

Crónica
de Córdoba
y sus Pueblos

XXVII



Córdoba, 2020

Ilustre Asociación Provincial Cordobesa de Cronistas Oficiales

Crónica
de *Córdoba*
y sus Pueblos

XXVII

Ilustre Asociación Provincial Cordobesa de Cronistas Oficiales

Diputación de Córdoba, Departamento de Ediciones y Publicaciones

Córdoba, 2020



Ilustre Asociación Provincial Cordobesa de Cronistas Oficiales

Crónica de Córdoba y sus Pueblos, XXVII

Consejo de Redacción

Coordinador

Juan Gregorio Nevado Calero

Vocales

Manuel García Hurtado

Fernando Leiva Briones

Juan P. Gutiérrez García

Manuel Muñoz Rojo

José Manuel Domínguez Pozo

Edita e Imprime: Diputación de Córdoba
Ediciones y Publicaciones.

Foto Portada: Puente sobre el río Genil. Foto archivo Diputación de Córdoba.

I.S.B.N.: 978-84-09-25262-6

Depósito Legal: CO 1192-2020

EL PINTOR PONTANÉS FRAY JUAN DEL SANTÍSIMO SACRAMENTO Y SUS OBRAS EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE CÓRDOBA

José María Palencia Cerezo
Cronista Oficial de Hornachuelos

El pintor pontanés Juan de Guzmán (Miragenil, 1611 - Aguilar de la Frontera, 1680) se nos revela hoy como uno de los artistas más interesantes del panorama plástico cordobés del siglo XVII. Interés que deviene, no tanto de la importancia de su pintura, sino del hecho de haber contribuido –aunque haya sido de manea indirecta, a forjar el arquetipo del pintor-arquitecto-teórico de las artes, que atraviesa el espectro plástico español de ese momento, y que tiene en el ámbito nacional figuras tan relevantes como Alonso Cano o Francisco de Herrera *el mozo*, por citar solamente un par de ejemplos.

Desde que Antonio Palomino, -que lo conoció y trató personalmente-, incluyera su biografía en el apartado correspondiente de sus *Vidas*¹, su personalidad, si por un lado no ha parado de crecer en lo tocante a su vertiente teórica, por otro, se encuentra bien delimitada en lo que respecta a su vertiente práctica. De una parte, puede decirse que la aportación de datos sobre su vida apenas ha variado desde lo escrito por el bujalanceño, por más que han sido varios los autores que posteriormente a él se han acercado. De otro, tampoco se han abierto nuevos elementos de reflexión a partir de sus obras, tal vez por el hecho de que su producción se encuentra muy tipificada en torno a la religión del carmelito, además de muy focalizada en dos o tres puntos de la provincia, como lo son la propia Córdoba, Lucena y Aguilar de la Frontera, no conociéndose tampoco obras en colecciones privadas, o que hayan salido en los últimos años a subasta. A pesar de lo cual, creemos que está todavía falto de una nueva mirada reflexiva que introduzca otras claves de lectura en relación a lo que tradicionalmente se ha venido afirmando.

Sentadas estas bases, nuestro trabajo tratará de poner algo más al día los aspectos más discutidos de su biografía y desvelar algunas claves específicas de su producción pictórica, - que entendemos que no han sido abordadas todavía con el rigor requerido-, para adentrarnos finalmente el estudio del conjunto de obras que se encuentran en el Museo de Bellas Artes de Córdoba, donde se le han venido atribuyendo algunas de manera errónea, permaneciendo otras todavía escasamente conocidas.

¹Palomino, Antonio: *Vidas* (1724). Edc. N. Ayala Mayori, Alianza, Madrid, 1986, pp.267-268.

1.-Juan de Guzmán “teórico de las artes”

La faceta de Fray Juan del Santísimo Sacramento como “teórico” de las artes”, quedó de relieve desde el momento en que Palomino dijera en su biografía que “*Se dedicó a las letras todo el tiempo que le permitía la pintura y destacó por sus conocimientos en Arquitectura, Aritmética, Geografía y Perspectiva*”. Además, también incluyó que destacó en otros conocimientos, más agresivos pero no menos propios para su tiempo, como lo fue la destreza en el manejo de las armas. Todo esto, unido al hecho de su final toma de hábitos, nos delimita una personalidad global, al menos inicialmente, en la senda del llamado *miles christi* de la España barroca, es decir, la del perfecto caballero cristiano, tan versado en el arte de las armas como en el de las letras.

En esta línea, Palomino también fue rotundo al afirmar que “*dejó un libro manuscrito, en que tradujo a Pietro Accolti, italiano, y en el que reforma algunos descuidos de su autor, y añade varias anotaciones con muchas prácticas utilísimas para los estudiosos. Tuvo gran deseo de darle a la prensa, para lo cual dejó comenzadas algunas láminas; está hoy en la librería de dicho Convento de Aguilar, donde yace sepultado tan erudito trabajo, con bastante dolor de los que saben su importante doctrina.*”

No cabe duda, pues, que las aportaciones de Fray Juan a la vertiente teórico-práctica de la pintura de su tiempo, se prometían halagüeñas, aunque finalmente quedaran en agua de borrajas. Al menos para su prójimo, pues para él sin duda fueron de gran ayuda. Respecto a la cuestión de cuál fue este tratado de Perspectiva que enunciara Palomino, existe consenso en que se trató del titulado *Lo inganno degl'occhi, prospettiva pratica*, es decir, *El engaño de los ojos: perspectiva práctica*, publicado por primera vez en Firenze, Appresso Pietro Cecconcelli, Alle Stelle Medicee, en 1625. De este significativo “tratado de geometría”, sabemos que había sido escrito primero en latín, y publicado luego, a principios de agosto de 1625, en toscano, estando dedicado por su autor al cardenal Carlo de Medici, del que era bibliotecario, cargo que ocupó tra la muerte del Dr. Tommaso Palmerini, que fuera el maestro de filosofía del recordado cardenal italiano. Después de publicar su interesante obra, recibiría por segunda vez la nominación de Cónsul de la Academia de Dibujo de Florencia, un cargo delicado e importante de cara a la resolución de controversias entre sus miembros, el cual ejerció del 1 de marzo al 1 de septiembre de 1626.

Pietro di Fabrizio Accolti (Pisa, 1579 - Pisa, hac. 1642)², político, jurisconsulto y artista toscano, se había formado entre Roma y Florencia, y en la Ciudad Eterna, a partir de 1603, estuvo protegido por Girolamo Simoncelli, obispo de Orvieto e hijo de una hermana del papa Julio III. A partir de 1605 lo fue en la capital de la Toscana por su tío Marcello, que le encontró trabajo como secretario de Giovanni de Medici, siendo allí donde iniciaría su carrera fundamentalmente como ingeniero y como artista, consagrándose en la Academia florentina a partir de 1613. Por tanto, Accolti no fue un artista plástico en sentido estricto, sino más bien un amante de la mecánica aplicada a la arquitectura, como lo había sido antes Leonardo da Vinci.

Sabemos también que inventó una serie de mejoras tecnológicas para aplicar a los molinos de viento, que lo hicieron muy famoso, y que se interesó por las ciencias hidráulicas, diseñado un “instrumento matemático” para vaciar las aguas con la fuerza de los vientos, que experimentó con éxito en el puerto de Livorno, utilizando sus cuatro grandes torres de acceso. Por todo ello, parece que, hasta 1642, como experto en

2 No confundir con Pietro Accolti “*detto il Cardinale d'Ancona*” (Firenze, 15 marzo 1455 – Roma, 11 dicembre 1532), que fue también obispo de Cádiz y redactor de la Bula de Excomunión de Lutero publicada en 1520.

geometría e hidrostática, fue llamado repetidamente a consulta por varios tribunales de Florencia. En paralelo, desde muy joven, Accolti había demostrado su especial habilidad para con el dibujo y la pintura, lo que valió su acceso a la Academia florentina, donde compartió experiencias con los más grades artistas del momento. A pesar de ello, su personalidad ha pasado a la historia más relacionada con la ingeniería que con la historia del arte. Tal vez porque, a diferencia de Leonardo, él sí escribió un tratado sobre aquello que, en materia científica, circuló por su cabeza.

