeste ver: LÉON- DUFOUR, X.: *Vocabulario de teología bíblica*. Barcelona, Herder, 1990.

52 NUÑEZ, J.: *op. cit.*, p. 61. Reflexiones de este tipo en que se distinguen distintos niveles de comprensión del mensaje e incluso distintos tipos de mensajes, según el receptor al que se dirigen, son frecuentes en estas descripciones.

53 18 varas de extensión. *Ibid.*: p. 62.

la cita de Cristo se alude a la sabiduría divina como constructora del templo (“*Sapientia aedificavit sibi domum*”); y una representación de la Eucaristía habla de la promesa de vida con su texto: “*Qui manducat hunc panem vivet in aeternum*”. Los textos de Josué hablan de muerte: “*Sola Roab vivat*” y “*Anatema sit civitas ista*”⁵⁴.

El segundo cuerpo es la representación de la ciudad de Jericó, con sus calles, plazas y edificios, que se identificará con la ciudad de Jaén, ya que el tercer cuerpo será la representación de la catedral de la misma, sobresaliendo sobre los tejados de la primera. Entre las casas de ésta, el árbol en el que Zaqueo se sube para ver a Cristo, lo que enlaza con el evangelio de san Lucas, 19 –y alude a la actual celebración–. De ahí se escogen los textos reproducidos: Cristo le anuncia a Zaqueo su visita y la salud para su casa, El tercer cuerpo es la representación de la nueva catedral, cuyos techos más elevados sobrepasan al cuarto cuerpo. La representación de la catedral, como la hecha por los carmelitas, es perfectamente reconocible y causaría gran impacto en el espectador ver lo propio en un altar, metamorfoseándose incluso en su propia ciudad, Jaén, otra, Jericó, de connotaciones sagradas y en la que Jaén encontraría así sus raíces. A los lados de la catedral, los obispos B. Moscoso y F. de Andrade, poniendo su mano tutelar sobre la obra. La fachada del Templo muestra el lienzo de la Verónica, con textos bíblicos que aluden a su carácter protector. El cuarto cuerpo tiene en el centro la estructura superior de la Catedral que llega así a una zona más elevada, celeste y sagrada, flanqueada por los dos mártires y obispos de Jaén, Pedro Pascual de Valencia y Gonzalo de Zúñiga, mercedarios y martirizados por musulmanes, con lo que se añade otro tipo de connotaciones, ahora antimoriscas.

Al quinto cuerpo se asoman los dos santos y, junto a ellos, se representan las dos columnas del Templo de Salomón, con los nombres de *Robur* y

Firmitas (que según el autor traducirían los de *Iachim* y *Booz*). Con ellas no sólo se alude al Templo de Salomón como prefiguración del de Jaén sino que, dado su carácter sustentante, los santos mártires que están a sus lados asumirán ese papel dentro de la Iglesia, especialmente de la jiennense; pero además, la de la derecha, *Robur*, representa a la Iglesia de Jaén y la de la izquierda, *Firmitas*, a la de Baeza, lo que se señala con textos que aluden a sus respectivas advocaciones (Asunción y Natividad), ambas pilares del obispado, en igualdad de importancia, señalando “el ser una la Iglesia y Obispado de Jaén y Baeza”⁵⁵; van unidas por siete cadenas⁵⁶ que sujeta san Eufrasio, primer obispo, cuya alusión supone la del comienzo de la historia sagrada para la zona; se coloca en un lugar preferente, en el centro de esas columnas y mártires, justo debajo de la Virgen de la Asunción que preside, bajo dosel, en el centro del último piso.

Los franciscanos levantan un altar lleno de alusiones que vinculan lo local con lo bíblico; abundan los símbolos inmaculistas identificables con la Nueva Jerusalén, señalando su propio papel en la reivindicación del Dogma. Se colocó “en la puerta alta del compás de su convento [...] sobrepujava ocho varas a las almenas que coronan el Portico”, y su extensión era de 33,6 m.⁵⁷. Se estructuró en tres cuerpos que conformaban una ciudad amurallada o gran castillo, con evocaciones en lo local (el castillo de santa Catalina) y en lo bíblico: representa a la Nueva Jerusalén apocalíptica, identificada con la Iglesia renovada –lo que enlaza con la nueva Catedral jienense–, con la esposa del cordero apocalíptico y con la Inmaculada (según los textos que acompañan la imagen de la misma). A la Inmaculada se la identifica con la Nueva Jerusalén y uno de sus símbolos, en su iconografía como “*Tota Pulcra*”, es la ciudad amurallada o “*Civitas*

54 Josué, 6. *Ibid.*: p. 65.

55 *Ibid.*: p. 68.

