

*La estela de Juan de Juanes en el sureste español: el pintor Jerónimo de Córdoba (1537-1601...)**

Lorenzo Hernández Guardiola

Doctor en Historia del Arte
Académico Correspondiente de la Real Academia de
Bellas Artes de San Carlos

RESUMEN

A Jerónimo de Córdoba (1537-1601...), de momento el único discípulo documentado de Juan de Juanes, hay que considerarlo como el introductor del estilo de su maestro en el sureste español y, en principio, autor de cualquier obra de estética juanesca llevada a cabo en la zona durante la segunda mitad siglo XVI, salvo alguna que otra excepción. En este artículo se le atribuyen nuevos trabajos y se lleva a cabo una valoración de su estilo.

Palabras clave: Pintura del siglo XVI / Jerónimo de Córdoba / Juan de Juanes / Museo de Santa Clara / Murcia / Orihuela / Jumilla.

ABSTRACT

A Jerónimo de Córdoba (1537-1601...), so far the only documented pupil of Juan de Juanes, must be regarded as the introducer of the style of his master in the southeastern Spanish and in principle author of any work of aesthetic juanesca held in the area during the second half of the sixteenth century, except a few exceptions. In this article I will attribute new works and performed an assessment of its style.

Key words: Painting the sixteenth century / Jerónimo de Córdoba / Juan de Juanes / Museum of Santa Clara / Murcia / Orihuela / Jumilla.

* Quiero mostrar mi público agradecimiento a María de los Ángeles Gómez, Conservadora del Museo de Santa Clara de Murcia, su inestimable ayuda a la hora de llevar a cabo este trabajo.

Valencia fue durante el siglo XVI un importante centro artístico en la España de su tiempo. Ya desde el último tercio de la centuria anterior aparecen en su territorio relevantes artistas, algunos italianos como Paolo de San Leocadio, que introducen en nuestro país las novedades de la pintura del Renacimiento, puestas al día décadas después por los pintores leonardescos Fernando Yáñez y Fernando o Hernando Llanos, que constituirán los cimientos sobre los que se sustentó, con incorporaciones especialmente rafaelescas, la gran escuela valenciana de pintura del quinientos, cuyo máximo representante fue el excelso Juan de Juanes. El mundo valenciano irradió con fuerza en las regiones vecinas (Murcia, Aragón, las Baleares), incluso autores

valencianos llegaron a ejercer su labor en estos territorios, caso de Murcia, en donde se documenta la presencia de artistas de esta procedencia, caso de Bertomeu Baró en el siglo XV o Fernando Llanos en las primeras dos décadas del siglo XVI, dejando, sobre todo este último, una gran escuela en la región. En la segunda mitad del siglo XVI la estela de Juan de Juanes llega a tierras murcianas después del traslado y domiciliación en la capital del Segura de su discípulo Jerónimo de Córdoba (1537-1601...). Es a este pintor a quien debemos considerar como el introductor del mundo juanesco en el sureste español y, en principio, autor de cualquier obra de su estética, salvo contadas excepciones, llevada a cabo en la zona durante la segunda mitad del siglo XVI.

Nacido seguramente en la ciudad de Valencia e hijo del también pintor Juan de Córdoba (sic), Jerónimo de Córdoba inició su aprendizaje con Juan de Juanes en 1553, concluyéndolo seis años después, en 1559¹. Tras trabajar durante poco tiempo en la capital del Turia, asociado con Bautista Buera, sobrino de Juanes², se le menciona en su primer documento en Murcia en 1562 de oficio bordador, aunque él, en la firma del mismo, añade “pintor”³. En esta última fecha, sólo han transcurrido tres años desde que concluyó su aprendizaje y el hecho de que se presente en Murcia como bordador, esto es como ejecutor de bordados literalmente o, en

- 1 SAMPER EMBIZ, Vicente “Documentos inéditos para la biografía de los Macip”. *Archivo Español de Arte*, vol. 74, nº 294. Madrid, 2001, pp. 165 y 168. Aunque en la documentación se le nombra en ocasiones como Jerónimo de Córdoba (sic), preferimos utilizar el apellido Córdoba como también aparece en otros papeles de archivo. Véase el primer estudio sobre su persona, con las valiosas aportaciones de Vicente Samper, José Crisanto López Jiménez y Manuel Muñoz Barberán principalmente, en HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo: “Sobre Jerónimo de Córdoba (1537-1601), discípulo de Juanes”. *Boletín del museo e Instituto “Camón Aznar”*. Zaragoza, LXXXII, 2000, pp. 285-292. Recientemente se ha documentado el aprendizaje de otro pintor en el taller de los Macip. Se trata de Juan Peligero, oriundo de Montilla (¿Montilla del Palancar?) que finaliza su formación, después de seis años, el 10 de septiembre de 1533. Véase GÓMEZ-FERRER, Mercedes y CORBALÁN DE CELIS, Juan: “Un contrato inédito de Juan de Juanes, el retablo de la Cofradía de la Sangre de Cristo de Valencia (1539). *Archivo Español de Arte*, LXXXV, 337. Madrid, enero-marzo 2012, pp. 1-16, pág. 11.
- 2 HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo y COMPANY I CLIMENT, Ximo: “De nuevo sobre Joan Macip, alias Joan de Joanes (c.1505-1510-1579)”, p. 224 en *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, coordinado por Lorenzo Hernández Guardiola. Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 2006, pp. 211-269.
- 3 Véase MUÑOZ BARBERÁN, Manuel: “Los artistas y la vida cotidiana”, en *Historia de la región de Murcia*. Murcia, Ed. Mediterráneo, 1980, tom.V, pp. 397-411, p. 398. En este artículo se puntualiza la firma del documento por parte de Jerónimo de Córdoba como “pintor”. La escritura hace referencia a las cartas dotales dadas por éste a María de Estrada, su primera esposa el 9 de marzo de 1562, como me comunicó en su día Manuel Muñoz Barberán.



Fig. 1.- Retablo de Santa Lucia.
Convento de la Trinidad de Orihuela.



Fig. 2.- Vocación de Santa Clara. Museo de Santa Clara (Murcia).
Foto: Archivo fotográfico del Museo de Santa Clara de Murcia.

todo caso, como autor de composiciones o dibujos para ser bordados, incide en la hipótesis de que el taller de Juan de Juanes se dedicara a este trabajo de bordar o llevar a cabo, al menos, modelos pintados para este fin, como sí que sabemos que lo hizo para tapices que se tejieron en Flandes⁴. Aún restan en la Comunidad Valenciana numerosos textiles con representaciones basadas en composiciones juanescas. A Jeróni-

nimo de Córdoba se le menciona todavía como valenciano y bordador en Murcia en 1568⁵.

