



## “Aunque tan distante, muy cerca en su afecto”: El legado del indiano Pedro Pablo Sánchez López de los Arcos al antiguo Reino de Jaén\*

*“Aunque tan distante, muy cerca en su afecto”: The legacy of the indiano Pedro Pablo Sánchez López de los Arcos to the ancient Kingdom of Jaén*

Felipe Serrano-Estrella

Universidad de Jaén

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0994-5396>

[festrell@ujaen.es](mailto:festrell@ujaen.es)

Ángel Justo-Estebanz

Universidad de Sevilla

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0837-8855>

[ajestebanz@us.es](mailto:ajestebanz@us.es)

### Notas biográficas

#### Felipe Serrano Estrella

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Granada y Profesor Titular de Universidad en el Departamento de Patrimonio Histórico de la Universidad de Jaén. Su principal línea de investigación se ha centrado en el estudio de los diferentes procesos de promoción artística planteados durante la Edad Moderna por los miembros de la nobleza y el clero. Asimismo, ha desarrollado una segunda línea de trabajo en torno a las relaciones artísticas entre España e Italia, prestando especial atención a los intercambios de obras de arte, para lo que ha realizado estancias de investigación en la Pontificia Università Gregoriana, Roma Tre, Sapienza, Accademia di San Luca y publicado sus resultados en revistas como *Sculpture Journal* o *Goya*, y en editoriales como *De Luca*, *Museo del Prado*, *Síntesis*, *Comares* o las universidades de Jaén y Granada.

Ha dirigido y participado en diversos proyectos de investigación y comisariado exposiciones como “Splendor Europae. Arte europeo en la diócesis de Jaén” (2012) y “Sebastianus. Pintor de Jaén” (2015). Asimismo, desde 2009, es conservador de bienes muebles de las catedrales de Jaén y Baeza. En el ámbito de la gestión académica, entre 2015 y 2019 ha sido director del secretariado de Planificación y Gestión de Actividades Culturales del Vicerrectorado de Proyección de la Cultura de la Universidad de Jaén y desde 2019 hasta el presente su vicerrector.

#### Ángel Justo Estebanz

Doctor en Historia del Arte, Profesor Titular de Universidad en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, y Director del SGI Fototeca-Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla. Asimismo, es Titulado Superior de Órgano por el Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de

Sevilla.

Es Académico correspondiente de la Academia Ecuatoriana de Historia Eclesiástica. Su Tesis Doctoral abordó el estudio de la Pintura Quiteña virreinal, centrándose en Miguel de Santiago, al que ha dedicado dos monografías. También es autor de *Pintura y sociedad en Quito en el siglo XVII* (Quito, PUCE, 2011). Ha participado en siete proyectos de investigación de I+D+i, y dirige el Proyecto del Plan Nacional de I+D+i *Pintura, poder, sociedad y naturaleza en el Quito barroco* (ref. PID2020-112852GB-I00), en el que participan 17 investigadores de diversas universidades e instituciones de España, Ecuador y Colombia. Es autor de numerosas contribuciones en revistas y publicaciones nacionales e internacionales, editadas en EE.UU. (Saint Joseph's University Press), Reino Unido (Taylor&Francis), Italia (Biblioteca Egidiana), Polonia (Universidad de Varsovia), Alemania (Iberoamericana-Vervuert), Ecuador (FONSAL, Abya-Yala, PUCE, Casa de la Cultura Ecuatoriana), México (Destiempos, INAH), Perú (Universidad San Marcos) y Colombia (Universidad Nacional).

## RESUMEN

Presentamos un estudio sobre las donaciones realizadas a Jaén a comienzos del siglo XVIII por el militar ibreño Pedro Pablo Sánchez López de los Arcos (1652-1719). Este acomodado personaje, sargento mayor de las milicias reales de Puebla de los Ángeles, envió a su tierra natal obras artísticas y dinero destinado a obras pías, a la construcción de la capilla mayor de la parroquia de Iberos y a la continuación de las obras en la Catedral de Jaén, en señal de su devoción y como signo de estatus. Se analizan estas donaciones a través de documentación en gran parte inédita. Se estudia por primera vez el retrato del indiano realizado por José Rodríguez Carnero y mandado a Iberos. También analizamos dos pinturas atribuidas a Cristóbal de Villalpando conservadas en la Catedral de Jaén: los *Desposorios de la Virgen y San José* y la *Aparición de Santa Leocadia a San Ildefonso*, y establecemos la relación que pueden tener con el indiano.

## PALABRAS CLAVE

Pedro Pablo Sánchez López de los Arcos, donaciones, Iberos, Catedral de Jaén, pintura, Cristóbal de Villalpando, Siglo XVIII

## ABSTRACT

We present a study on the donations made to Jaén at the beginning of the 18th century by the Ibreño soldier Pedro Pablo Sánchez López de los Arcos (1652-1719). This well-off man, sargento mayor de las milicias reales de Puebla de los Ángeles, sent artistic works and money destined to pious works, to the construction of the main chapel of the Iberos church and to the continuation of the works in the Jaén Cathedral, as a sign of his devotion and as a sign of status. These donations are analyzed through unpublished documentation. The portrait of the Indian made by José Rodríguez Carnero and sent to Iberos is studied for the first time. We also analyze two paintings attributed to Cristóbal de Villalpando preserved in the Jaén Cathedral: the *Marriage of the Virgin and Saint Joseph*, and the *Apparition of Saint Leocadia to Saint Ildefonso*, and we establish the relationship they may have with the Indian.

## KEYWORDS

Pedro Pablo Sánchez López de los Arcos, donations, Iberos, Jaén Cathedral, painting, Cristóbal de Villalpando, 18th century

## INTRODUCCIÓN

Pedro Pablo Sánchez López de los Arcos ocupa un lugar destacado entre los giennenses que partieron a América durante la Edad Moderna<sup>1</sup>. Nacido en Iberos (Jaén) el 29 de junio de 1652, desempeñó diferentes

<sup>1</sup>Agradecimientos: Herederos de don Agustín Uribe, Juan Antonio Marín Linares, Francisco Juan Martínez Rojas y Néstor Prieto Jiménez.

cargos militares en los territorios de ultramar. En primer lugar, el de “teniente de general” en el Reino de Guatemala y, posteriormente, el de sargento mayor de las milicias reales de Puebla de los Ángeles (Nueva España), ciudad donde falleció en 1719<sup>2</sup>. Este personaje mantuvo una estrecha relación con el antiguo Reino de Jaén y, de manera particular, con algunas de sus instituciones como el obispado, tal y como ocurrió en otros casos –aunque no en todos los que hubiera sido conveniente, como lamentaba el deán José Martínez de Mazas en 1794<sup>3</sup>–. Entre los contactos mantenidos con instituciones giennenses, destacan los que tuvo con Rodrigo Marín y Rubio –obispo de Jaén entre 1714 y 1732<sup>4</sup>–, el cabildo de la catedral, la Universidad de Baeza y, de forma muy especial, con Ibros. En todo momento, este indiano se sintió en deuda y deseó entregar a su tierra natal parte de lo conseguido a lo largo de su vida en el continente americano. Así lo reconoció su hermano, Mateo López de los Arcos, cuando puso en marcha algunos de los encargos realizados por Pedro Pablo. Mateo hacía mención expresa del afecto que su hermano sentía por Jaén, en los siguientes términos:

“tuvo siempre el afecto y cariño a/la tierra donde tomó el primero ser y a la casa donde recibió la primera luz de la Fe, que es la Iglesia Parroquial con título de los bienaventurados apóstoles San Pedro y San Pablo de este dicho lugar aunque tan distante, muy cerca en su afecto y queriendo pagar en parte este beneficio recibido, me escribió diferentes cartas e instrumentos en que me significó quería hacer la fundación de un patronato de legos para lo qual, hallándose con el título de patrono de la capilla mayor de la Yglesia parroquial de este dicho lugar, con que se honraron los señores deán y cabildo de la Santa Yglesia de Jaén sede vacante por ante Francisco de Campal su secretario y asimismo lo confirmó el Illmo. Señor don Rodrigo Marín y Rubio”<sup>5</sup>.