56 Estas cadenas se ajustan a la configuración del Templo de Salomón ya que en II Paralipómenos 3, 16, se habla de las cadenas sobre los capiteles de estas dos columnas.

57 8 varas son aprox. 6,7 m.; de extensión tenía 40 varas. NÚÑEZ, J.: *op. cit.*, p. 69.

Dei". En la parte inferior se recubre todo de hierba, al modo de jardín con evocaciones paradisíacas –también podría hablarse del "*hortus conclusus*", símbolo inmaculista–; aquí, cuatro niños de la nobleza, en un tablado, recitan poemas laudatorios de fr. José de León, franciscano, dedicados al evento; y detrás de una celosía, otros franciscanos cantan y tocan instrumentos. Todo al paso de la procesión.

En un nivel superior, el gran lienzo de muralla almenada representa la Jerusalén triunfante apocalíptica. En el centro, una puerta abierta nos muestra al Cordero Apocalíptico "resplandeciente"⁵⁸, flanqueado por las alegorías de la Fe y la Caridad, que enfatizan su significado eucarístico.

Arriba de la muralla hay cinco torres, con ángeles portadores de filacterias alusivas a la Jerusalén celeste. En la torre de la derecha se coloca a Sto. Domingo de Guzmán y en la izquierda a san Francisco de Asís, ambos con estandarte militar, las armas de su religión y el mote "*Reparator Mundi*". Eran "los dos Capitanes de la mayor milicia de la Iglesia"⁵⁹; pero, teniendo en cuenta que entre ellos, en otra torre, estaba la Inmaculada, la representación de tal igualdad en el terreno inmaculista es dudosa, ya que los dominicos, en general, habían sido de criterios maculistas hasta la definición del dogma en 1854, si bien hubo excepciones⁶⁰. En la imagen de la Inmaculada –que no se describe– se señala como ella "era representación de la Iglesia, con esta letra: '*Signum magnum*', Apocalip. 12, '*Id est Ecclesia*' Glosan"⁶¹, enfatizando el símbolo señalado e insistiendo en la defensa de dicho dogma.

El prior de la parroquia de san Ildefonso, Juan Francisco de Moya, dispuso otro altar en la Plaza de san Francisco. En este altar también se usa la identificación de la Nueva Jerusalén, nueva iglesia apocalíptica, con la nueva catedral de Jaén. Esta se muestra reconocible para la población, impactante por estar hecha en volumen y enseñarla como parte constitutiva de la visión de san Juan, al representar tal escena. Como siempre, se parte de lo menos sagrado en los niveles inferiores, para alzarse hacia lo más metafísico. Lo más cercano al espectador es una reproducción de la procesión con la que David traslada el arca; la inician "quatro Ministriles, con instrumentos diferentes"⁶², que se movían; sigue el rey David –bailando y llevando un arpa–, delante del arca –de madera, engarzada con ramilletes dorados, con dos querubines que la cubren con sus alas–, transportada en hombros por cuatro levitas, seguidos por personajes reverentes. Se acompaña de textos, insistentes en este precedente veterotestamentario de lo que se está haciendo en Jaén, en esos días: el traslado procesional del sacramento, con música y danzas. Pero además, por estar formada con pequeños autómatas, es un elemento atractivo de asombro y juego.

Detrás se colocó un apostolado "de estatura natural"⁶³ que, en estos momentos, estuvo considerado por el narrador, por el autor del altar y sus contemporáneos locales, como de Rubens⁶⁴. La inclusión en el altar de este apostolado –aparte del prestigio que la obra de tal autor conlleva (y al margen de que fuera o no real la atribución; lo importante es que ellos sí lo creen y son conscientes de la valía de tal autor: "con decir que eran lienzos de el celebrado pincel de Rubens, no necesitan de otros credits, para

58 *Ibid.*: p. 70.