El único trabajo documentado de Jerónimo de Córdoba que, sepamos, se conserva, es el retablo de Santa Lucia (240 cm. de altura aproximado x 170 cm. en la predela) (Fig.1), hoy en el monasterio de la Trinidad de Orihuela, procedente del antiguo hospital de buenas mujeres y donado por la cofradía de Santa Lucia a Fray

4 Estos tapices con escenas de los Gozos de la Virgen, destinados para la catedral de Valencia y desaparecidos, fueron un encargo del Arzobispo Santo Tomás de Villanueva y se tejieron sobre modelos pintados por Juan de Juanes entre 1551 y 1552. Sobre los mismos véase síntesis en FALOMIR FAUS, Miguel: "La construcción de un mito. Fortuna crítica de Juan de Juanes en los siglos XVI y XVII". *Espacio, tiempo y forma*. Serie VII, Historia del Arte, t. 12. Madrid, 1999, pp. 132-133. La hipótesis de que el taller de Juan de Juanes llevara a cabo bordados o modelos pintados con destino a bordados ya ha sido lanzada hace tiempo, incluso que el propio Juan de Juanes se nombrara así mismo como bordador en alguna ocasión, caso del *Joannes bordatarator* que comparece como testigo en el contrato del retablo de Santa Úrsula o de las Vírgenes para el convento de la Puridad de Valencia en 1540 y que habrían de pintar Gaspar Requena y Pedro Rubiales. Véase HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo; FERRER ORTS, Albert; LÓPEZ AZORIN, María José y GOMEZ I LOZANO, Josep-Mari : *Gaspar Requena, pintor valenciano del Renacimiento (c. 1515-después de 1585)*. (En prensa).

5 Véase LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C: «Demostrando ser de Juan de Vitoria el pintor del retablo...de Santiago. Los pintores Ginés de la Lanza en la catedral y Jerónimo Ballesteros en Santa clara». Revista «Murcia». Diputación Provincial, nº 4, 1975. pp. 72-79, p. 75.

Juan de Loazes, quien fundó el convento donde ahora se encuentra. Iniciado por Pedro de Aledo en 1562 y concluido por Jerónimo de Córdoba⁶, el conjunto fue atribuido a este último pintor por quien esto suscribe⁷ antes de su corroboración documental, bautizando previamente a su autor como “Maestro juanesco de Santa Lucía”⁸. De irregular, incluso a veces torpe dibujo, pobre y desvaído colorido (ignoramos en qué medida le pudo condicionar la obra iniciada por Pedro de Aledo), sus pinturas dependen en gran parte de Juan de Juanes (salvo la predela, obra posterior y de distinto estilo, donde se representa a la Virgen del Rosario entre Santo Domingo y San Francisco), calcando literalmente algunas de las composiciones que se muestran en el conjunto de este último autor en Onda (Castellón) de 1558, en el que se aprecia a su vez la participación del taller en la zona inferior, donde pudo trabajar Jerónimo de Córdoba un año antes de concluir su formación con el maestro. En el Calvario que remata el conjunto que analizamos, la figura de Cristo es una copia de la que se muestra en la tabla del mismo asunto de Juanes en el retablo mayor de La Font de la Figuera.

Ignoramos qué parte puede deberse a la mano del pintor Pedro de Aledo y si lo hizo en qué manera condicionó la posterior pintura de Jerónimo de Córdoba, puesto que todo el conjunto –salvo la predela, repetimos– muestra una unidad de estilo. En algunos tipos humanos,

sobre todo femeninos, robustos, hombrunos, de lejana ascendencia miguelangelesca, Córdoba sigue a su maestro, caso de las diosas que se muestran en su *Juicio de París* del Museo de Údine y en la *Santa María Egipcíaca* en colección particular de Bruselas.

La iconografía de las tablas del neto del retablo y no las representaciones de las polseras (con los santos Cosme y Damián, San Roque y San Sebastián) y del ático (con San Andrés, El Calvario y Santiago como peregrino) rematado por el Padre Eterno, todas ellas derivadas de Juanes, aluden a distintos pasajes de la vida de Santa Lucía (en la tabla central con la palma del martirio y la bandeja con sus ojos en un espacio exterior), como su presencia ante el procónsul Pascasio, martirio y última Comunión, recogidos en la “Leyenda Dorada” de Santiago de la Vorágine (capítulo IV).

En relación con la factura de esta obra se encuentran las cuatro tablas de la vida de Santa Clara de Asís del Museo de Santa Clara de Murcia, antes en la clausura del convento donde se ubica. Por sus medidas e iconografía debieron de formar parte de un retablo, seguramente el mayor de la iglesia cenobial y están atribuidas al pintor Jerónimo Ballesteros. El origen de esta autoría, de esta asignación, se debe al investigador José Crisanto López Jiménez, quien reprodujo las tablas, al poner éstas en relación con una noticia de la pintura para Lucía Zapata, en

6 Véase SÁNCHEZ PORTAS, Javier: *El Patriarca Loazes y el Colegio de Santo Domingo de Orihuela*. Orihuela, Cala Rural Central, 2003. También GALIANO PÉREZ, Antonio: *Cofradías y otras asociaciones religiosas en Orihuela, en la Edad Moderna*. Orihuela, 2005, p. 492. Nada sabemos de Pedro de Aledo, salvo que era pintor, vecino de Orihuela en 1554, año en que recibe, junto con el maestro cerrajero maestro Sebastián, también vecino de Orihuela, cierta cantidad, por una reja que hacen para la capilla del Bautismo de la catedral de Murcia. Véase GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel: *Catálogo monumental de España. Provincia de Murcia*. Tomo II, pág. 564. Manuscrito. Vinculado a la rejería y al cerrajero Savanan Ançion (seguramente el Maestre Sebastián de la noticia anterior), aparece en Orihuela en un documento de obligación del 27 de septiembre de 1557 en relación a la factura de una reja. Véase NIETO FERNÁNDEZ, A.: *Orihuela en sus documentos*. Orihuela, 1984, p. 90. Aledo no debió de ser pintor de retablos o tener capacidad suficiente para ello, de ahí que le sustituyera Jerónimo de Córdoba en el retablo de Santa Lucía que tratamos.

7 HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo: “Sobre Jerónimo de Córdoba...”; op. cit., pp. 189-291.

8 IDEM: “Catálogo obra pictórica”, nº 18, pp. 187-189, en *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas*, cat. de la exp. Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo e Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil- Albert”, 1990. El investigador Francisco J. Sánchez Portas me comunica que ha localizado el documento con las cláusulas de la pintura de este retablo por parte de Jerónimo de Córdoba, si bien no ha tenido a bien el que dispusiera de él, ya que prepara su publicación.



Fig. 3.- *Bendición de los panes (milagro de las cruces)*. Museo de Santa Clara (Murcia). Foto: Archivo fotográfico del Museo de Santa Clara de Murcia.