En este artículo se estudian las donaciones efectuadas por Sánchez López de los Arcos a la parroquia de Ibros y a Jaén. En primer lugar, y a partir de la documentación procedente del Archivo Histórico Diocesano de Jaén y del Archivo Histórico Municipal de Baeza, se presentan las donaciones y obras pías que destinó a su villa natal, Ibros, así como a otras instituciones de la diócesis giennense. A continuación, analizamos las pinturas que mandó a la Península. La primera de ellas, que se estudia en primicia, un retrato que encargó al final de su vida a José Rodríguez Carnero, pintor establecido en Puebla de los Ángeles que gozó de cierta fama como retratista en el ámbito novohispano. Junto a esta pintura, relacionamos con los regalos efectuados por el sargento mayor a la Catedral de Jaén dos lienzos que en ella se conservan y que están atribuidos a Cristóbal de Villalpando: los Desposorios de la Virgen y la Aparición de Santa Leocadia a San Ildefonso, analizando esta obra también por primera vez y estudiando su iconografía y su estilo, vinculándola con la producción del maestro novohispano.

## EL LEGADO DE UN INDIANO A SU DIÓCESIS: LIMOSNAS, OBRAS PÍAS Y ENVÍOS DE PINTURAS

### El patronato en Ibros

<sup>1</sup> En relación con este aspecto, véase el trabajo de A. VALLADARES REGUERO y R., RUIZ GARCÍA, *La emigración giennense a las Indias en el siglo XVI (1492-1599)*, Jaén, Diputación Provincial, 1994.

<sup>2</sup> Sus padres eran Fernando López Marín y Luisa de Aranda y Arcos. En la documentación consultada también aparece que vivió en la ciudad de Córdoba (Veracruz), aunque siempre como vecino de Puebla de los Ángeles. En la escritura de fundación del Monte de Piedad que alentó Pedro Pablo se indica que el último documento firmado por él estaba fechado a 12 de julio de 1719, siendo sus albaceas Pedro de Echeverría Oriolaga y José de Zárate. Estos, en una carta fechada el 18 de abril de 1721, informan de que ya había muerto. “Fundación y estatutos de la obra pía del Monte de Piedad de Ybros por el Illmo. Sr. D. Rodrigo Marín y Rubio, obispo que fue de este Obispado”, Archivo Histórico Diocesano de Jaén (AHDJ), Capellanías, caja 18-3-11, s. fol. La figura de Pedro Pablo Sánchez López de los Arcos fue rescatada del olvido por J. DEL ARCO MOYA, *Historia de la villa de Ibros*, Ibros, Ayuntamiento de Ibros, 1995, pp. 157-165.

<sup>3</sup> J. MARTÍNEZ DE MAZAS, *Retrato al natural de la ciudad y término de Jaén*, Jaén, Pedro de Doblas, 1794, pp. 133-136.

<sup>4</sup> En octubre de 1713, siendo obispo de Segorbe, fue presentado a Felipe V como candidato para la diócesis de Jaén. En enero del año siguiente llegó la noticia a la capital giennense y en septiembre fue recibido en la catedral. Actas Capitulares, 23 de enero; 3 de agosto y 2 de septiembre de 1714, AHDJ, Capitular, caja 61, s. fol. Conforme al “acuerdo que en su gobierno ha tenido” fue propuesto como arzobispo de Burgos, oficio que rechazó. Véase J. C. SAAVEDRA ZAPATER, “Rodrigo Marín Rubio” [en línea]. *Diccionario bibliográfico español*. <http://dbe.rah.es/biografias/29704/rodrigo-marin-rubio> [Consulta: 4 de abril de 2021].

<sup>5</sup> Capellanía de Pedro Pablo López de los Arcos, Ibros, 26 de agosto de 1722, AHDJ, Capellanías, caja 18-3-11, fols. 104v-105v.

Dado que Pedro Pablo Sánchez López de los Arcos no tenía herederos directos, pues no se casó ni tuvo hijos, pudo destinar una importante cantidad de dinero a obras pías y limosnas. En concreto, 26.000 pesos escudos, además de lo invertido en la mejora arquitectónica y mueble de la iglesia parroquial de Ibros<sup>6</sup>. A su propia iniciativa hay que sumar la guía e influencia que ejercieron sobre él tanto su hermano Mateo como el propio obispo Rodrigo Marín y Rubio. El primero era presbítero y notario de la Inquisición de Córdoba y en la documentación consultada aparece como vecino de Ibros, lo que sin duda facilitaría las gestiones necesarias para poner en marcha los proyectos en territorio peninsular. Por su parte, el papel del obispo también fue destacado a la hora de orientar algunas de estas iniciativas, que tenían pretensiones más elevadas de lo que realmente se podía acometer. Y es que, como con frecuencia ocurrió en relación con este tipo de empresas, parece que este indiano tuvo una percepción distorsionada en relación con la entidad de su hacienda. De ahí que alguna de sus aspiraciones no llegara a buen puerto, pues necesitaba de un fuerte respaldo económico no solo en su puesta en marcha, sino también en su mantenimiento posterior. Esta disfunción le generó zozobra y desazón, aunque, sin embargo, supo reconducir sus propósitos<sup>7</sup>.

El primero de los proyectos que emprendió responde muy bien a una realidad ampliamente extendida durante la Edad Moderna, en la que el afán por conseguir la gloria eterna se mezcla con un marcado deseo de fama terrenal. Arrancó en 1711 y consistió en la promoción de importantes obras en la parroquia de los Santos Pedro y Pablo de Ibros, aquella en la que había sido bautizado y que se convertiría en su bastión espiritual y en el de su linaje. Por su propia iniciativa, llevó a cabo una serie de intervenciones en la fábrica, concretamente en la capilla mayor, a la que destinó 3.400 pesos escudos para su ennoblecimiento y dotación de ajuar (Fig. 1). Aunque en el antiguo Reino de Jaén este tipo de prácticas se solía vincular con espacios mendicantes, con los que, como veremos, también tuvo relación Sánchez López de los Arcos, en este caso se instituyó en un templo parroquial, entre otros motivos por la ausencia de casas de frailes y monjas en Ibros. Estas acciones estaban orientadas hacia la consecución del patronato de la capilla mayor, que solicitó en 1712 ante el cabildo de la Catedral de Jaén como rector de la diócesis, en el marco de la sede vacante acontecida tras la muerte del obispo Benito de Omaña (1708-1712)<sup>8</sup>. La institución capitular accedió a esta demanda en 1713<sup>9</sup>.