59 *Ibid.*: p. 69.

60 FERNANDEZ GRACIA, R.: *op. cit.*, p. 95.

61 NÚÑEZ, J.: *op. cit.*, p. 70.

62 *Ibid.*: p. 89.

63 *Ibid.*: p. 89.

64 Es imposible relacionar con nada existente en la actualidad en tal parroquia. Agradezco esta información al dr. Miguel Ángel León Coloma, profesor de la Universidad de Jaén.

asegurar por el mayor el suyo⁶⁵)— y su colocación en el nivel inferior, asume el simbolismo tradicional de los apóstoles como columnas sustentantes de la Iglesia. Todo lo visto conforma una estructura básica de 6,7 m. de largo y 4,2 de ancho; sobre ella se coloca otra más pequeña⁶⁶. Aquí se representan las murallas de una ciudad, flanqueadas por dos torres almenadas; se identifica con Jerusalén y, en su parte inferior, su Templo con dos pórticos. En el pórtico de la derecha se ve al niño Jesús en medio de los doctores, respondiéndoles. En el izquierdo, Cristo expulsa a los mercaderes, de los que, no inocentemente, dada la persecución inquisitorial de la época, se señala que eran “judíos”⁶⁷.

El tercer nivel se compone de una basa cuadrada y escalonada como de jaspe blanco y rojo, donde san Juan Evangelista, arrodillado, se admira por una visión que le muestra un ángel, “un modelo o diseño de toda la Santa Iglesia de Jaén, en la misma forma y perfección que se ha de tener cuando se acabe toda su obra [...] Tenía su Pórtico en la Fachada, con dos Torres, media Naranja, Açoteas, Remates, y los demás miembros que conduzcan a la hermosura del Templo. Las Torres con sus Capiteles. La Cupula con su remate, con sus Cruces, y Veletas”. Tal maqueta estaba hecha en volumen ya que se añade: “lo que no se pudo ejecutar con cuerpo, se suplió con tan viva pintura”⁶⁸. Para acentuar el carácter de visión sagrada, tal iglesia aparece sobre una nube que sujeta una pirámide sostenida sobre el cuadrado escalonado en el que están el ángel y san Juan. Este lleva el texto apocalíptico que habla de su visión de la Jerusalén celeste que desciende del cielo, que queda, de esta forma, identificada con la nueva catedral de Jaén.

65 NUÑEZ, J.: *op. cit.*, p. 89

66 8 varas de extensión y 5 de ancho. *Ibid.*: p. 90.

67 *Ibid.*: p. 91.

68 *Ibid.*: p. 92.

Lo que se les dice a los jiennenses en el sermón, afecta, dado el peso de las creencias y el control ejercido sobre las conciencias, en esa época. Cuando semejantes ideas se traducen en imágenes sorprendentes y magníficas, las de las arquitecturas efímeras, aumentará el nivel de impacto y de refuerzo mnemotécnico en la transmisión de las mismas. Los autos, que unen imagen, cantos y efectos sorprendentes a la palabra y al argumento, reforzarán, quizás de la forma más persuasiva y divulgativa tales ideas. Así, la tarde del 22 de octubre, viernes, en la plaza de Santa María, se levanta un tablado para la compañía de José de Prado y Mariana Baca, calificada por el narrador como “una de las mas excelentes”⁶⁹. Representan una loa, encargada por el cabildo municipal y escrita por el franciscano Juan Alegre; y dos autos de Pedro Calderón de la Barca, “honor de nuestra España”⁷⁰. La loa, según costumbre, es una alabanza a la ciudad de la representación, aquí Jaén, a través de dos personajes que hablan de su historia, de su toma por Fernando III, de la construcción de la catedral y obispos que la promueven. Acuden a Jaén atraídos por las fiestas de la consagración, en las que están inmersos como la población que les observa y, como ella, se sientan para ver una comedia que va a empezar: “corriose una cortina detrás de la que estava el Zelo, la Religion y la Fe”, quienes, con cánticos, alaban al obispo actual y a los dos cabildos, los cuales siempre se habrían movido por estos valores. Mezcla áulica de realidad y ficción que hace real a la ficción, invitando a la gente —junto con los demás elementos festivos— a creer y a vivir en ella, como si fuera realmente partícipe de un episodio “a lo divino”, de esa teofanía que vive milagrosamente su ciudad.