Eso sí, su libro fue de gran utilidad para artistas, pues, en síntesis, mostraba una serie de conocimientos y reglas de la geometría que venían como anillo al dedo a la proyección de objetos sobre superficies bidimensionales, o para su realización tridimensional. Efectivamente, su tratado comenzaba abordando el establecimiento de las reglas de visión en línea recta, ángulo visual, opacidad y transparencia de los cuerpos, relaciones de tamaño, oblicuidad de los rayos y muchas otras nociones útiles para el dibujo. Luego determinaba las leyes de la perspectiva y las reglas para dibujar cuerpos regulares e irregulares, todo ello tratado con rigor matemático y demostrado con figuras visuales. Otra parte del tratado se refería a la teoría de la sombra y la penumbra, del temblor, de la reflexión, de la refracción, o a la construcción de relojes de sol. Sin duda *Lo inganno degli occhi* se llegó a considerar un libro de gran valor para su época, ubicando a su autor entre los talentos toscanos más preclaros de la primera mitad del siglo XVII.

Pero cómo, cuándo y por qué Juan de Guzmán se hizo con un Libro ya editado y trató de introducirlo y adaptarlo al contexto cultural concreto que vivía en España. A las dos primera preguntas estimo que podría darse respuesta siguiendo el hilo de la noticia proporcionada por el propio Palomino, cuando también afirmó que fue “discípulo y consanguíneo de Bernabé Jimenez de Illescas, vecino de la ciudad de Lucena”. Y que “...Pasó a Roma donde acabó de vencer las primeras dificultades del arte y comunicó mucho (como paisano) con Enrique de las Marinas”. Estos párrafos palominescos de su biografía son importantes porque ponen de manifiesto:

- 1.- La condición de consanguíneo y de discípulo de Jiménez de Illescas.
- 2.- La evidencia del paso de Juan de Guzmán por Italia.
- 3.- Su estancia en Roma y su probable encuentro allí con Enrique de las Marinas.

De los tres enunciados vamos a centrarnos fundamentalmente en el segundo, ya que nada nuevo se ha aportado sobre la posible relación de consanguinidad entre ambos artistas, ni sobre su relación de discípulo, que dadas las fechas de nacimiento y muerte hoy aceptadas para cada uno de los dos, habrían de ser, eso sí, matizadas, pues presuponen una relación más de camaradería que de discipulazgo, al menos en sentido estricto del término. Por lo demás, nos saldríamos enormemente de nuestro objeto de estudio, si abordásemos su relación con Enrique de las Marinas, artista cuya personalidad no resulta todavía suficientemente conocida, aunque sobre él exista cierto consenso en vincularlo a la ciudad de Málaga, razón que explicaría un normalizado y lógico encuentro entre ambos en función del paisanaje.

En todo caso, a pesar de que de lo escrito por Palomino -y seguido casi al pie de la letra por Céan Bermúdez³ y Rafael Ramírez de Arellano⁴ en el siglo XIX - no se pueda colegir el hecho de que pasase a Italia acompañado de Jiménez de Illescas, ya en

³Céan Bermúdez, Juan Agustín: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800. IV, pp.351-353.

⁴Ramírez de Arellano, Rafael: *Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba*, en *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, por el Marqués de la Fuensanta del Valle, Madrid, 1893, p. 251.

el siglo XX, el carmelita Ismael de Santa Teresita, en su trabajo dedicado a nuestro artista, escribió que “*fue discípulo de su paisano...con el que pasó a Roma para estudiar la pintura italiana*”⁵, afirmación que, de ser verosímil, como ahora veremos, ha venido, cuando menos, a enturbiar la biografía final del de Puente Genil. Para ahondar un poco más en la cuestión utilizaremos las recientes aportaciones del profesor García Luque a propósito de Illescas en su relación con el escultor granadino Pedro de Mena, de lo que se pueden sacar notables conclusiones. En primer lugar, porque, frente a lo que se venía afirmando sobre las fechas de su nacimiento y muerte, García Luque ha demostrado documentalmente que Illescas nació en Lucena en 1608 y falleció en Andújar en 1678⁶. Por tanto, si el pontanés vivió entre 1611 y 1680 -fechas que gozan de general consenso después de lo escrito por Pérez de Siles y Aguilar y Cano sobre su partida de nacimiento-, han de ser considerados estrictamente coetáneos y pertenecientes a una misma generación, y por tanto, difícilmente uno fue discípulo del otro⁷.

De esta manera, los trabajos de García Luque han contribuido también a acercar un poco más el perfil de ambos artífices como algo más que pintores *estictu senso*, por haber practicado, en el caso de éste segundo, otros trabajos de índole artesanal, como la policromía de imágenes, o la yesería y el estucado sobre paredes, como sucedió en el sagrario de la parroquial de Monturque en 1634, donde además de haber pintado un cuadro, Illescas intervino también en la decoración de las yeserías⁸. Pero si tenemos a Illescas trabajando ya en Monturque en 1634, siendo ésta la fecha aportada por Palomino para el regreso de Juan de Guzmán de Italia, la teoría del viaje conjunto parece que debiera de quedar invalidada.

Además, también conocemos que el padre de Illescas fue oriundo de Castro del Río, y que había casado en 1598, en San Mateo de Lucena, con Isabel de la Cruz, de donde le pudo venir esa ascendencia “noble” que Palomino le adjudica. Cuando contaba veinte años, habría contraído matrimonio en Lucena con Clara del Castillo, con la que habría tenido tres hijos: Damián (1632), Isabel (1634) y María Margarita (1642), datos éstos de los que se puede colegir que su periplo italiano o estancia romana, que sirvió para completar formación y que Palomino instauró “*en edad juvenil y por espacio de seis años...de donde vino a Lucena muy aprovechado, especialmente en la puntualidad de copiar, y en la caprichosa inventiva de de los grotescos, y follajes*”, debió de transcurrir entre 1634-35 y 1640-41; es decir, después de procrear a sus dos primeros hijos y antes de tener al tercero. Por tanto, justo después de su actuación en la parroquial de Monturque.

A pesar de todo, a pesar de su condición de jóvenes comprovincianos, el hecho de haber estado en Italia les debió de conferir cierto predicamento entre los artistas de su tiempo. Sólo así podría explicarse la relación de Illescas con Pedro de Mena o Juan

5 Santa Teresita, Fray Ismael de: “Dos célebres pintores cordobeses carmelitas descalzos: Hermano Adriano de la Virgen y fray Juan del Stmo. Sacramento”, *Monte Carmelo*, Burgos, 52, 1948, pp. 210-223 (Cit. en p. 212).

6 García Luque, Manuel: “A propósito de un agente de Pedro de Mena en Lucena: El pintor Bernabé Ximénez de Illescas”, *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, 32-33, 2011-12, pp. 281-309.