Fig. 4.- *Santa Clara rechaza a los sarracenos de Asís*. Museo de Santa Clara (Murcia). Foto: Archivo fotográfico del Museo de Santa Clara de Murcia.



Fig. 5.- *Muerte de Santa Clara*. Museo de Santa Clara (Murcia). Foto: Archivo fotográfico del Museo de Santa Clara de Murcia.

1590, por parte de Ballesteros, de un retablo con escenas de la vida de Santa Clara, sin indicar las fuentes de su información⁹. Agüera duda de esta identificación y piensa, con razón, que las obras del museo proceden del retablo mayor que entre 1595 y 1597 se había construido, con su sagrario, a costa de la comunidad de clarisas, para la iglesia conventual y que el conjunto de Ballesteros de 1590 estaría destinado a algún oratorio particular, si es que definitivamente se realizó. El mencionado investigador considera a Ballesteros como un artesano¹⁰. Aun con estas evidencias, las obras del museo que estudiamos han seguido siendo consideradas de Jerónimo Ballesteros¹¹. Este retablo mayor sería desplazado de su lugar de origen cuando se construyó la nueva iglesia en la segunda mitad del siglo XVII por Melchor de Luzón o cuando se llevó a cabo el retablo-templete, baldaquino, que preside en la actualidad el presbiterio, obra de José Ganga Ripoll y Francisco Salzillo (1755)¹². Las tablas de Santa Clara del museo, como vamos a demostrar por razones estilísticas, deben atribuirse a Jerónimo de Córdoba, relacionadas con su única obra documentada y conservada, el mencionado conjunto de Santa Lucía de Orihuela, así como con otras que le atribuimos también en esta ocasión.

Las escenas, pintadas al óleo, muestran los cuatro pasajes más representados de la vida de la fundadora clarisa: *Vocación de Santa Clara* (115,4 x 90,8 cm), *Bendición de los panes (milagro de las cruces)* (119,5 x 84,9 cm), *Santa Clara rechaza a los sarracenos de Asís* (115,5 x 93 cm) y la *Muerte de Santa Clara* (119,5 x 83,2 cm) (Figs. 2, 3, 4 y 5). La primera y la tercera tienen casi las mismas medidas, están enmarcadas por semicolumnas de talla, de fuste estriado o acanalado, de orden jónico, policromadas, y se situarían en la parte inferior de retablo y las otras dos, también con las mismas medidas, aunque mayores que las dos primeras y semicolumnas de orden corintio, en la zona superior, con el fin de igualarlas desde el punto de vista del efecto óptico (un poco más grandes las superiores). Entre estas dos calles del conjunto se mostraría, en hornacina, una escultura de Santa Clara. Al ser retablo mayor de la iglesia conventual se situaría en el presbiterio y contaría con un sagrario donde guardar las Sagradas Formas, bien integrado en el mismo o bien como pieza aparte. Seguramente tendría un ático con alguna representación también en tabla y una predela, que nosotros consideramos que es la *Santa Cena* (43,8 x 178,8 cm) (Fig. 6), de formato muy largo, que actualmente se exhibe en el museo como de autor anónimo

- 9 “Jerónimo Ballesteros, en 1590, pinta a Lucía Zapata un retablo dedicado a Santa Clara, con hechura de la santa en el centro, cuatro tablas laterales de escenas de la vida de la santa y Calvario en el ático y predela con Santos Juanes, San Francisco, San Miguel y San Antonio Abad, que por la traza de las cuatro tablas conservadas en el convento de Santa Clara creemos que pertenezcan a este retablo, que exponemos”. Véase LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C: «Demostrando ser de Juan de Vitoria...», op. cit., p. 76. Reproduce las tablas del Museo de Santa Clara en la p. 77.
- 10 AGÜERA ROS, José Carlos: *Pintores y pintura del Barroco en Murcia*. Murcia, Ed. Fundación Alfonso Martín Escudero, 2002, p. 31, nota 12.
- 11 A este respecto, escribe Belda Navarro: “A otros, como Jerónimo Ballesteros, continuador del taller de los Lanza, se le encargaría entre 1595-1597 el antiguo retablo mayor de Santa Clara la Real de Murcia con tablas historiadas y un enmarque de arquitectura de columnas torsas y delicadas policromías. Las tablas pintadas por Ballesteros se conservan todavía en la clausura del convento y relatan pasajes de la vida de la fundadora”. Véase BELDA NAVARRO, Cristóbal y FERNÁNDEZ ALVADALEJO, Elías: *Arte en la región de Murcia de la reconquista a la ilustración*. Murcia, Consejería de Educación y Cultura, 2006, p. 208. Véase también POZO MARTÍNEZ, Indalecio, BELDA NAVARRO, Cristóbal, NAVARRO SANTA-CRUZ, Elvira, ROBLES FERNÁNDEZ, Alfonso: *Museo Santa Clara. Guía didáctica para el profesorado*. Murcia, Consejería de Educación y Cultura, Museos de la Región de Murcia, 2006.
- 12 En la segunda mitad del siglo XVIII se llevaron a cabo distintas obras de arte para la iglesia conventual. Además del retablo de José Ganga, sabemos por el Padre Nieto Fernández que el pintor José Podio cobró en 1746 cierta cantidad por la pintura de los cuatro santos “que se han puesto en las pechinas de la media naranja y de los dos santos del testero de la iglesia”. Véase: *Archivo Franciscano de la Provincia de Cartagena*. NIETO FERNÁNDEZ, Padre Agustín, O.F.M: *Apuntes y notas relativas sobre el convento de Santa Clara de Murcia* (libreta 193, manuscrito). José Podio ha de ser el pintor y dorador José Poyo documentado en obras en Orihuela entre 1736 y 1747. Véase NIETO FERNÁNDEZ, Padre Agustín: *Orihuela en sus documentos...*, op. cit., pp. 54, 107, 135, 140, 229, 406, 407 y 415.



Fig. 6.- *Santa Cena* . Museo de Santa Clara (Murcia). Foto: Archivo fotográfico del Museo de Santa Clara de Murcia.

del siglo XVI. Puerta del sagrario la constituiría la tabla de la *Santa Faz* (58 x 48 cm) también en la misma colección (Fig. 7), cuya representación debe obedecer al hecho de ser las clarisas las guardianas de uno de los tres velos de la Santa Faz en Alicante (Fig. 8).

En la *Profesión de Santa Clara*, ésta se muestra arrodillada en el altar de la iglesia de la Porciúncula, ataviada con rico vestido, collar y pendientes, ante San Francisco de Asís, quien la bendice. Tras ella, varios franciscanos. Uno de ellos le corta con largas tijeras su cabello (expresión simbólica del rechazo de los bienes temporales, máxima de la vida monástica), que deposita en una bandeja que sostiene otro miembro de la orden. Es el momento de su renuncia al mundo y del deseo de entrar monja, inicio de la fundación de la rama femenina de la orden franciscana. El hecho tuvo lugar el 19 de marzo de 1212, cuando Clara Scifi (1194-1253), tras oír predicar a San Francisco, decidió seguir su ejemplo y entrar religiosa.