69 *Ibid.*: p.136. Fueron actores de prestigio: la compañía de Sebastián Prado, familiar de quien estrenó en Jaén —junto con la de Diego Osorio—, estrenó en Madrid, en las fiestas del Corpus Christi de 1659, los autos que aquí se consignan. CORTIJO OCAÑA, A. “La loa para el Auto Sacramental ‘El Sacro Parnaso’ de Calderón de la Barca”, *Revista de Filología Española*. Vol. LXXXVII, nº 2, 2007, pp. 255-271.

70 NUÑEZ, J.: *op. cit.*, p. 136.

Los autos de Calderón se escriben para el *Corpus Christi* de Madrid de 1659. Destacamos que su elección –y la de la compañía de actores– responde al prestigio que se le quiere dar a la fiesta: son las más recientes obras de Calderón; al no estar escritas para esta ocasión, no tratan de los temas hasta aquí desarrollados, pero el objetivo contrarreformista de alabar al Sacramento, propio de estas obras, no es ajeno a lo jiennense. El primer auto se titula *El Parnaso*. En él, se establece un concurso poético cuyo premio lo dará Dios y cuyos temas –sobre el Sacramento– los dictan la Fe y las cuatro Sibilas (Délfica, Cumana, Pérsica y Tiburtina). Los participantes y premiados son doctores de la Iglesia: san Jerónimo, san Ambrosio, san Gregorio, san Agustín y Sto. Tomás; los espectadores: el Judaísmo y la Gentilidad. El argumento trata del primitivo rechazo intelectual de san Agustín a la creencia en la Eucaristía como cuerpo de Cristo, y de la incredulidad del Judaísmo y la Gentilidad. El papel del coro –música y canciones– es importante: san Agustín comienza a dudar de sus creencias por una machacona letrilla que se repite: “De peste, hambre y mortandad/ [...] Libranos Señor/ [...] De yra, rayo y tempestad/ [...] Libranos Señor/ [...] De toda infelicidad/ [...] Libranos Señor/ [...] De Logica de Agustino/ Libranos Señor [...]”⁷¹. Agustín se convierte –y su lección puede servir para aquellos que analicen con “lógica” el tema– y también la Gentilidad. No así el Judaísmo que huye con odio y asustado por el Tribunal de la Fe, lo que es otra lección al contemporáneo. Al comienzo de la obra, el Parnaso es “un monte, y en su cumbre un Sol con un Cáliz y Ostia entre sus rayos y debaxo del Sol la Fe [...] y [...] las Sibilas”⁷². Al final de la obra, tal monte habrá integrado a la Gentilidad y a los premiados, los doctores de la Iglesia, quienes sujetan un globo; éste se abre y aparece el Niño Jesús con una cruz, diciendo: “yo del verdadero Apolo/ luz de luz [...] /vivo en el Pan de la Fe/ estoy con vosotros siempre”⁷³.

71 *Ibid.*: p. 183.

72 *Ibid.*: p. 169.

73 *Ibid.*: p. 216. Sobre la puesta en escena de estos dos autos en Madrid ver: ESCUDERO,