7 Como es conocido, Pérez de Siles y Aguilar Cano Buscaron incansablemente el documento de su nacimiento, llegando a la conclusión de que la hoja documental de la partida fue sustraída del libro de bautismos de 1611 de la Parroquia de la Purificación de Puente Genil, por lo que aceptaron lo dicho por Palomino y Ceán, opinión que no ha variado posteriormente. Véase Pérez de Siles y Prado, Agustín y Aguilar y Cano, Antonio: *Apuntes históricos de la villa de Puente Genil*, Sevilla, 1874, pp. 409-415. Y también, Aguilar y Cano, Antonio: *El libro de Puente Genil*, 1894. T. I, p.358 y T. II pp.622-626.

8 Véase Galisteo Martínez, José y Luque Jiménez, Francisco: “El Sagrario de la Parroquia de San Mateo de Monturque”, *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, 25, 200, pp.273-318.

Niño de Guevara; y sólo así debieron alcanzar la condición de afamados maestros, habiendo tenido discípulos tan notables en el caso de Illescas como Leonardo Antonio de Castro Hurtado (Lucena, 1656 – 1745) en su propia patria chica, o Miguel Parrilla también en Málaga. Y en cuanto a Fray Juan porque, aglutinando en torno a sí a los distintos artistas afectos a su hábito religioso, seguiría afanado en aplicar sus notables conocimientos sobre perspectiva tomados de Accolti, trasladándolos a los campos de la arquitectura y la pintura con notable éxito. A este respecto podríamos añadir nosotros el hecho de que en la Biblioteca Provincial de Córdoba exista una edición del Tratado de Arquitectura de Vitrubio de 1523, que en la parte superior de su portada reza: “*A uso del Fc. Fr. Juo. del ssmo Sacramento.*”; y en la inferior “*Pertenece al convento de / S. Joseph de Cordova de carmelitas Descalços*”, edición que, como comentó el profesor Ruiz Pérez, incorpora abundantes ilustraciones de buena calidad entre sus tipos de pequeño tamaño y elegante cursiva⁹. No cabe duda de que, si consideramos que le perteneció, ese perfil como “arquitecto” antes señalado, quedaría notablemente incrementado.

Pero la traducción y actualización de la *Prospectiva* de Accolti realizada por el pontanés, apenas tuvo mayor trascendencia pues sabemos que de la biblioteca del Convento de Aguilar de la Frontera, donde la vio Palomino, en el último tercio del siglo XIX cayó en manos de sus compatriotas Pérez de Siles y Aguilar y Cano, pues en su publicación sobre la historia de Puente Genil de 1874 manifestaban tenerla, describiendo su contenido con gran precisión. Así, afirmaban que “...*carece de portada por haberla arrancado algún ignorante...y por esta causa no aparece el nombre del autor. Más no es posible la duda por estar fechado y coincidir con las noticias que dan Palomino y Ceán*”. Es una pena que no precisaran esa fecha, pero describieron sus partes pormenorizadamente, diciendo que estaba ilustrada con dibujos geométricos a la pluma. En todo caso, no creían que fuese una traducción reformada y aumentada, como escribió Palomino. En su preámbulo llamaba a Accolti su maestro, y en la advertencia al lector, confesaba que todas las noticias las había tomado de autores latinos e italianos, a quienes, por modestia, atribuía todo lo bueno de la obra, reservándose para él “*lo que nada valga*”. A partir de entonces se pierde su paradero, y ya en el siglo XX, nadie ha vuelto a hablar del manuscrito, habiendo resultado infructuosas todas nuestras pesquisas para poder recuperarlo.

Podemos cerrar este epígrafe parafraseando al Padre Ismael de Santa Teresita, y escribiendo que “...*además de las pinturas, Fray Juan escribió un tratado extenso de Perspectiva, aspecto en el que era sumamente versado, que resulto ser un trabajo reconocido de muy buena manera por los eruditos. Se trataba de una obra original en la que había, aproximadamente, una tercera parte de un autor italiano llamado Pietro Accolti del que no solo tradujo la obra, sino que, además, amplió y corrigió la misma*”¹⁰. Sobre los límites de esa amplitud y las correcciones realizadas por el pontano, esperemos que algún día, alguien pueda arrojar definitivamente algo más de luz tras el hallazgo del manuscrito.

En todo caso, parece que el viaje de Fray Juan a Italia debió de haber ocurrido en fechas similares al de Illescas, entre aproximadamente 1634 y 1640, aunque no sabemos si fue acompañándolo. Nada más podemos conjeturar sobre un periplo, que es muy probable que comenzara por su entrada en la Toscana a través de Livorno, y su paso por Pisa y Florencia antes que por Roma, donde pudo haberse hecho con la

⁹Véase Ruiz Pérez, Pedro: *De la pintura y las letras. La Biblioteca de Velázquez, catálogo de la exposición*. Casa de Murillo, Sevilla, 199, pp. 144.-15.

¹⁰ Opus cit., 1948, p. 222.

Perspectiva Práctica, libro que entonces debía de estar “de moda”, proponiéndose traducirlo y difundirlo en España, cosa que finalmente no ocurrió. Como veremos a continuación, tal vez esa predilección de Fray Juan por Accolti, que tanta facilidad le dio par ejercitar la pintura y la arquitectura, le habría privado definitivamente de ser un artista más creativo e imaginativo, pues para confeccionar sus pinturas se dedicó a la copia de estampas proyectadas de manera geométrica.

Otro gallo hubiese cantador tal vez para la pintura española y su teorización, si Fray Juan hubiese llegado a publicar su trabajo, pues hasta bien entrado el seiscientos, en España solo se pudo contar con los trabajos de un ensamblador como lo fue el valenciano Antonio de Torreblanca, del que se conservan dos versiones de un tratado de perspectiva denominados *Siete Tratados de Perspectiva Práctica* (Ca. 1610) y *Los dos libros de geometría y Perspectiva Práctica* (Ca. 1616-17), este último conservado en primera versión en la Biblioteca de la Real Academia de San Fernando¹¹. Hasta entonces, para dominar la materia, solo se pudo vivir de lo escrito por Juan de Arfe en Sevilla o Daniele Barbaro en Italia, que tuvieron una amplia difusión y vigencia hasta que, a final del siglo el jesuita Andrea Pozzo pudo imprimir en la ciudad eterna su *Perspectiva Pictorum Architectorum* (Roma 1693-1700)¹².

2.- Juan de Guzmán entre Sevilla, Aguilar y Lucena (1640- 1667): toma de hábito carmelita

Así las cosas, podemos hacer con mayor fiabilidad ya a nuestro Juan en Sevilla viviendo como seglar, y participando en lances de armas, hasta tal punto que habría tomado parte activa en el llamado motín de 1646, por lo que, según Palomino “...temeroso de sus peligrosas consecuencias, lo que pudiera ocurrirle, se refugió en el convento del Carmen Calzado donde por último tomó el hábito de religioso lego, y profesó, aunque algo violento”. Salvo que fue allí donde cimentó su formación y vocación carmelitas, nada más podemos decir de su estancia en la capital de Andalucía, pues no se han identificado allí ninguna de sus obras.

Si hemos de seguir a Palomino, tampoco están claras las circunstancias de su paso definitivo a Córdoba, pareciendo tener pocos visos de realidad el hecho de que fuese debido a un altercado violento del que fue inculpada en el convento hispalense, circunstancia que le habría hecho entrar de lleno en la senda de la Reforma de la descalcez carmelitana, pasado al convento de Aguilar de la Frontera, donde pasaría prácticamente el resto de su vida. Allí le habrían prohibido dedicarse durante un tiempo a lo que más le gustaba, que era la pintura, pero una vez levantada la prohibición, se habría asistido a su época más productiva pictóricamente hablando.