En un primer momento, el patronato recayó sobre los clérigos de la parroquia ibreña pero, tras una serie de enfrentamientos y la pérdida de confianza en ellos, Sánchez López de los Arcos cambió de planes. Fue entonces cuando decidió que su hermano Mateo se convirtiera en su apoderado e hizo los primeros nombramientos<sup>10</sup>. Nuevamente consideramos que, como trasfondo de este viraje, se puede hallar esa consideración sobrevalorada de su hacienda, a lo que habría que sumar que el sargento mayor se sintiera engañado ante la forma de proceder de los citados clérigos. Estos hicieron caso omiso de sus indicaciones en materias tan importantes como la forma de gestionar las remesas de dinero llegadas a Cádiz, repartiendo el capital sin dar ninguna explicación, lo que motivó que el indiano solicitara información directamente al obispo. Tampoco atendieron su mandato sobre la adquisición de ornamentos sagrados, pues pidió que se encargara un terno rico en la capital gaditana, donde tenía a uno de sus hombres de confianza, el caballero de Santiago Antonio Pardo<sup>11</sup>. No obstante, sin más explicación que el capricho de los patronos, el terno se mandó confeccionar en otro lugar que no se especifica, lo que condujo al enfado del promotor, quien se sintió burlado, y llegó a ordenar que se le enviara una de las piezas pequeñas del mismo para examinarla y contrastar el coste del conjunto en función de la calidad. Concretamente, indicaba:

“que tuviere, tela, y entretelas, flecos, broches de plata y lo demás que deban tener o tendrán

<sup>6</sup> Mil pesos escudos equivalían a 1.500 reales de vellón. “Fundación y estatutos de la obra pía del Monte de Piedad de Ybros por el Illmo. Sr. D. Rodrigo Marín y Rubio, obispo que fue de este Obispado”, AHDJ, Capellanías, caja 18-3-11, s. fol.

<sup>7</sup> “Hallándose con crecida edad, achaques habituales en este Reyno y sin poder tener la asistencia en dicho lugar ni persona que pueda representar el derecho en dicho patronato por no tener hixos, ni herederos forzosos por no haver sido, ni ser cassado/ y que le pudieran suceder en derecho a dicho Patronato para que aya persona que lo obtenga, goze y posea siendo de las partes y calidades esenciales para este empleo, tiene determinado con deliberado acuerdo el hacer renuncia de dicho Patronato cediéndolo en la persona de el Lizenciado Don Mattheo López de los Arcos su hermano clérigo presbítero domiciliario de dicho Obispado y vezino de dicho lugar de Ybros para que lo pueda obtener con título en forma [...]”. Capellanía de Pedro Pablo López de los Arcos, Ibros, AHDJ, Capellanías, caja 18-3-11, fols. 122v-123r.

<sup>8</sup> Murió el 17 de marzo de 1712. Acta Capitular, 17 de marzo de 1712, AHDJ, Capitular, caja 60, s. fol.

<sup>9</sup> J. DEL ARCO MOYA, *Historia de la villa [...]*, op. cit., p. 158.

<sup>10</sup> Al principio, junto a Mateo se hallaban Bartolomé López Chinchilla y un miembro del concejo de Ibros. Capellanía de Pedro Pablo López de los Arcos, Ibros, AHDJ, Capellanías, caja 18-3-11, fols. 106v-107.

<sup>11</sup> Capellanía de Pedro Pablo López de los Arcos, Ibros, AHDJ, Capellanías, caja 18-3-11, fols. 113v-121v y J. DEL ARCO MOYA, *Historia de la villa [...]*, op. cit., pp. 157-158.

/ todo lo han de justificar hasta con las hechuras dél, y lo demás que deban y sea conveniente a dicho terno de ornamentos destacando todas las piezas dél, porque discurre que el haberse opuesto a mí horden que fue el que se hiziera en Cádiz y ellos lograron y consiguieron en hacerlo en otra parte parece que fue maliciosamente y por esta razón se les ha de pedir sobre ello estrechas quantas aunque las ayan dado y por menor y que se remita una de las piezas pequeñas dela tela de dicho terno de ornamento para que yo reconozca si el precio que me cargaron /es correspondiente o demasiado como parece la demasía de haverse hecho no de los colores que yo dispuse tuviese la tela de dicho terno de ornamentos y esto menciono en este poder no se opone a lo contenido en la renuncia y nombramiento de patrono que tengo hecha ante el dicho licenciado mi hermano [...]"<sup>12</sup>.

Desde este momento, Mateo López de los Arcos adquirió plenos poderes, encargándose del nombramiento de los sucesores. Estos saldrían de entre los descendientes de tres familias seleccionadas por el fundador: las de Diego López Marín –con el que tenía lazos de sangre, pues era su tío–, la de Miguel de Aranda y la de Bartolomé Carlos López Chinchilla. Paradójicamente, no sería hasta la extinción de las mismas cuando se recurriría a los hijos de Juana López de los Arcos, la hermana de Mateo y Pedro Pablo, precisamente los que tendrían que haber sido los primeros de acuerdo con su cercanía de parentesco<sup>13</sup>.

Además de la obra arquitectónica de la nueva capilla mayor, Sánchez López de los Arcos atendió a la adquisición de ajuar litúrgico y, junto al terno de oro y plata y otras piezas que conformaban la denominada “ropa blanca”, como albas, manteles con ricos encajes, etc., dotó a este espacio con un conjunto de plata, suficiente pero no excesivo –como ocurría en otras fundaciones–. De hecho, llama la atención que, pese a su fuerte piedad eucarística –lo que se evidencia en su especial preocupación por la fiesta del Jueves Santo, para la que entregó un guion con su cruz y las varas del palio–, no formara parte del ajuar una custodia<sup>14</sup>.

Tampoco descuidó el culto y encargó que todos los domingos y en las grandes solemnidades se celebrara una misa a las doce del mediodía. De este modo, fijó la celebración de un aniversario en un día de la infraoctava de los santos Pedro y Pablo que, para su mayor solemnidad, se acompañaría de diácono y subdiácono y contaría con vigilia, con una dotación de 30 reales, mientras que la cera de velas y hachas sería aportada por el patrono<sup>15</sup>. Asimismo, fruto de su devoción por el Santísimo Sacramento, ordenó que todos los años se diesen cincuenta velas para el monumento de la Semana Santa, de a cuatro onzas cada una<sup>16</sup>. En un primer momento, sería el propio Mateo López de los Arcos el encargado de estas celebraciones religiosas. No obstante, el donante –siempre previsor–, dejaba estipulado que, de no cumplirse lo acordado, se fundarían dos capellanías en dos casas de religiosos de Baeza, más diligentes con este tipo de mandas que los seculares. En concreto, en el colegio de los trinitarios descalzos y en el de Santiago de la Compañía de Jesús, a quienes tenía en gran estima<sup>17</sup>.

<sup>12</sup> Capellanía de Pedro Pablo López de los Arcos, lbros, AHDJ, Capellanías, caja 18-3-11, fols. 113r-v.