La *Bendición de los panes (milagro de las cruces)* representa el momento narrado en las *Floreillas de San Francisco y sus compañeros*. Un día fue a visitarla a su convento de San Damián el Papa (que deberá ser Gregorio IX). Clara de Asís mandó preparar las mesas y disponer pan sobre ellas para que el Santo Padre los bendijera, pero éste insistió en que fuera Clara quien lo hiciera. Ésta los consagró con la señal de la Cruz, apareciendo al instante este signo sobre los panes. En la tabla se muestra una estrecha y larga mesa con

blanco mantel, en ligera diagonal hacia el fondo. A un lado aparece el Santo Padre de cuerpo entero, coronado de tiara y con la cruz papal y, tras él, un séquito de obispos y cardenales. En el otro lado, en primer termino Santa Clara con el báculo abacial en acto de bendecir. A sus espaldas se representa un grupo de cinco hermanas clarisas, una de ellas de riguroso perfil. Sobre la mesa, además de los panes, se ve una taza sobre un plato y distinto utillaje.

La tabla de *Santa Clara rechaza a los sarracenos de Asís* describe el pasaje, según tradición recogida por el beato Santiago de la Vorágine en su “Leyenda Dorada”, cuando los sarracenos sitiaron su convento de Asís. Clara, estando en la cama al no poder moverse por los achaques y enfermedades debidas a su avanzada edad, se levantó del lecho y se acercó al umbral de la puerta con la custodia. Al ver la Sagrada Forma los sarracenos tiraron las armas y escaparon. En la obra que analizamos se advierte, a un lado, a Clara de Asís, en la puerta del convento, mostrando con arrojo el ostensorio a los infieles. En el otro, uno de ellos, de espaldas, huye desparovido. Tanto detrás de la santa como de este último, se ven cabezas de monjas clarisas y sarracenos respectivamente.

En la *Muerte de Santa Clara*, ésta se muestra en un lecho en tímida diagonal y hacia el fondo con dosel rojo. Yace con los ojos cerrados y las palmas de las manos juntas, en actitud de oración. A su lado quien debe ser la Madre de Cristo le coloca un manto tachonado de estrellas que



Fig. 7.- *Santa Faz*. Museo de Santa Clara (Murcia).
Foto: Archivo fotográfico del Museo de Santa Clara de Murcia.



Fig. 8.- Hipotética reconstrucción del retablo mayor de la iglesia conventual de Santa Clara la Real de Murcia.

sujeta al otro lado una mujer joven. A sus pies, arrodilladas, dos hermanas clarisas. Cuenta la leyenda que Clara, en el tránsito de su muerte, vio una procesión de vírgenes, que llevaban un palio de maravillosa belleza (el manto tachonado de estrellas en la composición que describimos), que extendieron sobre su cuerpo, dejando a su vez el lecho adornado.

En la *Santa Cena*, Cristo en el momento de la Consagración de la Eucaristía, levanta la Sagrada Forma con una mano y rodea con su brazo derecho al imberbe San Juan reclinado sobre su pecho. A ambos lados, los doce apóstoles, de medio cuerpo, en actitud de adoración. Destaca en el extremo derecho Judas con la bolsa de monedas, producto de su traición. Todos los personajes se disponen en friso tras una larga y estrecha mesa con mantel blanco, sobre el que descansan distintos objetos de naturaleza muerta (copas, panes, cuchillos, jarras de cristal con vino, etc.). Su presencia como predela del retablo

obedece a la situación de éste en el altar mayor, lugar de celebración de la Eucaristía.

Por último, la tabla de la *Santa Faz* debió de constituir la puerta del Sagrario, seguramente integrado en la zona inferior de la calle central del retablo. Muestra la cabeza/rostro de Cristo sobre el paño que utilizó la mujer Verónica cuando enjugó su rostro camino de la Pasión, uno de los tres que según la tradición quedaron impresos en el tejido plegado y que se guarda, como hemos advertido, desde el siglo XV en Alicante, en el monasterio de la Santa Faz, regentado por las hermanas clarisas desde la centuria siguiente.

Las composiciones de la vida de Santa Clara deben estar inspiradas o basadas en grabados renacentistas, que desconocemos, y muestran una fuerte dependencia de los modelos de Juan de Juanes en algunos de sus tipos humanos, así como de los propios de Jerónimo de Córdoba. De acentuada disposición vertical, todas ellas presentan

modelos de cuerpos de canon alto y delgado, característicos de Córdoba, con peculiaridades físicas propias del pintor, como las manos de dedos muy largos, donde se marcan las uñas.

Muestran detalles que acercan las mismas a lo que desarrollaba la pintura de lo que se ha llamado *manierismo reformado*, con la intención de popularizar o hacer accesible al pueblo los misterios y dogmas de la Iglesia, con interés por los detalles de naturaleza muerta, como se advierte en la tabla de la *Última Cena* en los distintos utensilios sobre la mesa, que podrían haber formado parte del ajuar de una familia de la época.

También se hace un tímido uso de las diagonales (altar en la *Profesión de Santa Clara* y la mesa en la *Bendición de los panes o milagro de las Cruces*), en consonancia con la futura pintura barroca desde el punto de vista compositivo. De hecho, en el mismo museo de Santa Clara se conserva un lienzo de Senén Vila (Valencia, 1639-1640-Murcia, 1707), *El milagro de las Cruces*, que tuvo que tener en cuenta la composición del mismo asunto (sobre todo en el tipo de mesas estrechas, alargadas y en diagonal) de Jerónimo de Córdoba, por lo que deducimos que ambos pintores partieron de una fuente común o el primero siguió en parte la composición del segundo.

Muchos de los tipos humanos y sus actitudes derivan directamente, como hemos afirmado, de Juan de Juanes o de la interpretación y tratamiento de los mismos por su discípulo Jerónimo de Córdoba. El del cardenal tras el Santo Padre y el de éste en la escena del milagro de las cruces, se repite en el procónsul Pascasio de la escena en que Lucía comparece ante él, en el retablo dedicado a la santa en Orihuela (Fig. 9). Las hermanas clarisas, en la misma escena, son semejantes a las vírgenes de la última comunión de Santa Lucía en este mismo conjunto.