Tampoco poseemos muchos datos sobre la estancia del pintor en Aguilar, aunque hemos de suponer que allí montaría su primer taller cordobés, trabajando en la decoración de los dos conventos carmelitas de la villa, y a la par, otros de la provincia,

11 Sobre los tratados de Torreblanca véanse, entre otros, los siguientes trabajos: Navarro de Zuvillaga, Javier: “Los dos libros de geometría y perspectiva práctica de Antonio de Torreblanca”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 69, 1989, pp.449-488; González-Román, Carmen: “Los siete tratados de a Perspectiva Practica: la primera versión del libro de Antonio de Torreblanca”, *Academia*, Real Academia de Bellas Artes San Fernando, 102-103, 2006, pp. 33-60; o también, González-Román, Carmen: “Metaescenografías pintadas”, *Espacio, tiempo y forma*, (Ejemplar dedicado a: *El Apelles vitruviano: Reflexiones en torno a la cultura arquitectónica de los pintores de la Edad Moderna*), Serie 7, *Historia del arte*, 2019, pp. 77-102.

12 Sobre Pozzo y su influencia en España pueden consultarse los distintos trabajos a él dedicados por Sara Fuentes Lázaro, como por ejemplo, “El perfil de Andrea Pozzo como maestro de perspectiva”, *Varia Historia FAFICH - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG*, 32, 60, sept.-dic. 2016, pp. 611-637.

como el de Lucena. En el magnífico trabado dedicado al Convento de San Cayetano de Córdoba, el padre Juan Dobado Fernández (OCD) demostró que los cuadros de Aguilar se hicieron hacia 1667, y fueron patrocinados, entre otros por el P Bernardo de San Antonio¹³. A este respecto, hemos de señalar que, en *Historia de Lucena*, Lucas Rodríguez de Lara ya afirmó que en la iglesia del convento del Carmen se encuentran "cuatro lienzos en cuadro de la vida de cristo y dos apaisados de la transfiguración y rapto de Elías". Aunque no afirmó nada respecto a su autoría, la crítica moderna viene atribuyendo estas obras, todavía conservadas en la actual parroquia del Carmen, a Fray Juan.

Tales obras fueron estudiadas en nuestro tiempo por Gavilán Jiménez. Los cuatro primeros lienzos están situados en los dos primeros tramos de la nave del templo, dos en el lado de la Epístola y dos en el del Evangelio. Representan los episodios de la *Visitación*, narrado por San Lucas (Lucas 1,39), la *Natividad*, que sigue el texto de Lucas (Lucas 2,14), la *Vuelta a Nazareth*, narrado en el Evangelio de Mateo (2,19) y a *Jesús entre los doctores*, escena descrita también por San Lucas (2,48). En el transepto estarían situados *El rapto de Elías*, que nos describe el pasaje del libro segundo de los Reyes sobre la Asunción del mítico profeta (Reyes 2,11), y la *Transfiguración de Cristo*, episodio narrado por los evangelistas Mateo y Lucas (Lucas 9,35)¹⁴. A esos habría que añadir *Los desposorios místicos de Santa Catalina* y *La Santa Parentela*, situados a gran altura sobre el presbiterio¹⁵.

También es muy probable que sea suya una *Magdalena* sacada de grabado que actualmente preside la sacristía de la iglesia que fue del convento masculino, mientras que en el interior del convento femenino existe una *Visión del collar a Santa Teresa*, sin duda salida de su mano, mientras que el *Cristo camino del Calvario* y el *Episodio de Esther y Adsuero* es muy probable que también sean suyos¹⁶.

En todo caso, para 1670 habría acabado las obras de Lucena y se estaría dedicado a las de Aguilar y Córdoba, por lo que es más fácil deducir movimientos constantes entre las tres localidades desde entonces hasta el final de su vida.

3.- Fray Juan del Santísimo Sacramento entre Córdoba y Aguilar (1666-1680).

Se viene afirmando también que a partir de 1666 estuvo una larga temporada en el convento de Carmelitas Descalzos de Córdoba con el fin de decorar esta casa, lo que le fue merecedor del aplauso de la comunidad. Tampoco se sabe con exactitud documental el comienzo o el fin de esta estancia cordobesa, aunque siguiendo a Dobado Fernández, podemos suponer iniciada al menos desde 1664, en que es Priordel Convento de San Cayetano Fray Francisco de San Angelo, comenzando la decoración de la iglesia que se había acabado en 1656, y se alargaría al menos hasta 1670, en que documentan los lienzos de su sacristía bajo el mandato de Fray Rodrigo de San José¹⁷. Una instancia, que algunos, como Rafael Ramírez de Arellano, la alargaron hasta 1678,

13 Dobado Fernández, Juan: *La Orden del Carmelo Descalzo en Córdoba: El Convento de San José (San Cayetano). Trayectoria histórica y plenitud de las artes*. Tesis doctoral inédita dirigida por los profesores Roda Peña y Valdivieso González, Universidad de Sevilla, 2014. (Acceso base de datos Teseo), p. 165.

14 Véase Gavilán Jiménez, Manuel: "Fray Juan del Santísimo Sacramento. Nuevos datos sobre su obra", en (Aranda Doncel coord.) *II Encuentro de Historia Local: La Campiña*, II, 1991, pp. 447-453.

15 Véase sobre estos dos López Salamanca, Francisco: *Parroquias de Santiago, de Nuestra Señora del Carmen y Santo Domingo*, Cuadernos de Patrimonio n.º 3, Lucena.

16 Así se los atribuimos en Palencia Cerezo, José María: "La gran centuria del XVIII", en *Los pueblos de Córdoba. Lucena*, Córdoba, 1993, p. 881.

17 Dobado Fernández, 2014, p. 165.

toda vez que el cuadro de su autoría que representa a *Santa Marina de Aguas Santas*, realizado para templo fernandino cordobés de esa advocación, aparece firmado en ese año¹⁸. Aguilar y Cano apuntó sobre este lienzo que le fue encargado por “*Pedro Fernández de Córdoba y Figueroa, Caballero de la Orden de Alcántara y primogénito de la casa de Villaseca, en el año de 1678*”¹⁹, lo que habría de ser corregido, ya que en ese año el título de esa importante casa nobiliaria cordobesa lo ostentaba Luis Gómez Bernardo Fernández de Córdoba Y Figueroa (1630 - 1692), que fue el IV señor de Villaseca, siendo bien conocido como mecenas y benefactor de los mejores artistas de su tiempo, habiendo encargado obras a Antonio de Castillo, Juan Valdés Leal, Sebastián Martínez o Pedro Roldán, para las distintas fundaciones y patronatos que poseía repartidas por el también barrio cordobés de ese nombre.

Sea como fuere, no cabe duda de que la estancia de Fray Juan en la capital debió de ser dilatada, protegido por los obispos Francisco de Alarcón y Covarrubias primero y Alonso de Salizanes después, aunque la competencia con otros artistas locales del momento, especialmente con Juan de Alfaro y Gámez, que acaparó hasta 1680 los mejores encargos de ambos prelados, hubo de mantenerlo muy encerrado en el ámbito de las influencias de su orden, particularmente en el del convento de San José o San Cayetano, para el que pintó numerosos cuadros, tanto para la iglesia, como para la sacristía e interior. En la iglesia existen todavía *María decor carmeli, La Fuente mística del Carmelo, La vid del Carmelo, Virgen del Carmen adorada por mártires y profetas, La Apoteosis de María, La oración en en el huerto de los olivos*, éste último hoy sobre la capilla de Jesús caído en la iglesia, y *La ultima cena, La presentación en el templo, La resurrección de Lázaro y La transfiguración del señor*, estos últimos en la sacristía. Dió también la traza para el retablo mayor de su templo, como se deduce del contrato firmado en 1691 por Francisco Ruiz Paniagua y sus hijos para realizar el tercer cuerpo del mismo, según documento conservado en el Archivo Histórico Provincial de Córdoba, aunque murió antes de verlo rematado, al menos en su tercer cuerpo.²⁰ Por lo demás, también parece que el obispo Alarcónle encargó algunos cuadros más para la serie de retratos de obispos de Córdoba que, debidos al pincel de Alfaro, inauguró con motivo del Sínodo Diocesano de 1662, cuyas Constituciones publicó en 1667 y que todavía no han sido identificados.