<sup>13</sup> La relación con los Chinchilla también era estrecha, pues su hermana estaba casada con un miembro de esta familia y el padrino de bautismo del indiano había sido Bartolomé de Chinchilla. Capellanía de Pedro Pablo López de los Arcos, lbros, AHDJ, Capellanías, caja 18-3-11, s. fol. “En uno de los parientes inmediatos de las tres familias como son los hijos de Diego López Marín su tío, sus nietos y demás descendientes, o en los hixos y nietos de Miguel de Aranda; o en los hixos y nietos y demás descendientes de Bartolomé Carlos López Chinchilla en la que le pareciere mexor al dicho su hermano y ser más apto y a el propósito para dicho empleo y elegido uno de estas tres familias ha de subsistir en ella dicho Patronato hasta que se acabe la dicha familia, prefiriendo el varón mayor a el menor; y lo mismo se ha de entender en las hixas y acabada esta familia se ha de seguir la otra en el orden que va expresado [...]”. Capellanía de Pedro Pablo López de los Arcos, AHDJ, Capellanías, caja 18-3-11, fols. 128r-132r.

<sup>14</sup> “Inventario de Alhajas y ornamentos: Como son: Azetre, hisopo, otro cáliz y patena, con su tapa para el Sagrario, incensario, naveta y cuchara; dos vinajeras con su platillo, varas de palio y guion con su cruz todo de plata; tres albas, tres amitos, tres cíngulos, tres corporales y sus hijuelas; tres pares de manteles de lienzo finos y guarnecidos con encajes muy finos y otras piezas. Un terno entero de todo lo que le pertenece de tela fina de oro y plata con guarniciones finas y broches de plata; fundación de dicho patronato, escripturas y demás instrumentos que conciernen y que/ pertenezcan a dicho Patronato y que se hubieren otorgado a favor del otorgante sin exceptuar cosa alguna”. Capellanía de Pedro Pablo López de los Arcos, lbros, AHDJ, Capellanías, caja 18-3-11, fols. 126v-127r.

<sup>15</sup> Mateo estaba obligado a decir la misa de doce de los domingos y las fiestas de cada año y tenía a su sobrino nieto Diego López Marín, hijo de Fernando López, su primo, como primer sucesor. Capellanía de Pedro Pablo López de los Arcos, lbros, AHDJ, Capellanías, caja 18-3-11, fols. 137r-147r.

<sup>16</sup> Capellanía de Pedro Pablo López de los Arcos, lbros, AHDJ, Capellanías, caja 18-3-11, fol. 142r.

<sup>17</sup> Capellanía de Pedro Pablo López de los Arcos, lbros, AHDJ, Capellanías, caja 18-3-11, fols. 142v-146r.



Figura 1. Capilla mayor de la Parroquia de los Santos Pedro y Pablo (Ibros, Jaén). Fotografía: Néstor Prieto.

### La pretendida ampliación de las cátedras de la Universidad de Baeza

El segundo proyecto que alentó Sánchez López de los Arcos, tras consolidar el de la capilla mayor de Ibros, fue el de la ampliación de las cátedras de la Universidad de Baeza. Para este propósito pretendía destinar 30.000 pesos escudos. Por ello, ofreció a los dos entes implicados en esta institución, ayuntamiento y obispado, el que fueran cátedras de leyes, medicina o, como militar que era, de matemáticas. En concreto, de estas últimas señalaba que “en mi estimación es la mayor, así por aver tenido alguna aplicación a ella, por ser la que deven saber hasta los grandes príncipes, como porque el que no la supiere no puede ser perfecto capitán, y más en los tiempos presentes”<sup>18</sup>. El propio obispo Rodrigo Marín y Rubio reconoció desde el primer momento el gesto del indiano hacia Baeza “alabando mucho su piedad y heroico intento en adelantar el lustre de esa ciudad que propiamente mira como patria”. No obstante, le aconsejó que el capital fuera destinado al incremento de las cátedras de teología ya instauradas en la universidad baezana y, ante el interés del sargento mayor por las de matemáticas, le recordó su difícil encaje en las universidades espa-

<sup>18</sup> Acta Capitular, 19 de septiembre de 1719, (Carta escrita en Puebla de los Ángeles el 26 de octubre de 1718, tras recibir las primeras respuestas del obispo y ayuntamiento a su pretensión), Archivo Histórico Municipal de Baeza (AHMB), Libro de Cabildos año de 1719, s. fol.

ñolas<sup>19</sup>. Desde el poder municipal no se negaron a la propuesta de matemáticas, e incluso dieron facilidades para las de leyes<sup>20</sup>. Sin embargo, finalmente, prelado y cabildo consideraron que la dotación prevista no era suficiente para la envergadura y continuidad temporal que debía tener el sostenimiento de esta empresa, pues se necesitaría, al menos, el doble de dinero, así como iniciar unas gestiones complejas que requerían de mucho tiempo.

De inmediato, Sánchez López de los Arcos reprochó al obispo y al concejo de Baeza las trabas que le habían puesto. Asimismo, criticó el que no implicaran en el proyecto al colegio jesuita de Santiago, donde había brillado el matemático Juan Bautista de Villalpando (1552-1608), y que “desde luego, discurro, hubiera entrado en el empeño”<sup>21</sup>. Cargado de pesadumbre, pues reconocía que el no estar en Jaén suponía un gran inconveniente para llevar a cabo estas empresas, el sargento mayor ibreño volvió a recordar a las órdenes mendicantes, seguramente movido por su desafección hacia el clero secular, y planteó destinar esta cantidad para el sostenimiento de varias casas de Baeza<sup>22</sup>.

### Otras obras pías

Pese a todo, finalmente, emprendió diversas obras pías, que tenían como receptora a su villa natal y con las que se reforzaría la representatividad del patronato erigido en la parroquia de los Santos Pedro y Pablo, ya que se desarrollarían bajo su amparo. Nuevamente, fue el obispo Rodrigo Marín quien orientó estos deseos y canalizó los 18.000 pesos escudos que llegaron en 1721 desde Cádiz hasta Jaén<sup>23</sup>. En un primer momento, además de ampliar el ajuar litúrgico del templo, dotó el nombramiento de un maestro para la formación en primeras letras de los niños pobres del lugar. Este sería elegido por el patrono y el encargo recayó en el hermano Bartolomé del Río, maestro de escuela<sup>24</sup>. Asimismo, constituyó seis “patrimonios”, que pronto se identificarían como capellanías, pese a su expresa voluntad de que así no ocurriera, y los puso bajo la responsabilidad del patrón de la capilla mayor<sup>25</sup>. De hecho, era él quien debía elegir a sus primeros beneficiarios, “seis hijos del lugar, prefiriendo los parientes a los extraños para que a cada uno de ellos les señale la renta de mil pesos para se pueda ordenar a título de ella por vía de Patrimonio y no de capellanía. Y luego que falte alguno de estos los vaya nombrando el patrón sin que por ninguna / manera se apliquen a

<sup>19</sup> “Con la misma demostración de que se adelantaron dos cátedras de cánones y no han tenido subsistencia, que la de matemáticas está conocida por infructuosa aun en las universidades más numerosas donde la hay y no se ve porque no haya quien asista, pues los estudiantes se aplican a sus facultades y los que pudieran utilizarse de esta enseñanza para militares no tienen en nuestra España la dedicación que en otras naciones y aun en ellas no se reduce esto a las universidades si no que hay particulares colegios para la educación de la nobleza en esta y otras artes”. Acta Capitular, 18 de febrero de 1718 (Carta del obispo de Jaén al cabildo de Baeza), AHMB, Actas Capitulares, Libro de Cabildos año de 1718, s. fol.