El segundo auto fue *El Maestrazgo del Tusón*. El protagonista es el duque Felipe de Austria. Con tal nombre se hace referencia a Felipe III, Duque de Borgoña, Felipe el Bueno, fundador de la Orden del Toisón de Oro en 1429, orden adscrita a la monarquía española, cuyo Gran Maestre en 1660 es Felipe IV, al que –y fundamentalmente– se hace también referencia con tal personaje. Además, el mismo personaje se identifica con el “Cordero que quita del mundo las culpas”⁷⁴, como le llama su amigo, “el Luzero Baptista”. También tiene otros amigos (Andrés, Pedro, Diego, Juan y Mateo) y prepara sus bodas con la princesa Maria Ana que viene del Líbano –con la que se alude a Mariana de Austria, sobrina y segunda esposa de Felipe IV desde 1649, esperanza de sucesión para el reino, después de la viudez del rey y muerte de Baltasar Carlos (1629–1646)–. Pero a Maria Ana también se la identifica con la Virgen, a través de los halagos que el Duque le dice (“Exaltada Deidad en quien se vio/ madrugara el aurora, para que /floreciese la Vara de Jessé / y brotase la Flor de Jericó”⁷⁵) y con la ley de gracia. La Sinagoga se enfurece con estas bodas porque piensa que debe ser ella la desposada y declara la guerra al Cordero. Para tal guerra, el duque Felipe crea la orden del Tusón, nombrando altos cargos a sus amigos, en una cena en la que el personaje de la Malicia le traicionará y venderá la insignia del Cordero por “treinta dineros”⁷⁶ a la Sinagoga. Tras múltiples y complejas referencias simbólicas, vencen en la guerra a la Sinagoga y se celebran las bodas. De esta forma, en un momento en el que España está agotada por el coste económico y humano de una sucesión de guerras, causa de levantamientos de los más humildes por carestía del pan, incluidos y cercanos los andaluces⁷⁷, se justifican tales sacrificios, tales

L.; ZAFRA, R.: *Memorias de apariencias y otros documentos sobre los autos de Calderón de la Barca*. Pamplona, Universidad de Navarra, Kasel Edition Reinchenberger. 2003.

74 NUÑEZ, J.: *op. cit.*, p. 231.

75 *Ibid.*: p. 257.

76 *Ibid.*: p. 270.

77 Ver nota 1.

guerras, en la defensa de la religión, identificando al propio rey con Cristo y a la reina con la Virgen o con la Nueva Jerusalén, esposa del Cordero.

Escenográficamente, interesa el transporte de la princesa Maria Ana en nave, dirigida por Pedro, desde el Líbano hasta las tierras del duque, atravesando espacios de mar embravecida. Pero supera la complejidad creciente hacia el final: la Sinagoga engaña a la Esposa y le dice que todos han muerto en la batalla ya que había ido a luchar un “Cordero humilde de Austria” contra “el León soberbio de Judá”⁷⁸; para demostrárselo le enseña una nube en la que hay un león coronado. Pero la Esposa le contesta que el Cordero triunfará después de muerto y le muestra una escena del palacio donde el Duque está entronizado, rodeado de sus amigos. Y sobre el león coronado, el propio Duque le dice a la Sinagoga que es el León de España, “sucediendo / al Maestrazgo del Tuson / la Fe, Religión y Zelo / de sus Catolicos Reyes / Archiduques de Austria”⁷⁹. Y así, León y Cordero se identifican y esto se ve en una serie de sorprendentes transformaciones, al tiempo que el Duque se lo explica a la Sinagoga: se abre el León y se ve dentro el Cordero; luego se abre el Cordero y sale el Sacramento; después se abre el Sacramento y sale “un Niño de Passion con soga al cuello [...] Chisto en alma y cuerpo / y Maestre del Tuson / trae el Agnus Dei al cuello”⁸⁰. La Sinagoga huye incrédula, “prófuga [...] y [...] sin patria”⁸¹, de los caballeros del Cordero. Advertencia a judíos y apoteosis final que no duda en identificar a la monarquía española con la propia eucaristía o Cristo, sin mediar más explicación que el asombro de la imagen y su eficacia impactante y mnemotécnica.