Según Ismael de Santa Teresita, en 1676 Juan de Guzmán regresó al convento de Aguilar, donde moriría en 1680, a los sesenta y nueve años de edad. Allí debió de pintar los grandes cuadros que se expusieron en los muros de la iglesia del Carmen con asuntos de las vidas de los Fundadores de la Orden y un *San Roque*. Sin embargo, al día de hoy no está claro, ni nadie ha estudiado en profundidad, hasta donde llegó su participación en las fundaciones masculina y femenina que existieron en el pueblo.

En la primera de ellas, fundada por Fray Agustín de los Reyes, - un coetáneo de Santa Teresa de Jesús, que llegó a ser General de la Orden en Andalucía -, debió de participar más decididamente, toda vez que allí fue residente, pero las obras allí realizadas son ya hoy día imposible de averiguar. Sin embargo, sí se han conservado en relación a la femenina, cuyos trabajos de construcción de su iglesia, puesta bajo la advocación de San José y San Roque, se iniciaron en 1668 y duraron hasta 1671, siendo

18 Véase Ramírez de Arellano, Rafael: Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba, en *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, por el Marqués de la Fuensanta del Valle, Madrid, 1893, p. 251.

19 Aguilar y Cano, 1894, II p. 625.

20 Torre y del Cerro, José de la: *Registro documental de pintores cordobeses*, Córdoba, 1988, p. 316 (n.º 1244). Así opina también Dobado Fernández: *Opus.cit.*, 2014, p. 167

obispo de Córdoba Alarcón Covarrubias y gobernador de Aguilar Luís Francisco Mauricio Fernández de Córdoba, VII marqués de Priego.²¹

Aguilar y Cano le atribuye todos los lienzos de las paredes de esta iglesia, lo que hoy está desmentido, y afirma que el *San Roque* es una de sus mejores pinturas, lo que sí parece juicio certero (Fig.1). Se trata de un óleo sobre lienzo, de 400 x 245 centímetros, situado en uno de los lados de la nave central, frente a la puerta lateral de entrada al templo. Según los autores del catálogo de la provincia de 1981, dicho lienzo estaría firmado como "JOANNES A. DEL STMO. SACRAMENTO 1674". Más recientemente, Cubero Jaén, siguiendo la Historia de Aguilar de Palma Varo²², ha estudiado el lienzo con mayor tino, habiendo sido el primero el que apuntara que don Rodrigo de Varo Antequera (1632 - 1690), noble aguilarense promotor del cenobio y también fundador del Hospital de la Caridad en esa villa, mantuvo durante su vida un cierto paralelismo contrastable con la vida de San Roque, pues ambos fueron personas de gran poder económico que repartieron su riqueza en ayuda a los pobres, y se alimentaron durante algún tiempo sólo de pan, en base a esas penurias económicas que gustosos mantuvieron en su afán de altruismo. Se percató también de la importancia del paisaje que presenta en su fondo, en tanto que nexo explicativo de la composición, pues se sabe que don Rodrigo fue herido de forma fortuita en la cabeza, pero salvó su vida, y en el lugar donde ocurrió, en las afueras de la población, se construyó una capilla donde se ofrecía misa todos los festivos, siendo ese el lugar muy posiblemente representado, a modo de cueva, en el fondo. Por lo demás, respecto a la fecha de ejecución, de no fácil lectura en cuanto al último guarismo incluido en la firma, se inclinó por el año de 1671, por coincidencia con la de la fundación del convento.²³

A todo ello solo añadiríamos nosotros que el rostro que presenta el santo titular tiene serios visos de ser el del fundador, retratado "a lo divino", con lo que el círculo entre éste, el cenobio, los relatos biográficos de fundador, y el cuadro, se vería completamente cerrado, siendo la primera representación de su linaje en el templo, que serviría para realizar ya bien entrado el siglo XVIII, tanto el de pequeño formato que se conserva en la sacristía, como el de su hija Ana Bernardina de San Bernardo, monja profesa fallecida en 1717 que existe en clausura²⁴. Por lo demás, aunque no he podido apreciar directamente, sino solo por medio de fotografía, tienen también visos de ser de Fray Juan los cuatro ángeles cantores y cuatro músicos incrustados entre las yeserías que, a manera de marcos de rocallas, decoran las paredes del templo de Aguilar, así como también los que portan los atributos de la pasión de Cristo y de la Virgen, aunque tal vez alguno haya sido sustituido o repuesto posteriormente.

4.- Las obras de Juan de Guzmán en El Museo Bellas Artes Córdoba.

Los diferentes autores que se han acercado a él después de Ceán, y prácticamente hasta el presente, han venido repitiendo que en el Museo de Córdoba existen suyos, procedentes del Convento de San Cayetano, "*Cuatro grandes cuadros redondos por arriba, que representan asuntos de la Pasión, tomados de Wandycck, por*

21 Véase sobre el mismo Bernier Luque/ Lara Arrebola/ Nieto Cumplido/ Ortiz Juárez: *Catálogo Artístico y Monumental de la Provincia de Córdoba*, Excm. Diputación, Córdoba, I, 1981, p. 85.

22 Palma Varo, Jesús: *Apuntes para una historia de Aguilar de la Frontera*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 1983.

23 Jaén Cubero, David: "Una pintura de Fray Juan del Santísimo Sacramento en el Convento de San José y San Roque de Aguilar de la Frontera. Iconografía y mecenazgo", *Arte, Arqueología e Historia*, 13, 2006, pp.85-87.

24 Véase la descripción que de ellos hacen los autores del *Catálogo Artístico y Monumental de la Provincia*, I, 1981, pp. 81 - 82.

estampas copiadas al trasluz; Cristo en la Cruz y a los pies de la Virgen, la Magdalena, San Juan y el retrato del autor, todos de medio cuerpo; algunos santos de la orden", información cuando menos parcial que ahora matizaremos, pues como se verá a continuación, el número de obras de Fray Juan en el Museo son al menos media docena, pudiéndose afirmar que es uno de los pintores barrocos locales mejor representados en el Museo tras, lógicamente, Antonio del Castillo.

La primera de las obras de Fray Juan que vamos a abordar es el dibujo que representa una *Piedad* y que es buen exponente de su manera de proceder²⁵. (Fig.1) Fue realizado a la sanguina sobre papel verjurado, partiendo de un grabado de la obra de Anibal Carracci que se conserva en el Museo de Capodimonte en Nápoles, y no cabe duda de que sirvió para ejercitarse en la copia, estableciendo la composición general que luego proyectaría en un lienzo por el procedimiento de cuadrícula (proporción 12 de alto x 9 ancho), la cual también aparece sobre la obra, en este caso realizada a lápiz negro. Se trata del único dibujo conocido que hasta el momento se puede considerar suyo, ya que *La Virgen del Carmen* que le atribuyó Angel María de Barcia en la Biblioteca Nacional de España, a todas luces no es suyo²⁶.