<sup>20</sup> El cabildo municipal le contesta a tenor del informe enviado por el obispo y, aunque finalmente se alinean con este, en un primer momento animan al donante “a que execute su ánimo sin embargo de la oposición del Illmo. Sr. Obispo de este obispado” y justifican la necesidad de las cátedras de matemáticas: “haga fuerza pues de no haberse leído esta facultad en estos reinos no es por no necesaria sino es porque en todas las universidades de ellos no ha habido quien las dote y vienen las que oy se leen en las demás facultades de tiempos inmemoriales sus dotaciones y es cierto que en los tiempos que oy se experimentan se hace más necesaria y es cosa lastimosa mendigar de tierras extrañas sujetos pudiendo crecer en nuestra España. Y así o uno por estas razones y lo otro por ser propio dictamen de Vs, parece a esta Ciudad conveniente no quede esta universidad con este lunar”. Acta Capitular, 18 de febrero de 1718 (Carta del cabildo de Baeza al obispo de Jaén), AHMB, Actas Capitulares, Libro de Cabildos año de 1718, s. fol. En cuanto a las cátedras de leyes, ya se habían puesto en marcha dos en Baeza, de ahí que no fuera necesaria la licencia real, pero se habían extinguido por falta de dotación y de alumnos.

<sup>21</sup> Acta Capitular, 19 de septiembre de 1719 (Carta escrita en Puebla de los Ángeles el 26 de octubre de 1718, tras recibir las primeras respuestas del obispo y ayuntamiento a su pretensión), AHMB, Libro de Cabildos año de 1719, s. fol.

<sup>22</sup> Acta Capitular, 30 de diciembre de 1718 (Carta escrita en Puebla de los Ángeles el 9 de junio de 1718) AHMB, Libro de Cabildos año de 1718, s. fol., y J. DEL ARCO MOYA, Historia de la villa [...], op. cit. (nota 2), pp. 158-162.

<sup>23</sup> Se indica que es Rodrigo Marín el que ordena la conducción del dinero desde Cádiz hasta Baeza, donde se depositaría en el arca de tres llaves que se hizo en la Universidad de Letras. Capellanía de Pedro Pablo López de los Arcos, lbros, AHDJ, Capellanías, caja 18-3-11, fol. 151v: “la qual nos remitieron Don Pedro de Echeverría Oriolaga y Don Joseph de Zárate, albaceas que dicen ser del dicho Don Pedro Pablo ia defunto en su carta de diez y ocho de abril de 1721. Enviando 18.000 pesos en la flota que vino dicho año de la Nueva España las quales cartas e instrucción están por cabeza de los autos que hizieron para la percepción en la ciudad de Cádiz y repartimiento de los dichos diez y ocho mil pesos y paran en el Archivo de nuestra Dignidad episcopal para que siempre conste de lo que se ha executado”. “Fundación y estatutos de la obra pía del Monte de Piedad de Ybros por el Illmo. Sr. D. Rodrigo Marín y Rubio, obispo que fue de este Obispado”, AHDJ, Capellanías, caja 18-3-11, s. fol.

<sup>24</sup> Capellanía de Pedro Pablo López de los Arcos, lbros, AHDJ, Capellanías, caja 18-3-11, fol. 141v.

<sup>25</sup> Según el *Diccionario de la lengua española*, constituir patrimonio es “sujetar u obligar una porción determinada de bienes para congrua sustentación del ordenado, con aprobación del ordinario eclesiástico”. Véase *Diccionario de la lengua española* [en línea] <https://dle.rae.es/patrimonio?m=form> [Consulta: 11 de abril de 2021].

bienes eclesiásticos con título de capellanía si no a Patrimonio [...]”<sup>26</sup>. Rápidamente, en 1717, aportó 4.000 pesos escudos, a los que se sumaría el dinero que sobrara de los 3.400 que había mandado para la compra de alhajas para la capilla mayor. Estas cantidades se aplicarían a la adquisición de olivares y tierra calma para dotar a perpetuidad a estos patrimonios con las rentas y los frutos que generasen estos bienes, garantizando 6.000 ducados anuales, 1.000 para cada uno<sup>27</sup>.

Por último, en relación con este tipo de obras pías que tuvieron como beneficiaria la villa de Ibros, tuvo lugar la fundación de un Monte de Piedad, cuyo patrono sería el obispo de Jaén. Fue precisamente Rodrigo Marín quien animó a Pedro Pablo Sánchez López de los Arcos a llevar a cabo este proyecto. Con él se pretendía dar respuesta a las necesidades de una población eminentemente agrícola y atender a los vecinos con una menor capacidad adquisitiva, para los que se destinaban 1.000 pesos escudos. Con este dinero se compraría trigo para reforzar las sementeras y, por ende, las cosechas de los labradores del lugar, alejándolos del mal de la especulación “para que en sus sementeras y cosechas estén libres de aquellos afanes que ya en otros tiempos han experimentado”. Todo ello sin perjuicio para los intereses diocesanos en el cereal, para lo que dispuso:

“que para sacar algún trigo ofrezcan y presenten fianzas legas, llanas y abonadas para que desta suerte el fiador sea compelido y el eclesiástico no perjudicado y habiendo dicho trigo los labradores y los demás que debieren con las condiciones que lo recibieron, pagaran por la buena obra que se les hizo lo que pareciere ser justo para que de ello salgan los gastos que causaren de entrego y recibo y lo que quedare sea para que vaya en adelante la obra pía”<sup>28</sup>.

## El retrato de Pedro Pablo Sánchez López de los Arcos

Pedro Pablo Sánchez López de los Arcos quiso ser recordado no solo a través del impulso a la fábrica de la parroquia de Ibros y de las diferentes obras pías realizadas en esta localidad, sino también mediante un retrato que mandó desde la Nueva España. Esta fue una práctica habitual en los siglos XVIII y XIX entre indianos que alcanzaron posiciones relevantes en la sociedad virreinal y que se mandaron retratar para enviar su efigie a sus localidades natales. Además, su encargo coincide con el periodo de auge del género del retrato en la Nueva España, hasta el punto de que autores como Pérez Vejo señalan el retrato como una verdadera necesidad social de grupos de la élite novohispana<sup>29</sup>. La pintura, encargada a José Rodríguez Carnero (1649-1725)<sup>30</sup>, se conserva actualmente en manos de sus descendientes (Fig. 2). El retrato estuvo en Ibros hasta el año 2020, momento en que se llevó a Granada. Es un óleo sobre lienzo de formato vertical,

<sup>26</sup> El documento había sido firmado en Puebla de los Ángeles el 12 de julio de 1719 por Pedro Pablo Sánchez López de los Arcos. Capellanía de Pedro Pablo López de los Arcos, Puebla de los Ángeles, AHDJ, Capellanías, caja 18-3-11, fols. 3r-4r. Pocos años después se habla de ellas como “capellanías”: Provisión de Capellanías, AHDJ, Capellanías, caja 18-3-11, fols. 102r-103v.