En la misma línea del asombro irán las luces nocturnas, que hacen de la noche día⁸², y los fuegos artificiales. Los primeros se hacen el primer día de la fiesta, patrocinados por el arzobispo. Son obra de Pedro de Mayorgas. Se disponen en la Plaza de Santa María y se representa una ciudad amurallada, Troya, defendida por artillería y cuatro gigantes en sus esquinas. Es atacada por un caballo que “discurrió ligero por la Plaza [...] despidiendo millares de bolcanes” y que se enfrenta a un Paladión (o estatua de Minerva–Palas, protectora de Troya⁸³) “que llevaba dentro de si el engaño de la polvora”⁸⁴. Ambos se incendian en un gran estruendo que contagia a la ciudad, al que se suman el sonido de las campanas, clarines, chirimías “y otros instrumentos [...] [con] sonoras voces de la Capilla de la Santa Iglesia, [lo que] causo una confusion bien acorde y agradable al oido”⁸⁵. Los siguientes fuegos fueron también en la Plaza de Santa María, el 26 de octubre. Los patrocina el cabildo municipal y el artífice es Luis Amador. Entre gran cantidad de cohetes, recorrió la plaza una galera que también los disparaba. Contra ella se enfrentó un elefante que transportaba en su lomo un castillo. El 28 de octubre hubo otros fuegos en la misma plaza, patrocinados por el cabildo de la catedral. Su autor fue Diego Díaz. Se dispuso un jardín cuadrado y amurallado, de poco menos de 12 metros de lado⁸⁶, y en cada esquina una pirámide. En los lados, impidiendo la entrada, “quatro soldados arcabuzeros”⁸⁷. En el centro, una

78 NUÑEZ, J.: *op. cit.*, p. 276.

79 *Ibid.*: p. 278.

80 *Ibid.*: p. 279.

81 *Ibid.*: p. 280.

82 Imprescindible para comprender el uso y efecto de estos elementos y de la fiesta en sí es MARAVALL, J.A.: *La cultura del Barroco*. Barcelona, Ariel, 1980.

83 NOËL, J. F. M.: *Diccionario de Mitología Universal*. Barcelona, Edicomunicación, S.A. 1987 [1801]. GRIMAL, P.: *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Barcelona, Paidós, 1984.

84 NUÑEZ, J.: *op. cit.*, p. 100.

85 *Ibid.*: p. 103.

86 Catorce varas en cuadro, es decir: en torno a 11,76 m. de lado. *Ibid.*: p. 809.

87 *Ibid.*: p. 809.

fuelle de dos tazas y 5,9 m. de alta⁸⁸ que sostiene cuatro águilas y, en sus esquinas, cuatro ninfas. El incendio con disparo de cohetes, comenzó por un lado y se extendió a la totalidad. Entonces entró en la plaza un caballo con su jinete, corriendo “hasta llegar al Palacio Episcopal, donde [...] asistía el Ilustrísimo Señor Arçobispo Obispo de Jaén a cuya presencia reverente se arrodillo humilde el cavallo y respetoso el cavallero hizo su cortesia con el sombrero en la mano”⁸⁹. Contra estos salió un toro y, en el ataque, los tres se deshicieron en explosiones de pólvora.

El asombroso efecto de autómatas y pólvora se acentúa al unírseles campanas y músicas, en la culminación de la maravilla. Todo es útil para mantener ese estado anímico de asombro e incluso de alucinación, producido por la sensación de estar viviendo una realidad trascendente, milagrosa, donde cada uno de ellos es testigo privilegiado de la teofanía.

88 7 varas de alto. *Ibid.*: p. 810.