Dicha pintura fue realizada por el maestro boloñés hacia 1599-1600, y fue siempre considerada una pieza maestra, tanto por su claro influjo miguelangelesco en su composición piramidal, como por su fuerte intensidad devocional. Fray Juan debió de haber partido de la estampa realizada por el grabador francés Gilles Rousset (París, 1610 – 1686), uno de cuyos ejemplares existe en la Biblioteca Nacional de París, por lo que el dibujo final también aparece invertido respecto a la composición de Carracci. Por tanto, no cabe duda de que la opción de Guzmán se vuelve moderna, al elegir esta estampa casi coetánea, que proyectaba el gusto manierista italiano en España. Pero no siempre serían obras italianas las preferidas por el carmelita, pues como veremos a continuación - y se ha venido afirmando con acierto-, se inclinaría normalmente por el gusto flamenco derivado de las estampas de Rubens y Van Dyck.

Así sucede con el primero de los lienzos que, por su importancia iconográfica y su controvertida representación abordamos a continuación. Se trata de la obra que actualmente consta en el Museo con el título de *Calvario con carmelita*, sobre la cual se ha venido afirmando que en ella el artista se autoretrató²⁷. (Fig.2) Casi con toda probabilidad debe de proceder del convento de San Cayetano, aunque no es seguro que estuviera ubicada en su claustro, llegando al Museo a raíz de la Desamortización de Mendizábal. Si rastreamos el inventario dela desamortización, veremos que en todo elconventos se citan dos Cristos en la cruce o calvarios: “*un Sr. Crucificado de la inspiración, en su altar*” de la antesacristía, y “*Un cuadro de un crucifijo*” en la

25 (Ref. Invº MBACo CE0967D). Dibujo realizado a la sanguina sobre papel verjurado. Mide 253 x 196 mm. En el ángulo superior izquierdo, a lápiz, presenta la inscripción “702”, que debe de corresponder a la numeración realizada por su último propietario, antes de entrar al Museo, donde llegó en 1917 por adquisición de un conjunto de ellos, o bien por Rafael Romero de Torres Pellicer cuando fue director del mismo. Ha sido difundido en nuestro tiempo por Fuensanta García de la Torre, casi siempre sin referirse a su autor por no estar clara en los diferentes inventarios de dibujos del Museo. Véase: García de la Torre, Fuensanta: “Los dibujos barrocos del Museo de Bellas Artes de Córdoba”, en *El Barroco en Andalucía, I Curso de Verano de la Universidad de Córdoba*, (Priego de Córdoba), Córdoba, 1984, t.II, pp. 259-264 (Obra en p. 263). Y también García de la Torre, Fuensanta: “El niño en los dibujos del Museo de Bellas Artes de Córdoba”, en *Homenaje a Dionisio Ortiz Juárez*, Córdoba, 1991, pp. 69-87 (Obra en p. 72).

26 Barcia, Ángel María: *Catálogo de la colección de dibujos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906, p. 102 (ref. 481)

27 (Óleo sobre lienzo. 222 x 162 cms. CE2116P). En su tesis doctoral, Dobado Fernández, adapta este título y no da mayores argumentos sobre la iconografía o la procedencia exacta del cuadro.

sacristía del oratorio del noviciado²⁸. Creemos que el primero es el nuestro, porque presenta a Jesús antes de morir, antes incluso de recibir la lanzada, mirando a su familia y en gesto de cálido diálogo con ella.

Antonio Palomino no se refirió a ella, pero ya a fines del siglo XIX, Rafael Ramírez de Arellano afirmaba que, abrazando a Cristo a los pies de la cruz, junto a María y San Juan, el artista se había retratado, opinión que fue mantenida por escritores posteriores, entre otros por Aguilar y Cano²⁹, siendo transmitida a nuestro tiempo por esa vía. Por nuestra parte, creemos que el representado con hábito carmelita no es Fray Juan, sino San Juan de la Cruz, como veremos a continuación.

En principio habría que establecer que no se trata del modelo iconográfico de Cristo abrazando a un santo, tal y como representó, por ejemplo, Francisco Ribalta a San Bernardo, hacia 1625, en la Cartuja de Betera, cuadro que pasó luego al Museo de Valencia. Ni tampoco ese otro en el que Cristo crucificado y San Francisco se abrazan mutuamente como símbolo de acogida en la orden o de toma de hábitos, como lo hizo Murillo hacia 1668-69 en la obra hoy conservada en el Museo de Sevilla, que incluso pudo haber sido visto por Fray Juan en el convento de capuchinos de la capital hispalense. En este caso, lo que hizo Fray Juan fue copiar de forma invertida parte del *Calvario* de Anton Van Dyck existente en la Iglesia de Nuestra Señora de los capuchinos en Dendermonde (Bélgica), que se cree realizado en 1629³⁰.

El él, a los pies de la cruz en el lado derecho, aparece San Antonio, que en su caso, Fray Juan convertirá en San Juan de la Cruz, suprimiendo a la vez el soldado a caballo con lanza allí situado detrás del franciscano. Pensemos que este tipo de composición en torno al Crucificado fue muy grata a Van Dyck, pues ya en 1620 había realizado un *Crucifijo con Santo Domingo y Santa Catalina de Siena* para el convento de las dominicas de Amberes, - hoy en el Museo de esa ciudad Amberes -, donde puso a la franciscana sienesa abrazada a los pies de la cruz. Por tanto y en definitiva, Fray Juan lo que habría hecho sería adaptar un modelo iconográfico flamenco a sus particulares convicciones o intereses, haciéndose eco de las leyendas del santo abulense, en las que el crucifijo – o mejor Cristo crucificado - fue parte sustancial de su hagiografía.

Recordemos que Juan de Yepes Álvarez (Fontiveros, Avila, 1542 - Ubeda, 1591), o Juan de San Matías, como fue conocido primeramente como fraile, fue oficialmente beatificado por Clemente X en 1675. Pero mucho antes que eso ya se había extendido su leyenda y, sobre todo, conocido su retrato. Como en nuestros días ha estudiado Moreno Cuadro, fundamentalmente para Andalucía, los lugares sanjuanistas más emblemáticos del sur de España custodian retratos de san Juan de la Cruz, generalmente de los siglos XVII y XVIII, que van a tener su origen en el llamado "Primer Retrato de Granada", que le fue realizado entre 1582 y 1588, cuando estuvo de prior en el convento de los Mártires de Granada. De él derivarían numerosos ejemplares. Según comentó la madre Isabel de la Encarnación, dicho retrato le fue realizado a escondidas – es decir, sin su consentimiento -, por la veneración que se profesaba y con el deseo de que estuviera siempre presente en dicho convento granadino. No se conoce el autor y al parecer desapareció a los pocos años de su realización, probablemente en la persecución del Visitador General Diego Evangelista, que fuera su enemigo, especialmente a partir del 1588, durante el gobierno del Padre Doria, que en 1590 convocó en Madrid un Capítulo General de la Reforma

28 Dobado Fernández, 2014, pp. 114 y 118.

29 Ramírez de Arellano, *Diccionario*, p. 252. Aguilar y Cano, Antonio: *El libro de Puente Genil*, Puente Genil, 1894, II, pp. 622-626.

30 Véase, Autores Varios, *Van Dyck 1599-1641*, Rizzoli, 1999.

extraordinario para aprobar y resolver los problemas surgidos con la nueva forma de gobierno instituida dentro de la orden en 1588. De este primer retrato derivó el “modelo de las manos cruzadas sobre el pecho”, que tuvo también un importante desarrollo en las pinturas de la vera effigies, como podemos apreciar en el retrato de París, de principios del siglo XVII, que recuerda en parte al retrato de Troyes, ambos con capuchón subido, como también presenta el primer retrato de Úbeda; apreciándose una ligera variante en el lienzo del Carmelo de Beaume, en el que san Juan mantiene los brazos cruzados sobre el pecho y sostiene la cruz con la mano. Finalmente, dicha posición de manos sería ampliamente difundida en las imágenes del santo durante la segunda mitad del siglo XVII, como evidencian las estampas de Jaspas Isaac (+ 1654), Aveline el Viejo, Corneille Galle el Joven y Lucas Vorsterman, que se relacionan con el retrato de san Juan de la Cruz de las Hermanas Inglesas de Brujas, en el que aparece el carmelita arrodillado ante una mesa con un crucifijo y unos lirios a los pies³¹.