<sup>27</sup> Capellanía de Pedro Pablo López de los Arcos, Ibros, AHDJ, Capellanías, caja 18-3-11, fols. 106r-109v. María de Rus interpone un pleito por uno de los patrimonios, del que se genera una extensa documentación. Valga como ejemplo para el resto de patrimonios que el segundo de ellos contaba con varios olivares y tierra de pan llevar; uno de ellos con 92 árboles en el sitio del Arcón de la Yedra -la tercera parte de las 275 que se compraron a Miguel López, vecino de Villacarrillo-, otro con 75 olivos en el sitio de Torrejón; y un tercero con 90 en la Fuente de Ruí Sánchez y los Oyuelos de Ibros. Precisamente, este último lindaba con un olivar de los herederos de Pedro López de los Arcos. A estas tierras había que sumar un haza de nueve fanegas y seis celemines de sembradura en el sitio de la Atalaya Torrejón y Cruz del Moreno. Capellanía de Pedro Pablo López de los Arcos, Ibros, AHDJ, Capellanías, caja 18-3-11, fols. 162v-166r.

<sup>28</sup> “Fundación y estatutos de la obra pía del Monte de Piedad de Ybros por el Illmo. Sr. D. Rodrigo Marín y Rubio, obispo que fue de este Obispado”, AHDJ, Capellanías, caja 18-3-11, s. fol.

<sup>29</sup> T. PÉREZ VEJO, “El retrato como arma de poder: la representación de vizcaínos y montañeses en la Nueva España del siglo XVIII” en *Devoción, paisanaje e identidad: las cofradías y congregaciones de naturales en España y en América (siglos XVI-XIX)*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2014, p. 289. La representación del ibreño de cuerpo entero entronca con las preferencias de los comitentes de retratos en la Nueva España dieciochesca. La indumentaria que corresponde con su grupo, y la inclusión de elementos que le dotan de identidad social, como indica Pérez Vejo, lo incardina en el retrato novohispano del Barroco: en él, “la representación de la persona se convierte en la representación del grupo y en una afirmación de pertenencia”. Véase T. PÉREZ VEJO, “Vizcaínos y montañeses: la representación de una élite en la Nueva España del siglo XVIII”, en *Arte y mecenazgo indiano: del Cantábrico al Caribe*, Gijón, Ediciones Trea, S. L., 2007, p. 182.

<sup>30</sup> Hijo del pintor Nicolás Rodríguez Carnero (muerto en 1677), José fue bautizado el 21 de noviembre de 1649, siendo su padrino Melchor de Soria. Desde 1684 estaba en Puebla, ciudad donde murió. Véase R. RUIZ GOMAR, “El pintor José Rodríguez Carnero (1649-1725). Nuevas noticias y bosquejo biográfico” en *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 19 (70), 1997, p. 58. El retrato de Pedro Pablo Sánchez López de los Arcos no es la única pintura de mano de Rodríguez Carnero conservada en España. En el Monasterio de Loreto en Espartinas (Sevilla) se custodia una *Virgen de Guadalupe*, firmada y realizada hacia 1700. Véase F. MONTES GONZÁLEZ, *Sevilla guadalupana. Arte, historia y devoción*, Sevilla, Diputación, 2015, pp. 108-109.

fechado en 1718, tan solo un año antes de la muerte del comitente. Representa al sargento mayor de cuerpo entero, acompañado de una sirvienta de raza negra. El retratado viste a la moda de la época, siguiendo el gusto instaurado en España por Felipe V, a la francesa, con casaca, chupa y calzón, camisa de manga larga con encajes en los puños, medias y corbata blanca, y zapatos negros cerrados con hebillas. Como era usual a principios del siglo XVIII, la chupa es larga, y las medias se han ajustado por encima de las rodillas, tapan-do la parte inferior de los calzones. En cuanto a la peluca, lleva la raya en medio, con el pelo muy elevado a ambos lados, cayendo en bucles sobre los hombros, siguiendo la moda de Felipe V. Asimismo, y como habitual complemento, lleva un espadín, colocado en el lado izquierdo<sup>31</sup>. Con su mano derecha sujeta una carta al obispo de Jaén, detalle que pone de manifiesto la relación del retratado con la sede jiennense<sup>32</sup>. Por su parte, la sirvienta –que luce unos pendientes y collar de perlas a juego, evidencia de la buena posición económica del sargento mayor– porta una bandeja de plata con unos guantes a juego con la casaca de Sánchez López de los Arcos.

El ibreño se ha representado a la edad de 66 años. El retratista no ha pretendido idealizar las facciones, observándose en cambio un rostro avejentado, de marcados arcos superciliares y pómulos, y una nariz pro-nunciada, que transmite una fuerte sensación de realismo. El pintor ha establecido un interesante juego de miradas, de la sirvienta a Sánchez López de los Arcos, y de este al espectador, al que ruega que rece por él –tal como recoge la inscripción a los pies del retratado–. En la inscripción, además de indicarse la posición y cargo del retratado, se incide en su condición de cristiano, pues pide que se rece un Padrenuestro y un Avemaría por su intención<sup>33</sup>. Este detalle entronca directamente con sus donaciones al Reino de Jaén, que hemos abordado más arriba.

Tanto el sargento mayor como la sirvienta están fuertemente iluminados desde la zona izquierda de la composición, arrojando sombras hacia la derecha. Ambos se sitúan ante un fondo neutro en tonos oscuros, que permite que resalten tanto las facciones del indiano como las calidades de la indumentaria de seda con ricos bordados, representados con gran detalle. La manera de interpretar el rostro de Sánchez López de los Arcos se asemeja a la de otros retratos realizados por Rodríguez Carnero, como el del arzobispo fray Marcos Ramírez de Prado, que forma parte del episcopologio de la Catedral de México<sup>34</sup>. La decisión de encargar al pintor novohispano un retrato para mandarlo a su localidad natal está justificada por la fama que este tenía como retratista, a pesar de que los ejemplares que de este asunto se conservan son escasos. Además del retrato del prelado Ramírez de Prado y de algún otro lienzo de dignidades eclesiásticas, conta-mos con testimonios del reconocimiento que tenía Rodríguez Carnero como retratista en la Nueva España. Concretamente, el que proporciona Carlos de Sigüenza y Góngora, que se enmarca en los primeros lustros de trabajo del pintor. En su *Teatro de virtudes políticas* (1680) indicaba que a algunos retratos realizados por el artífice novohispano había quien los saludaba como vivos<sup>35</sup>. Esta anécdota, que no es exclusiva de Rodríguez Carnero, pone de relieve tanto la calidad de su obra como el acusado realismo de sus retratos. La correcta factura de las calidades de la indumentaria y joyas de ambos personajes, así como la atención prestada a los rasgos de Sánchez López de los Arcos, evidencian la capacidad de Carnero como retratista.

<sup>31</sup> En relación con la moda masculina en la época de Felipe V, véase A. LEIRA SÁNCHEZ, “La moda en España durante el siglo XVIII” en *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, 0, 2007, p. 88.

<sup>32</sup> El sobre va dirigido “Al Ylmo Sor Obppo de Jaen g[uar]de Dios muchos años. &”.