El sarraceno con bigote y turbante de la tabla de *Santa clara expulsando a los sarracenos de Asis*, muestra parecido tipo humano que uno de los sayones de Santa Lucía ante Pascasio del retablo oriolano. El sarraceno que huye desparado y de espaldas, es una copia casi puntual, aunque invertida, del soldado en la misma actitud de Juan de Juanes en su *Batalla de Manfredonia*, en uno de los retablos del gremio de pelaires o perayres del presbiterio de la iglesia de San Nicolás y San Pedro mártir de Valencia¹³. (Fig. 10).

Tanto la distribución en friso, como los modelos de los apóstoles en la *Santa Cena* que estudiamos, derivan de las composiciones del mismo asunto de Juan de Juanes. La pareja formada por Cristo y San Juan es casi una copia del mismo grupo de Juanes en su *Cena de la catedral de Valencia* (Fig. 11). El modelo de San Juan es el que vemos en la *Crucifixión* o *Calvario*, de Jerónimo de Córdoba, en el ático del retablo de Santa Lucía de Orihuela, que deriva también de Juanes. El tipo femenino de la Virgen en la *Muerte de Santa Clara* (labios pequeños y carnosos, rojos, acentuadas comisuras y surcos sobre los mismos, orejas, etc.) es hermano del que aparece en la *Sagrada Familia*, que debe ser considerada obra de Córdoba, en el Museo Diocesano de Orihuela y en el *Nacimiento* que se expone en el Museo de Bellas Artes de Murcia, atribuido este último a Artus Tizón¹⁴, pero que ha de catalogarse como obra también de Córdoba, como trataremos en las próximas líneas.

La *Santa Faz* procede de las composiciones de este tema asignadas a Juan de Juanes y es prácticamente una réplica de la que se conserva en el Museo Diocesano de Orihuela (62 x 44 cm.) (Fig. 12) que, catalogada como de “estilo de Juan de Juanes” por García Soriano¹⁵, en su día, atribuimos a Jerónimo de Córdoba¹⁶; tabla esta

¹³ Recientemente se ha documentado el contrato en 1542 por parte de Juan de Juanes del retablo gemelo de la Trinidad de esta parroquia. LÓPEZ AZORÍN, María José: “Juan de Juanes y la capitulación del retablo del gremio de perayres de Valencia. Apuntes sobre su intrahistoria”. *Ars Longa*, n° 21. Valencia, 2012, pp. 177-181.

¹⁴ Véase BAQUERO ALMANSA, A.: *Los Profesores de la Bellas Artes Murcianas con una introducción histórica*. Murcia, 1913, 2ª ed., 1980, p. 67.

¹⁵ GARCÍA SORIANO, J.: *El Museo de Orihuela*. Protección del tesoro artístico nacional. Valencia, 1937.

¹⁶ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo: “Santa Faz”, n° 40 del cat.exposición *La Luz de las Imágenes*. Orihuela, marzo-diciembre 2003. Valencia, Generalitat Valenciana, 2003, pp. 242-243.



Fig. 9.- Detalle del procónsul Pascasio en el retablo de Santa Lucía de la Trinidad de Orihuela y del cardenal en la tabla de la Bendición de los panes del Museo de Santa Clara de Murcia.



1.-

2.-

Fig. 10.- 1.- Detalle del soldado en la tabla de *Santa Clara expulsando a los sarracenos de Asís* del Museo de Santa Clara de Murcia. 2.- *Batalla de Manfredonia* de Juan de Juanes.



Fig. 11.- Detalles de Jesús y San Juan en las Santas Cenas del Museo de Santa Clara de Murcia y de Juan de Juanes en la catedral de Valencia.



Fig. 12.- *Santa Faz*. Museo Diocesano de Orihuela.



Fig. 13.- *Sagrada Familia*. Museo Diocesano de Orihuela.

última que muestra una preparación idéntica a lo habitual en Juan de Juanes, según me informó en su día su restauradora, lo que ahonda en su atribución al pintor que estudiamos. Convencional e inexpresiva, la obra del museo de Santa Clara, como la que se conserva en Orihuela, sigue muy de cerca el mismo asunto atribuido a Juan de Juanes en colección particular, aunque sin las gotas de sangre sobre la frente y con los pliegues del lienzo blanco menos pronunciados. Muestra a su vez los ojos más estrechos y almendrados, característicos de algunos tipos humanos de Jerónimo de Córdoba y se resuelve con un aceptable dibujo. Es posible que la ta-

bla conservada en Orihuela fuera la del sagrario que éste había realizado en 1579 con el escultor Pedro de Flandes, también vecino de Murcia, para San Miguel de la Peña de aquella ciudad¹⁷.

Jerónimo de Córdoba trabajó en otras ocasiones para Orihuela. En 1563 contrató un retablo de la Santa Cena para la capilla del Santísimo en la iglesia de Santas Justa y Rufina, como documenta Nieto Fernández y del que sepamos no nos ha llegado resto alguno¹⁸. Este conjunto habrá de ser el que también se nombra como retablo del Santísimo¹⁹. El 18 de octubre de 1588 recibe el encargo de otro conjunto dedicado a San Francisco para La Merced²⁰. En 1594 lleva

¹⁷ LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto: “Correspondencia pictórica valenciano-murciana. Siglos XVI y XVII”. *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1966 (número único), p. 4. Años antes, en 1573, Jerónimo de Córdoba había cobrado de la catedral de Murcia cierta cantidad por un trabajo seguramente parecido, la pintura del tabernáculo de la capilla del Sacramento. GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel: *Catálogo monumental de España. Provincia de Murcia*. 1905-1907, tomo II (manuscrito), p. 554.

¹⁸ NIETO FERNÁNDEZ, Agustín: *Orihuela en sus documentos...*, op. cit., pp. 264-266.

¹⁹ NAVARRO MALLEBRERA, R. y VIDAL BERNABÉ, I.: “Arte”, en *Historia de la Provincia de Alicante*, tom. IV. Murcia, Ed. Mediterráneo, 1985, p. 443.

²⁰ LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C: “Correspondencia pictórica...” op. cit., p. 4.

a cabo otro para la capilla de los Ruices en la catedral, cuyos capítulos y descripción de los asuntos se han conservado a decir de Navarro y Vidal, aunque no hemos podido localizarlos²¹. Años después, en 1599, se le nombra, asociado a Artus Tizón, en otro retablo de la Santísima Trinidad, también para la catedral de Orihuela que, como los anteriores, no se ha conservado²².