89 *Ibid.*: p. 812.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIAR, P. de: *Don Baltasar Moscoso y Sandoval por la gracia de Dios [...] Cardenal de la Santa Iglesia de Roma [...] Obispo de Jaen, del Consejo de su Majestad [...] Por mandado del Cardenal mi señor, Pedro de Aguiar, Secretario*. [Jaén, 1640].
- ALCÁZAR, L. del: *Rev. Patris Ludovico ab Alcasar Hispalenses e Societate Iesu Theologi et in Provincia Baetica sacrae scripturae professoris, Vestigatio Arcani Sensus in Apocalypsi cum Opúsculo de Sacris Ponderibus ac Mensuris*. Amberes, 1614.
- ATIENZA BALLANO, J. C. et alt.: *Llena de Gracia. Iconografía de la Inmaculada en la Diócesis de Osma-Soria*. Soria, Cabildo de la Catedral, Junta de Castilla y León, 2005.
- BOUZA ÁLVAREZ, J. L.: *Religiosidad Contrarreformista y Cultura Simbólica del Barroco*. Madrid, C.S.I.C., 1990.
- CORTIJO OCAÑA, A.: “La loa para el Auto Sacramental ‘El Sacro Parnaso’ de Calderón de la Barca”, *Revista de Filología Española*. Vol. LXXXVII, nº 2º, 2007, pp. 255-271.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.: *Historia de Sevilla. La Sevilla del siglo XVII*. Sevilla, Universidad, 2006.
- ESCALERA PÉREZ, R.: *La imagen de la sociedad barroca andaluza*. Málaga, Universidad, 1994.
- _____: *Inmaculada*. Madrid. Conferencia Episcopal Española, 2005.
- ESCUADERO, L.; ZAFRA, R.: *Memorias de apariencias y otros documentos sobre los autos de Calderón de la Barca*. Pamplona. Universidad de Navarra. Kasel Edition Reinchenberger. 2003.
- ESTEBAN LORENTE, J. F.: *Tratado de iconografía*. Madrid, Ismo, 1990.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R.: *La Inmaculada Concepción en Navarra*. Pamplona. Eunsa, 2004.
- FERRANDO ROIG, J.: *Iconografía de los santos*. Barcelona. Omega, S.A. 1950.
- GALERA ANDREU, P. A.: “La fachada de la Catedral de Jaén y la consolidación de la ‘Arquitectura efímera’”. *Estudios sobre literatura y arte. Dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*. Vol. I, 1979, pp. 523-531.
- GARCÍA BERNAL, J.: “El templo y el imaginario festivo del Barroco: a propósito de la descripción panegírica de Núñez de Sotomayor”. *Studia Historica. Historia Moderna*. Vol. 30, 2008, pp.273-318.
- GRIMAL, P.: *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Barcelona, Paidós, 1984.
- HENRÍQUEZ DE JORQUERA, F.: *Anales de Granada*. Granada, Universidad-Ayuntamiento, 1987.
- LEÓN-DUFOUR, X.: *Vocabulario de teología bíblica*. Barcelona, Herder, 1990.
- LOPE DE VEGA, F.: *El Divino Africano: tragicomedia famosa*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2002, [1623].
- MARAVALL, J. A.: *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1980.
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P.: “Imágenes del Paraíso (Notas a la iconografía de la fiesta religiosa del siglo XVI)”. *Boletín de Arte*, nº 10, 1989, pp. 59-73.

- NOËL, J. F. M.: *Diccionario de Mitología Universal*. Barcelona, Edicomunicación, S.A. 1987 [1801].
- NÚÑEZ SOTOMAYOR, J.: *Descripción Panegyrica de las insignes fiestas que la S. Iglesia Catedral de Jaen celebró en la translación del SS. Sacramento a su nuevo y sumptuoso Templo, por el mes de Octubre del año de 1660. Festivas y generosas demostraciones de aquella nobilísima ciudad en esta solemne Dedicacion [...]* Malaga [...] Mateo Lopez Hidalgo, Impresor [...], 1661.
- RIBADENEIRA, P. de: *Flos Sanctorum o Libro de la Vida de los Santos*. 1ª parte. Madrid, Luis Sánchez impresor del Rey, 1666.
- RUBIO LAPAZ, J.: *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*. Granada, Universidad, 1993.
- RUIZ RODRÍGUEZ, A., MOLINOS MOLINOS, M., HORNOS MATA, F.: *Arqueología en Jaén (Reflexiones desde un proyecto arqueológico no inocente)*. Jaén, Diputación, 1986.
- TERRONES DE ROBRES, A.: *Vida, Martirio, Translación y Milagros de san Euphrasio Obispo y Patron de Andujar. Origen, Antigüedad y excelencias desta ciudad [...]* Granada [...] Imprenta Real [...] Francisco Sanchez [...] 1657.
- TRENS, M.: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid. Plus Ultra, 1947.
- VILLEGAS, B. de: *Memorial sobre la calificación de las reliquias de los santos Martyres de Arjona [...] por [...] Bernardino de Villegas*. Baeza [...] Juan de la Cuesta [...] 1639.