<sup>33</sup> “El sargento mayor Pedro Pablo de Ybros, teniente de Capitán General que fue en el Reyno de Goatemala: un Pater Noster y Ave María pide. Año de 1718. N° Carnero fecit”. Esta N coronada con ° debe ser una M° (Maestro), y aparece también en su firma del *Triunfo de la Compañía de Jesús* que se conserva en la sacristía de La Compañía de Puebla –“M° Joseph Carnero fecit”-. Véase R. RUIZ GOMAR, “El pintor José Rodríguez Carnero [...]”, op. cit., p. 70.

<sup>34</sup> Reproducido en R. RUIZ GOMAR, “El pintor José Rodríguez Carnero [...]”, op. cit., p. 61.

<sup>35</sup> La cita textual es la siguiente: “[...] del insigne pintor Joseph Rodriguez, no se si diga, que inferior a los Antiguos solo en la edad, o emulo suyo, cuando por la eminencia singularissima conque copia al vivo, a conseguido el que a Retratos que se animaron con sus pinceles, no aya faltado quien tal vez los salute teniéndolos por el original que conoce”. Véase C. SIGÜENZA Y GÓNGORA, *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe*, México, Viuda de Bernardo Calderón, 1680, p. 29.



Figura 2. José Rodríguez Camero, *Retrato del sargento mayor Pedro Pablo Sánchez López de los Arcos*, 1718, colección particular.

Fotografía: Herederos de Don Agustín Uribe

Además de la atención prestada a Ibros y Baeza, el capital de Pedro Pablo Sánchez López de los Arcos tuvo un tercer destinatario: la Fábrica de la Catedral de Jaén. En el siguiente apartado, abordamos las donaciones que efectuó a la sede giennense, y estudiamos dos pinturas del maestro novohispano Cristóbal de Villalpando, cuya llegada a la catedral relacionamos con los envíos del sargento mayor.

## LAS DONACIONES A LA CATEDRAL DE JAÉN

Junto a la gran devoción que profesó al Santo Rostro, el sargento mayor era conocedor de las necesidades de la obra nueva de la seo giennense y quiso atenderlas. En esta decisión jugó un papel clave su

contacto con el cabildo, fruto de la solicitud del patronato de la capilla mayor de la parroquia de Ibro, que le fue concedido en 1713, al hallarse en sede vacante y residir el gobierno de la diócesis en la institución catedralicia<sup>36</sup>. Además, los capitulares debieron jugar un papel destacado en la relación entre Pedro Pablo Sánchez López de los Arcos y el obispo, limando las asperezas que surgieron a partir del fallido proyecto universitario. De hecho, en febrero de 1719, cuando el indiano ya se hallaba próximo a la muerte, recibió un singular conjunto de regalos compuesto, entre otros objetos, de:

“una Santa Verónica pintada en un christal del mismo tamaño del soberano y sacrosanto Rostro original de nuestro divino Jesús y redemptor amantísimo, otra del mesmo tamaño en lienzo puesta en bastidor, una dosena de las mayores que se usan traer en el pecho por allá, dos dosenas más pequeñas con la forma de agnus y otras dos menores en forma de corasonitos engarzadas y dos sin engarsar”<sup>37</sup>.

Las piezas donadas al indiano ibreño eran las llamadas “Verónicas”: copias de la preciada reliquia de la Catedral de Jaén, ejecutadas en diversas técnicas, soportes y medidas, algunas sobre cristal y lienzo con el mismo tamaño de la original, con la que “estaban tocadas”. Sánchez López de los Arcos acogió estos presentes con profunda veneración y notable agradecimiento, y entregó una de las estampas –imaginamos que de las de mayor tamaño– al convento de Nuestra Señora de la Merced de Puebla de los Ángeles<sup>38</sup>.

El envío de dinero realizado por Sánchez López de los Arcos se produjo en un momento crucial pues, en las dos primeras décadas del Setecientos, la Catedral de Jaén afrontaba, no sin grandes esfuerzos, la finalización de la obra con la unión de la parte consagrada en 1660 –desde la cabecera hasta el crucero– y la fachada iniciada en 1668. La construcción estaba condicionada por los recursos económicos de los que disponía la Fábrica catedralicia, conformados en buena parte por las aportaciones de obispos y cabildo, de ahí que las donaciones de laicos fueran siempre muy bien recibidas. La documentación capitular da noticias de algunos de ellos, especialmente de bienhechores locales como el matrimonio de Tomás Francisco de Vera y Manuela de Mata que, además de dinero, entregó bienes muebles para el ornato del templo<sup>39</sup>. No obstante, también encontramos datos de otros donantes de más allá de las fronteras del antiguo Reino de Jaén, especialmente de devotos del Santo Rostro, la importante reliquia que se custodia en la seo giennense. Este fue el caso del capitán Juan de Quesada –fallecido en la isla de Santo Domingo (La Española)–, y del sargento mayor Pedro Pablo Sánchez López de los Arcos. Desde Puebla de los Ángeles, el ibreño envió 1.000 pesos, aunque hubiera deseado que fueran 1.000 doblones, para alentar la finalización de las obras del templo en 1715 “para ayuda de la fábrica material de esa santa catedral y para honra y gloria del Santo Rostro, original de Nuestro Salvador Jesuchristo”<sup>40</sup>. Los 1.000 pesos se emplearían como “limosna para la fábrica material del nuevo templo que está haciendo en esta S<sup>ta</sup> Yglesia”, y se tramitaría su traslado desde Cádiz a través del ya citado Antonio Pardo. Por mediación del obispo Rodrigo Marín y Rubio –que utilizó sus contactos para evitar que se gravaran con impuestos– y del cabildo de la catedral gaditana, Pardo facilitó

<sup>36</sup> Patronato de la capilla mayor dado a 13 de junio de 1713 ante Francisco del Campal, secretario del cabildo. Capellanía de Pedro Pablo López de los Arcos, Ibro, AHDJ, Capellanías, caja 18-3-11, fol. 122r.

<sup>37</sup> Carta de Pedro Pablo López de los Arcos, AHDJ, Correspondencia, año 1719, s. fol., ref. en J. DEL ARCO MOYA, *Historia de la villa [...]*, op. cit., p. 164.

<sup>38</sup> Parece que generó cierta devoción, pues en 1750 se publicaba la obra de Álvarez de Abreu y Domingo Pantaleón, *Breve y utilísima devoción del Divino Rostro que comúnmente llaman la Santa Verónica sacada del Triduo doloroso que se imprimió en esta Ciudad de los Ángeles el año de 1750*. Además, en la catedral de Puebla, cada viernes de cuaresma se predicaban las “Verónicas”. En este sentido, destaca el “Sermón / predicado la tarde del primer viernes de /Quaresma en la Santa Iglesia Catedral de la Puebla. Con el pri /mer verso del Salmo Miserere se predica el primero de los seis /sermones que en las tardes de los primeros seis Viernes de ca / da Quaresma se predicán en dicha Santa Iglesia, los cuales se lla /man vulgarmente Verónicas, por colocarse en dichas tardes / en el Altar mayor una Imagen del Rostro de Christo; pero esa /bellísima no es copia de la que se estampó de ese Soberano Rostro ensangrentado y cubierto de salivas y sudor en el lien /zo de la piadosa Muger Verónica o Berenice, sino del hermosísi /mo Rostro del mismo Jesús antes de su Pasión: y solo pu /diera decirse Verónica, por quanto de este programa Ve /rónica, sale este anagrama Vera Icon”, de Juan Anselmo del Moral y Castillo. Véase J. T. MEDINA, *La Imprenta en la Puebla de los Ángeles (1640-1821)*, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1908, pp. 306 y 614. Capellanía de Pedro Pablo López de los Arcos, Ibro, AHDJ, Capellanías, caja 18-3-11, s. fol.