En el Museo Diocesano de esta ciudad se localiza una *Sagrada Familia* (69 x 79 cm.) (Fig. 13), versión de la de Juan de Juanes en los fondos del Museo de la Ciudad de Valencia; composición que debió de gozar de cierto éxito, ya que otra copia antigua de esta última se encuentra en Linares de Mora (Teruel). La del museo oriolano muestra ligeras variantes, como la ausencia de San Juanito en la composición, la presencia de la ventana y el tipo de paisaje abreviado que muestra, en la figura de la Virgen que sostiene un higo con su mano derecha, así como otros pequeños detalles. El Niño Jesús levanta una pequeña Cruz con sus manos, mediante la cual se alude a su futura Pasión, dentro de la idea muy extendida en los siglos XVI y XVII, procedente de Santo Tomás, de que desde su concepción la primera idea de Jesús fue para la Cruz, el instrumento de su sacrificio. En este sentido, el higo viene a simbolizar el Reino de los Cielos tras la Pasión de Cristo y el Juicio Final (San Lucas, XIII, 29-31 y San Mateo XXIV, 32). La tabla se resuelve con un mayor claroscuro que la pieza de Juanes, en consonancia con una estética acorde a la pintura contrarreformista. Típicas de Córdoba son las expresiones ensimismadas, sin hálito vital alguno, las narices largas y estrechas, orejas alargadas, ojos almendrados y de mirada caída, alejados de las cejas, así como los labios cortos y carnosos. En un exterior se ad-

vierte la pirámide de Cayo Cestio, siguiendo la costumbre de Juanes de situar ruinas romanas en sus fondos, y una montaña azulada de pronunciada altura y cima redonda, que advertimos en otras composiciones del artista que nos ocupa.

La atribución de esta obra en la órbita de Jerónimo de Córdoba ya la adelanté en su día al ocuparme del retablo de Santa Lucía²³. El modelo femenino de la Virgen y el paisaje abreviado del fondo (montañas azuladas y redondeadas) se corresponden con lo presente en la tabla del *Nacimiento de Jesús* (36 x 84 cm.), del Museo de Bellas Artes de Murcia (MUBAM), sin duda predela de un retablo, atribuida a Artus Tizón por Juan de Albacete como señala Baquero Almansa (y hemos advertido con anterioridad) y que González Simancas cataloga en el Museo a principios de la pasada centuria como tabla de escuela italiana de finales del siglo XV²⁴. También ha de atribuirse a Jerónimo de Córdoba. En ella la impronta de Juanes es evidente (Fig.14). Ambas obras, la *Sagrada Familia* y el *Nacimiento de Jesús* debieron llevarse a cabo en la década de 1570, ya que la huella de Juanes en Jerónimo de Córdoba se mantiene muy fresca.

Jerónimo de Córdoba trabajó también mucho para Jumilla, población en la que se le documenta en varias obras y donde se conserva un retablo de la Circuncisión (Fig. 15), con esta escena (ahora en la sacristía), San Miguel y San Juan Bautista, Calvario en el ático y otras dos representaciones de los Santos Justo y Pastor, estas últimas de distinta mano, cuyas composiciones vuelven a depender de las de Juanes y hay que adscribir, por exclusión de otros artistas y por sus características de estilo, al pintor que estudiamos²⁵.

21 NAVARRO MALLEBRERA, R. y VIDAL BERNABÉ, I.: "Arte", op. cit., p. 443.

22 LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C.: "Correspondencia pictórica...", op. cit., p. 4.

23 HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo: "Retablo de Santa Lucía", nº 36 del cat. exposición *La Luz de las Imágenes. Orihuela*, op. cit., p. 234.

24 GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel: *Catálogo monumental de España. Provincia de Murcia*, op. cit., p. 259.

25 Sobre este ecléctico retablo, situado en la segunda capilla de la izquierda según se entra en el templo, véase sus vicisitudes, descripción, bibliografía y otros detalles en el documentado estudio de DELICADO MARTINEZ, Francisco Javier: "La Iglesia Mayor de Santiago Apóstol de Jumilla (Murcia): Espacios arquitectónico, patrimonio artístico y liturgia (y II)". *Archivo de Arte Valenciano* Valencia, 2010, pp. 137-172, especialmente pp. 148-149 y 161.



Fig.14.- *Nacimiento de Jesús*. Museo de Bellas Artes de Murcia (MUBAM).



Fig.15.- *Retablo de la Circuncisión* (fragmento). Iglesia parroquial de Santiago de Jumilla.

La primera noticia que tenemos de este conjunto la refiere González Simancas, a principios del siglo XX, al describir la iglesia de Santiago de Jumilla: *Otro retablo de distinto arte y no de menos valía posee la iglesia de Santiago...colocado en un altar capilla del lado del Evangelio...consta de una tabla central representando la Circuncisión del Señor, y otras laterales con las imágenes, también pintadas, de los santos Justo y Pastor., San Juan, San Miguel, Santa Lucía y Santa Catalina, en las que se aprecian bellezas de color y corrección de dibujo que justifican haber sido atribuidas estas pinturas a Juan de Juanes*²⁶. Este investigador transcribe la inscripción, aún presente en la zona inferior de la tabla de la *Circuncisión*, donde se leen los nombres de quienes encargaron el retablo y la fecha de su ejecución: *Este retablo mandaron hacer los señores Juan Tello, familiar del Inquisición y el Licenciado Rodrigo de Alamiqúez y los demás hermanos de la Cofradía del Santo Nombre de Jesús. Año de 1578*.

Debió tener una estructura similar al desaparecido de San Cristóbal, en su día en la iglesia parroquial de San Pedro de Espinardo (Murcia), procedente de una ermita cercana, de tamaño reducido, con tabla central más grande y también seis tablitas laterales que, a juzgar por la deficiente fotografía que reproduce González Simancas, era también juanesco, casi con seguridad obra de Jerónimo de Córdoba²⁷. Del que estudiamos faltan las alusivas a Santa Lucía y Santa Catalina, en paradero desconocido, si no están destruidas.

El retablo es nombrado por Tormo en 1923 en la Capilla de Comunión de la iglesia, advirtiendo que era uno de los antiguos colaterales, el del lado de la epístola, adscribiendo su pintura en tablas al arte de Juan Correa²⁸. Se ha sugerido también que sea obra de Jerónimo Ballesteros²⁹, que sabemos que se formó con Jerónimo de Córdoba hacia 1571 y del que apenas se documentan

²⁶ GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel: *Catálogo monumental...*, op. cit., tomo II, p. 536.

²⁷ Id; *Ibid.*; tomo III (fotografías), p. 163.

²⁸ TORMO, Elías: *Levante*. Madrid, Guías Calpe 1923, pp. 324-325.

²⁹ DELICADO MARTINEZ, Francisco Javier: "La Iglesia Mayor de Santiago Apóstol de Jumilla...", op. cit., p. 150.



Fig. 16.- *La Circuncisión*. Iglesia parroquial de Santiago de Jumilla.

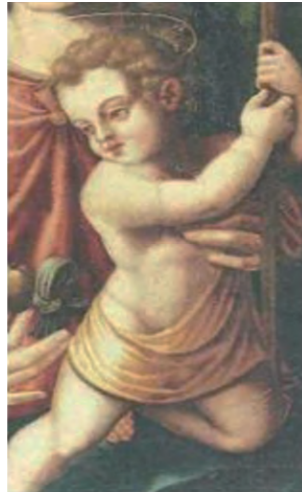


Fig. 17.- Modelo de Niño Jesús en las tablas de la Circuncisión de Jumilla y Sagrada Familia de Orihuela respectivamente.

retablos o lienzos suyos y sí labores menores de pintura y policromado³⁰.