No nos cabe la menor duda de que esa fue la opción de Fray Juan, no solo por todo lo expuesto, sino por varias razones más. En primer lugar porque el cuadro muestra el mismo rostro que usó para efigiar al santo en otros cuadros del convento, como por ejemplo *La fuente del Carmelo*. En segundo, porque haberse autorretrato a los pies de Cristo, -y más para estar presente en todos los conventos de la orden, al menos a escala provincial -, hubiese sido un acto de jactancia y soberbia, impensable no solo para la época, sino especialmente en el contexto religioso en que se desenvolvía nuestro hombre.

Por último, no de olvidarse tampoco que en la actual parroquia del Carmen de Aguilar de la Frontera, -antes iglesia del convento de descalzos, -situado a gran altura, como remate del presbiterio - existe un lienzo que utiliza la misma representación que el del Museo. Es éste algo mayor, pues mide aproximadamente 200 cm. de alto por 180 de largo, y es posible que Fray Juan lo hubiese podido pintar in situ, toda vez que la fundación masculina de Aguilar comenzó en 1590, cuando los descalzos tomaron posesión de una ermita preexistente³². A pesar de ello algún que otro autor, como Augusto Mayer, dio a éste segundo la condición de original primero, y por tanto de réplica al del Museo. Con mejor lógica, Ismael de Santa Teresita, por ejemplo, consideró lo contrario. Por tanto, y resumiendo, habría de considerarse a Fray Juan creador de este otro prototipo iconográfico sobre la representación del santo carmelita fallecido en Baeza, al que dio vida en el convento masculino descalzo de Córdoba, desde donde pasó, como mínimo y que sepamos, al de Aguilar de la Frontera.

31 Moreno Cuadro, Fernando: “Origen andaluz de la vera effigies de San Juan de la Cruz y su repercusión en Flandes y Méjico”, *Laboratorio de Arte*, Universidad de Sevilla, 25, 1, 2013, pp. 347-370. Máximo experto en iconografía carmelitana, Moreno Cuadro no se ha pronunciado sobre este retrato y su repercusión iconográfica. Véase Moreno Cuadro: “Un importante legado barroco”, en *Los pueblos de Córdoba*, Aguilar, Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1, 1992, pp.20-21. Desconocemos si posteriormente lo ha hecho. Sobre al actividad dibujística de San Juan de la Cruz y su dibujo a pluma de Cristo muerto en la Cruz, conservado en el Convento de la Encarnación de Avila, y los diversos aspectos de la iconografía sanjuanista, véanse, entre otros, los siguientes trabajos: Vicente Viñas Torner: “El Cristo dibujado por San Juan de la Cruz”, *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, Universidad autónoma, Madrid, 13-14, 1986-87, pp. 313-325; Montaner Emilia: “La configuración de una iconografía: las primeras imágenes de San Juan de la Cruz”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 27-2, 1991, pp. 155-167.

32 Según anota Fray Juan de Santa Teresita, Mayer se refirió a al lienzo del museo como “réplica mas floja de la que hay en la Iglesia del Carmen de Aguilar”. Opinión que se ha mantenido en el siglo XX por los autores del Catálogo Histórico Provincial, que escribieron a propósito que “el carmelita seguramente será el propio Fray Juan, que es sin duda lo peor del lienzo” Bernier Luque/ Lara Arrebola/ Nieto Cumplido/ Ortiz Juárez: Catálogo Artístico y Monumental de la Provincia de Córdoba, Córdoba, Exma. Diputación, 1, 1981, pp.72-73.

En todo caso, como ya se indicó, el conjunto principal de cuatro grades lienzos de Fray Juan proceden del Convento de San Cayetano³³ y debieron ser pintarlos entre 1666, en que debió de llevarse a cabo la ejecución de las pinturas de su sacristía y 1671, en que parece que se ejecutó el *San Roque* de Aguilar de la Frontera. Los cuatro representan asuntos de la pasión de Cristo. De ellos sabemos su procedencia exacta del claustro, pues en el inventario de Desamortización se citan como originarios de los cuatro altares de las esquinas del mismo. También sabemos, que esta falta de referencia a los fundadores en el mismo se suplió ya en 1727, cuando se añadieron veintisiete cuadros sobre la vida de Santa Teresa, también plasmados en lienzos de medio punto, en diferentes piezas anejas³⁴.

Además, en relación a los episodios de la Pasión, resulta curioso que no exista, o al menos no haya llegado hasta nosotros, un lienzo relativo a la crucifixión, lo que puede dar validez a la hipótesis de que estos cuatro solo serían parte de una serie algo mayor que se adaptaría bien y proporcionadamente a las dimensiones del mismo.

Siguiendo la cronología de los acontecimientos ocurridos en la Pasión, el primero de los cuatro medios puntos sería en el que se representa *La flagelación de Cristo* (Óleo sobre lienzo. 210 x 163 cm. CE2117P). En él, el artista habría copiado el esquema general del mismo, con los dos sayones principales y personajes situados tras ellos según aparecen en un grabado de Aegidius Sadeler que al parecer reproduce un dibujo de Giuseppe Cesari, el Caballero de Arpino³⁵, variando la posición de Cristo atado a la columna, - en él situado en su parte central- para desplazarlo hacia la derecha, representando una nueva figura del mismo que tal vez tomara de otra estampa que desconocemos. El segundo de los lienzos del Museo sería *La coronación de espinas* (óleo sobre lienzo. 210 x 163 cm. CE2118P). En este caso se trata de una copia de otra pintura del mismo asunto de Van Dyck que fuera grabada por Shelte Bolswert, con la particularidad de solo haber copiado la parte lateral izquierda de la estampa, siendo la parte derecha - que se desarrolla en distinto plano mostrando una soldadesca-, en principio, de su propia invención³⁶. Esta segunda pintura se encuentra todavía sin restaurar modernamente en el Museo, por lo que apenas se pueden decir más cosas sobre ella.

También sin una restauración moderna se encuentra la siguiente, el *Camino del Calvario* (óleo sobre lienzo. 210 x 163 cms. CE2119P), donde sabemos que copió otra de las pinturas realizadas por Van Dyck hacia 1617-18 para el templo de los dominicos de Amberes, actual Iglesia de San Pablo, siendo una de las obras de su período más juvenil³⁷. En este caso, la obra fue grabada por Cornelis Galle el Viejo (1576 -1650), encontrándose uno de los ejemplares en la Fundación Achenbach del Museo de San Francisco. En este caso también Fray Juan suprimió y varió algunos personajes, manteniendo la posición original del cuadro y no tomándola a la inversa. Por último, en la *Lamentación sobre Cristo muerto* (óleo sobre lienzo. 210 x 163 cm. CE2120P) (Fig.4) tomó como modelo el cuadro del mismo asunto pintado por Van Dyck hacia

33 La confusión sobre la composición de la serie se encuentra ya en los primeros inventarios de los cuadros desamortizados debidos a su primer director, Diego Monroy Aguilera, en cuyo Inventario de 1847, solo hace proceder de San Cayetano la *Coronación* y el *Camino del Calvario*. En inventarios posteriores dicho error se subsana, pero se los hace proceder del Ex-convento de San Jerónimo de Valparaíso.