En la *Circuncisión* las actitudes de Virgen y el Niño son similares a los mismos personajes en la obra de igual asunto de Juanes en San Nicolás y San Pedro mártir de Valencia (Fig. 16). Los modelos de los sacerdotes derivan también de este pintor. El tipo de Niño, rubio y de cabello rizado, de alta cintura, se repite en el de la *Sa-*

grada Familia que hemos atribuido a Córdoba en el Museo Diocesano de Orihuela (Fig. 17). Santa Ana es muy afín a los modelos de las vírgenes y monjas en las tablas de la vida de Santa Clara, que también hemos atribuido a Córdoba en esta ocasión, en el Museo de Santa Clara de Murcia. El de la Virgen María, de cabeza casi cuadrada, labios rojos y hoyuelo de la barbilla sigue el mismo que las mencionadas monjas de Santa Clara

³⁰ Sobre su formación con Jerónimo de Córdoba véase HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L.: “Sobre Jerónimo de Córdoba...” op. cit., p. 287. Los datos sobre la vida y obra de Ballesteros en AGÜERA ROS, José Carlos: *Pintores y pintura del Barroco en Murcia*, op. cit., pp. 31-35.

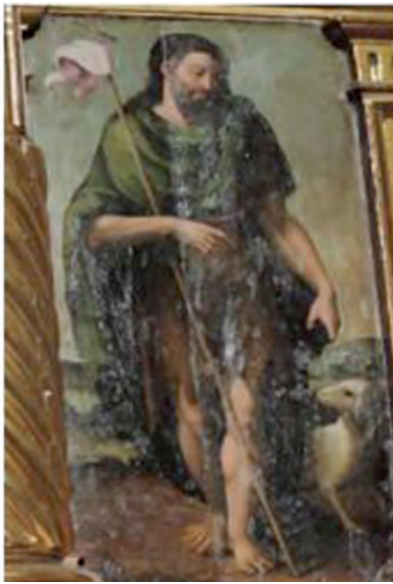


Fig. 18.- *San Juan Bautista* y detalle. Retablo de la Circuncisión de Jumilla.



1.-

2.-

3.-

Fig. 19.- Modelos masculinos. 1.- San José (*Sagrada Familia*, Museo Diocesano de Orihuela). 2.- San José (*Circuncisión* de Jumilla). 3.- San José (*Nacimiento*, Museo de Murcia). 4.- Detalle de apóstoles (*Santa Cena*, Museo de Santa Clara de Murcia).



4.-

y de Santa Lucía en su martirio de la hoguera del conjunto documentado de Córdoba en la Trinidad de Orihuela. Tanto San Miguel como San Juan Bautista derivan de Juanes (Fig.18).

El tipo humano de San José, de pelo abundante, amplia cabeza, orejas estrechas, manos de dedos muy largos y mirada abstraída, ausente, ensimismada, por citar unos detalles, se repite en el *Nacimiento* del Museo de Murcia y en algunos apóstoles de *La Última Cena* del Museo de Santa Clara. La Virgen se relaciona a su vez

con la de la *Sagrada Familia* del Museo de Orihuela y con el de Santa Lucía en su retablo de esta ciudad. También con la Virgen de la *Muerte de Santa Clara* en el museo murciano, si bien esta última se pintaría décadas después que las anteriores. (Figs. 19 y 20). La del *Nacimiento* es, a su vez, prácticamente un calco de la que se muestra en el mismo asunto de Juanes en La Font de la Figuera. Esta última es, sin duda, la más juanesca de las obras que hemos considerado de Jerónimo de Córdoba y hay que excluirla

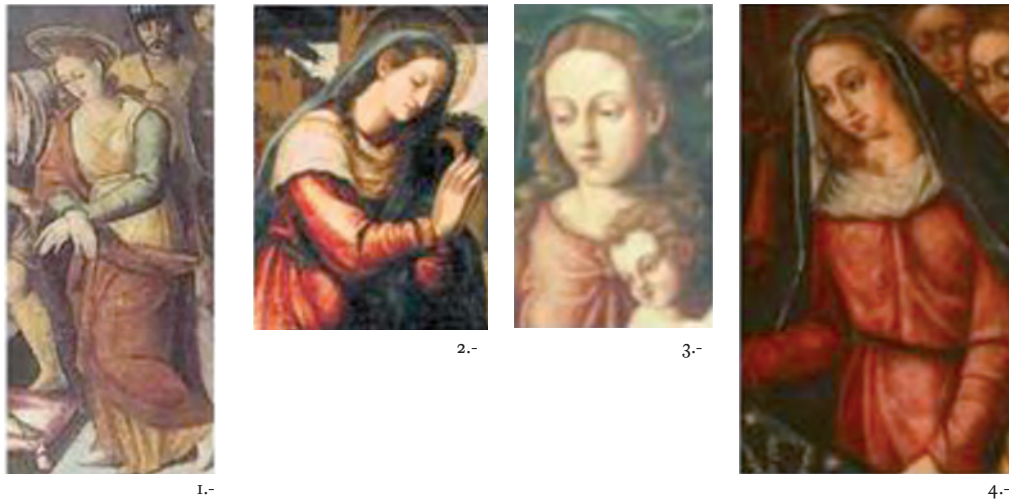


Fig. 20.- Modelos femeninos.

- 1.- Santa Lucía (*retablo de Santa Lucía* de Orihuela).
- 2.- Virgen María (*Nacimiento*, Museo de Murcia).
- 3.- Virgen María (*Sagrada Familia*, Museo Diocesano de Orihuela).
- 4.- Virgen María (*Muerte de Santa Clara*, Museo de Santa Clara de Murcia).

del catálogo de Artus Tizón, pintor al que se la atribuye hasta hoy en día. El estilo de Tizón, a juzgar por una vieja fotografía del retablo que pintó para la Capilla del Concejo de Cartagena en 1577 y que fue tasado por Jerónimo de Córdoba, cuya escena principal, con la Asunción y Coronación de la Virgen por la Trinidad, fue destruida en 1936³¹, no tiene nada que ver con el estilo juanesco de Jerónimo de Córdoba, como tampoco la predela con santos de dicho retablo, que se conserva³².

Artus Brandt, Brant o Tizón, como indistintamente se le nombra en la documentación, se relacionó bastante con Jerónimo de Córdoba, ambos trabajaron asociados en más de una ocasión. Los dos se documentan en octubre de 1599 en una carta de fianza para la realización de un

retablo, también en Jumilla³³. Artus Brant tuvo ocasión de contemplar trabajos de Juanes, aunque no sintiera atracción por su estilo o éste no influyera en él, a juzgar por lo que conocemos de su obra. En 1614 se encontraba en Valencia “por negocios”, titulándose “pintor de nación flamenco, vecino de Murcia”, momento en que da poder a su hijo Felipe Brant para que cobre un cuadro que había realizado en Murcia de Nuestra Señora de la Encarnación³⁴.

También deben ser de Jerónimo de Córdoba dos polseras, restos de antiguos retablos, en la sacristía nueva del mismo templo de Santiago, que no hemos podido fotografiar con la suficiente nitidez, de perfil alargado (164 x 18,5 cm) y de estilo también totalmente juanesco, representando una a San Nicolás de Bari y debajo a Santa

³¹ AGÜERA ROS, José Carlos: “La *Trinidad* del pintor boloñés Samacchini y su proyección en la pintura levantina española entre los siglos XVI y XVII”. *Imafronte*, nº 14. Murcia, 1999, pp. 9-16.

³² Montojo apunta que quizá esta predela se deba al pintor Francisco de Aguilar. MONTOJO MONTOJO, Vicente: “El patronazgo artístico del Ayuntamiento de Cartagena en el siglo XVI y principios del XVII”. *Imafronte*, núms. 8-9. Murcia, 1992-1993, pp. 279-283, p. 283.

³³ *Archivo General de la Región de Murcia*. Protocolos de Alonso Enriquez (1596-1613). Referencia NOT, 123, fols. 1372 v y 1373 v. Este retablo lo menciona López Jiménez. LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto: “Correspondencia pictórica...”, op. cit., p. 4.

³⁴ LÓPEZ AZORÍN, María José: *Documentos para la Historia de la Pintura valenciana en el siglo XVII*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006, p. 26.

Catalina y la otra a San Juan Bautista y debajo a San Agustín obispo, que Muñoz Barberán consideró que podían haber pertenecido al retablo de Santa Catalina que contrató Artus Tizón con la familia jumillana de los Lozano³⁵, del que se conocen los asuntos que debían representarse en él y del que se conserva su boceto datado en 1581³⁶.

Jerónimo de Córdoba hacia 1580-1581 llevó a cabo un retablo, seguramente bajo la advocación de Santiago, para el salón de sesiones del antiguo edificio del concejo de Jumilla, por el que percibió la cantidad de 250 reales y no se ha conservado³⁷. Al año siguiente acuerda un convenio con Artus Tizón sobre los pleitos y disputas que han tenido sobre a cuál de ello le correspondía ejecutar la pintura, dorado y estofado del actualmente conservado retablo mayor de la iglesia parroquial de Santiago en la misma ciudad, que habían obrado u obraban de escultura los hermanos Francisco y Diego de Ayala³⁸. En 1591 se compromete con Juan de Arizmendi para hacer las pinturas de este conjunto. En 1599 ambos pintores, junto a Artus Brandt o Tizón están trabajando en el mismo. En 1601, Córdoba sigue ocupado en esta obra, último año en que se le documenta³⁹. En 1605, su mujer Jerónima Vives aparece como viuda en los libros de censos de la Inquisición de Murcia⁴⁰.

Muchos años después de concluir su aprendizaje con Juan de Juanes, Jerónimo de Córdoba

ba seguía siendo fiel a sus modelos, sobre todo cuando tenía oportunidad de usarlos e incluso calcarlos. Cuando el pintor se basa en otras fuentes artísticas o tiene que crear ex-novo, su dibujo se resiente y su pintura se torna en ocasiones irregular, incluso torpe. Es el caso de su retablo de Santa Lucía de Orihuela, que pudo estar condicionado por la participación previa en él de un mediocre pintor, Pedro de Aledo. En las figuras aisladas y no en las composiciones más amplias, Córdoba se muestra más hábil y digno de haber sido discípulo de Juanes.

Córdoba debió de viajar desde Murcia a Valencia en más de una ocasión por motivos familiares y visitar el taller de su maestro, que muere en 1579, donde haría acopio de ideas y modelos, sólo permitidos a sus antiguos alumnos. Debió de evolucionar muy poco, lo habitual con el paso del tiempo, si tenemos en cuenta el retablo de Santa Lucía de Orihuela, pintado seguramente antes de concluir la década de 1560 y el retablo mayor de Santa Clara que hemos estudiado, llevado a cabo treinta años después y basado en grabados, lo que explicaría algunas variaciones de sus tradicionales tipos humanos. Córdoba fue un pintor de provincias que debió de diversificar su trabajo en otros menesteres, caso de encarnados y policromados de tallas, dorados, etc., aunque fue artista muy estimado en su tiempo en Murcia y su antiguo Reino y en localidades vecinas como pintor de retablos.

35 MUÑOZ BARBRÁN, M.: *Bosquejo documental de la vida artística murciana en los años últimos del s. XVI y primeros del XVII*. Discurso en la Academia de Alfonso X El Sabio de Murcia. Murcia, 1976, p. 29. De estos restos de polseras habla también Delicado Martínez, considerándolas partes de retablos perdidos, cuya autoría sitúa en el círculo de Artus Tizón siguiendo a Barberán. Véase DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier: "La Iglesia Mayor de Santiago Apóstol de Jumilla...", op. cit., p. 160.

36 Sobre este retablo de la familia Lozano, véase NOGUERA CELDRÁN, Miguel y CARREÑO TOMÁS, Pedro: "Aportación al estudio del artista Artus Tizón: El retablo de la Capilla de los Lozano en Jumilla (Murcia)". *Imafronte*, núms. 3, 4, 5. Murcia, 1987-88-89, pp. 471-477.

37 DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier. "Arquitectura civil renacentista en Jumilla: la antigua Casa del Concejo". *Ars Longa*, nº 12. Valencia, 2003, pp. 43-47, p. 45.

38 Jerónimo de Córdoba había trabajado asociado con Francisco de Ayala, como sabemos por contrato de 11 de agosto de 1580, por el que ambos se comprometen a realizar un Cristo para la iglesia de Vera (Almería). Se supone que Ayala haría la escultura y Córdoba la encarnaría. *Archivo General de la Región de Murcia*. Protocolos notariales de Antonio Fernández (1563-1602), véase protocolo de 1580. Not. 183.

39 LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto: "En el séptimo centenario de los doctores angélico y seráfico. Pinturas del siglo XVI al XVII y unas esculturas medievales en las diócesis de Orihuela y Cartagena". *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1974, pp. 22-34. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo: "Sobre Jerónimo de Córdoba...", op. cit., p. 288.

40 De las notas manuscritas que Manuel Muñoz Barberán (q.e.p.d) tuvo la amabilidad de remitirme en su día.