34 Dobado Fernández, 2014, p. 117.

35 Según *The Illustrated Bartsch* (Part. 73), p. 242.

36 Sobre el original de Van Dyck y el grabado véase, por ejemplo, *Anton Van Dyck y el arte del grabado*, catálogo de la exposición, Madrid, 2003.

37 Véase AAVV.: *Van Dyck. 1599- 1641*, catálogo de la exposición, 1999, pp. 104-106.

1628 para un beaterio de beguinas de su ciudad natal, donde tomó por María Magdalena el rostro de su hermana. El cuadro presidió hasta 1794 altar mayor del beaterio, donde profesaba su hermana Ana y donde el pintor quiso ser enterrado, estando hoy también en el Museo de Amberes. De él existen varias réplicas y variantes, tanto pintadas como grabadas, incluso realizadas en menor formato por el propio artista, siendo la más conocida de las grabadas la de Paul Pontius, cuya plancha tiene varios estados, existiendo un ejemplar de la tirada en la Albertina de Viena, en la cual sigue la versión pequeña y no la grande. En este caso se puede decir que es copia de la versión estampada por Hendrick Snyers, donde la composición no se presenta de manera inversa, - como en Pontius-, como muestra el ejemplar conservado en el Rijksmuseum de Amsterdam³⁸. Esta obra sí fue restaurada en 2008, con motivo de su participación en la muestra sobre la enfermedad y la muerte que se llevó a cabo en Córdoba, al año siguiente, en la sala Vimcorsa³⁹.

Además, de esta serie de grandes medios puntos, en el Museo existen otros lienzos de Fray Juan, algunos de factura segura y otros que se le atribuyen o relacionan. Entre los primeros hay que señalar el que representa a *San Pedro Tomás* (óleo sobre lienzo. 106 x 84 cm. CE2139P) (Fig.5), éste también de segura procedencia de San Cayetano⁴⁰. Dobado Fernández la localizó en la sacristía del oratorio del noviciado⁴¹. En él se representa, de medio cuerpo, al mártir carmelita que fuera obispo de Constantinopla, muerto en Famagusta en 1366, donde combatió a los infieles tanto con la espada como con la pluma, cuya leyenda concita que recibió de María la garantía de la continuidad de la orden hasta el final de los tiempos, como queda advertido en la filacteria que se desarrolla hacia el santo desde la zona de gloria, en que figura María sentada con el Niño. La obra, también originada en una estampa, fue restaurada en 2000 gracias al patrocinio de la Asociación de Amigos de los Museos de Córdoba, y de ellas también existe hoy una réplica en la actual sacristía de la iglesia de San Cayetano.

Entre los que se le han atribuido modernamente, todavía con dudas por no encontrarse restaurados, estarían uno en que se representa la *Matanza de los inocentes* (óleo sobre lienzo. 181 x 135 cm. CE2239P) en la que parece haber versionado la famosa composición de Guido Reni que existe en la Pinacoteca Nacional de Bolonia y un *Martirio de San Lorenzo* (óleo sobre lienzo. 252 x 168 cm. CE2138P) que en el inventario de 1943 se catalogaba como anónimo de escuela flamenca, donde se aprecia perfectamente cómo su autor ha copiado, a través de grabado por estar de manera completamente invertida, la famosa composición original de Rubens que estuvo en la Iglesia de Notre Dame de la Chapelle de Bruselas, pasando posteriormente a la colección del Elector de Baviera en Düsseldorf, y más tarde y definitivamente a la Alte Pinacotek de Munich. Sabemos que fue grabado en 1610 por Lucas Vosterman, existiendo un ejemplar de la tirada, en el Gabinete de Estampas del Rijksmuseum de Amsterdam y un posible dibujo preparatorio en el Metropolitan Museum de Nueva York. En este caso, la composición también fue grabada en España, por Pedro Rodríguez en 1638, que debe ser la versión que, más probablemente, debió de haber usado.

38 Véase sobre ellas *Anton Van Dyck y el arte del grabado*, catálogo de la exposición, Madrid, 2003, pp. 258-262.

39 AAVV.: *La enfermedad, la muerte. Reflejos y visiones en el arte cordobés*, catálogo de la exposición, Vimcorsa, Córdoba, 2009, pp.29-31.

40 En el Inventario Monroy de 1847 lleva el número 91, aunque no se atribuye a Fray Juan. Presenta las siguientes inscripciones: Ang. Sup. Izdo: "S.PETRUS THOMAS". En la filacteria: "CONFIDITIO PETRE / RELIGIO/ ENIM CARMELTARUM / IN FINEM USQUE / SECULI EST PER SE/ VERATURA".

41 Dobado Fernández, 2014, p.117.

Para finalizar, habría que entrar a valorar algunas de las opiniones que sobre Fray Juan del Santísimo Sacramento se han lanzado hasta nuestros días. Por ejemplo, por el elevado uso que hizo de estampas flamencas, tanto Ceán como Ramírez de Arellano lo juzgaron de pintor mediocre. Más positiva sería la de su compañero de orden Ismael de Santa Teresita, que concluyó su trabajo sobre el mismo diciendo que “*Para nosotros Juan de Guzmán es un pintor de mérito, que no brilló lo que debiera por haber nacido en un tiempo en que España admiraba las creaciones de los primeros maestros en este arte*”⁴². Desde luego no tiene nada que vez con Murillo o con Antonio del Castillo, y mucho menos con Valdés Leal, como instituyó Von Longa, asumió Romero de Torres y asintió el propio padre Ismael. Por nuestra parte, terminaríamos diciendo que, a pesar de su más que probable estancia italiana, demostró poca inventiva, realizando una pintura muy plana y atemperada, tal vez porque así daba mejor cumplimiento a las expectativas de su ordenamiento como religioso y a la férrea censura que desde dentro de su orden se le debió de haber impuesto. En todo caso, sí que fue uno más de esos genuinos representantes de la generación de pintores que Pérez Sánchez denominó “*pintores de devoción flamenca*”, entre los que hay que sumar a los granadinos Pedro de Moya y Juan de Sevilla, al malagueño Miguel Manrique, o a los valencianos Miguel March o Senén Vila⁴³.

42 Santa Teresita: *Opus cit.* p. 221.

43 Pérez Sánchez, Alfonso E.: *Pintura barroca en España 1600-1750*. Cátedra. Madrid, 1992. p. 71. Sobre la repercusión de las estampas flamencas en el arte barroco granadino, véase García Luque, Manuel: “En papel y en metal: Iconografías de la Pasión importadas de Europa”. En Gila Medina, Lázaro (Coord.): *Iuxta Crucem: Arte e iconografía de la Pasión de Cristo en la Granada Moderna (siglos XVI-XVIII)*, Granada, 2015, pp. 119-153.



1.- Fray Juan del Santísimo Sacramento. San Roque. Iglesia del Convento de San José y San Roque. Aguilar de la Frontera.



2.-Fray Juan del Santísimo Sacramento. Piedad. Museo de Bellas Artes de Córdoba.



3.- Fray Juan del Santísimo Sacramento. Calvario con carmelita. Museo de Bellas Artes de Córdoba.



4.-Fray Juan del Santísimo Sacramento. *Lamentación sobre Cristo muerto*. Museo de Bellas Artes de Córdoba.



5.-Fray Juan del Santísimo Sacramento. San Pedro Tomás. Museo de Bellas Artes de Córdoba.



**Ilustre Asociación Provincial Cordobesa
de Cronistas Oficiales**