<sup>39</sup> Tomás de Vera fue jurado y, al igual que su esposa, profesó gran devoción a la Virgen de la Antigua, la patrona del cabildo. Además de un buen número de propiedades rústicas y urbanas, así como un censo de mil ducados, donaron un lienzo de San Francisco que había pertenecido al cardenal Moscoso y Sandoval. Acta Capitular, 26 de agosto de 1687, AHDJ, Capitular, caja 48, s. fol.

<sup>40</sup> El capitán Juan de Quesada dejó, entre otros bienes, el importe de quinientas fanegas de trigo y doscientas de cebada. Acta Capitular, 6 de octubre de 1671, AHDJ, Capitular, caja 42, s. fol. La donación efectuada por el ibreño fue recogida por: J. DEL ARCO MOYA, *Historia de la villa [...]*, op. cit., p. 158.

la entrega, ofreciéndose no solo a “poner cobro a los dichos mil pesos sino que si dha obra se hallare con atraso y necesitase de ellos los dará D<sup>n</sup> Juan Antonio de Lamas vezino de Baeza”. Finalmente, la carta de pago se hizo a través del antedicho Juan Antonio de Lamas<sup>41</sup>.

Junto a este envío se podría situar la entrada en la Catedral de Jaén de los lienzos de Cristóbal de Villalpando (ca. 1649-1714): los *Desposorios de la Virgen y San José* y la *Aparición de Santa Leocadia a San Ildefonso*. Sabemos, gracias a la documentación consultada, de la llegada de dinero y del intercambio de “alhajas” entre el cabildo y el indiano, lo que apoyaría el envío de estas pinturas<sup>42</sup>.

### Las pinturas de Cristóbal de Villalpando en la Catedral de Jaén

La Catedral de Jaén cuenta entre sus colecciones con dos pinturas atribuidas a Cristóbal de Villalpando: los *Desposorios de la Virgen y San José* y la *Aparición de Santa Leocadia a San Ildefonso*. Ambas fueron citadas por primera vez en el inventario de 1918 –el más completo de los conservados–. En él, se sitúan los *Desposorios* en el antecabildo, indicando su filiación a la escuela de Rubens, al tiempo que subraya la excepcionalidad de su marco<sup>43</sup>. En cuanto a la *Aparición de Santa Leocadia a San Ildefonso*, lo singular de su iconografía dificultó en más de una ocasión su correcta identificación; no obstante, creemos que se puede tratar de una de las pinturas que adornaban los muros de la sala capitular, y que se nombra de la siguiente manera: “20. Un cuadro grande, apaisado, de lienzo, pintado al óleo, representa un hecho histórico religioso, marco tallado y dorado, fondo Escocia negro (los dos largueros [Sic] del marco están partidos) (Siglo XVII).”<sup>44</sup>. Para identificar este segundo lienzo como el de Santa Leocadia, es fundamental el dato del inventario relativo a los “largueros” partidos del marco –en realidad, travesaños, que efectivamente mostraban estas fracturas hasta la reciente restauración de 2021–, porque se cortaron para reducir el tamaño del cuadro y adaptarlo al espacio de destino (Fig. 3). El Inventario de 1938, realizado por Luis Berges Martínez y José Cádiz Salvatierra, confirma que seguían en la misma ubicación. Asimismo, concreta que el de Santa Leocadia –aunque sigue sin identificar el “asunto religioso”– se hallaba en el muro de los pies de la sala capitular, sobre la puerta, el único espacio con capacidad suficiente para albergarlo y en el que, de hecho, todavía hoy se conservan los clavos (Fig. 4). Por su parte, los *Desposorios* son descritos tras la puerta que comunica con la capilla de Santiago, por lo que debieron de estar en el lateral derecho, sobre la puerta del pasadizo que une el antecabildo con la sacristía (Fig. 5)<sup>45</sup>.

En cuanto a la ubicación de ambos lienzos en estos espacios del templo, es testimonio de la alta estimación que recibieron, pues la sacristía y el capítulo, con sus dos estancias, acogieron buena parte de las piezas de mayor valor simbólico y material que atesoró la Catedral de Jaén. Con la creación en 1962 del museo catedralicio, ubicado en el primitivo panteón de canónigos, los lienzos fueron ubicados en la sala I, en la que se exhiben en la actualidad.

<sup>41</sup> El barco que salió desde La Habana en julio de 1715 sufrió el ímpetu de los temporales y perdió parte de la carga (así lo explica en: Carta de Pedro Pablo López de los Arcos al Cabildo, AHDJ, Correspondencia. Año 1716). Esto justificaría que las actas capitulares no den noticias sobre esta materia hasta septiembre del año siguiente, indicando que ya estaban en Cádiz los mil pesos. Actas Capitulares, 7 y 15 de septiembre, 5, 9 y 24 de octubre de 1716. AHDJ, Capitular, caja 62, s. fol.

<sup>42</sup> Capellanía de Pedro Pablo López de los Arcos, lbros, AHDJ, Capellanías, caja 18-3-11, s. fol. Con “alhaja” se designaba entonces cualquier cosa de gran estimación o valor, y destinada al uso y adorno de una casa. Véase *Diccionario de la Lengua Castellana...*, Tomo I, Madrid, Francisco del Hierro, 1726, p. 207.

<sup>43</sup> 2. “Un cuadro grande, apaisado, de lienzo al óleo, representa los Desposorios de la Virgen (Escuela Rubens) marco de madera, tallado y dorado, fondo imitando concha”. Inventario de 1918, AHDJ, Capitular, caja 459, fol. 124r.

<sup>44</sup> Inventario de 1918, AHDJ, Capitular, caja 459, fol. 128r. Ambas piezas serían registradas por P. A. GALERA ANDREU y L. DE ULIERTE VÁZQUEZ, *Catálogo monumental de la ciudad de Jaén y su término*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1985, p. 103. El milagro de Santa Leocadia se referencia como *Resurrección de Santa Leocadia*.

<sup>45</sup> Inventario de 1938, AHDJ, Capitular, caja 459, fol. 3r.



Figura 3. Cristóbal de Villalpando (atr.), *Aparición de Santa Leocadia a San Ildefonso*, Catedral de Jaén, ca. 1690-1699. Antes de la restauración; se pueden apreciar los cortes en la zona central de los travesaños del marco. Fotografía: Néstor Prieto.



Figuras 4 y 5. Muro de los pies de la sala capítular y muro derecho del antecabildo, Catedral de Jaén, antiguas ubicaciones de los lienzos de Villalpando antes de su traslado al museo catedralicio. Fotografías: Néstor Prieto.

### Los Desposorios de la Virgen y San José

Los *Desposorios de la Virgen y San José* (Fig. 6) merecieron mayor atención por parte de la historiografía<sup>46</sup>, formando parte de diversas exposiciones y siendo objeto de varios estudios monográficos. Y ello,

<sup>46</sup> M. S. LÁZARO DAMAS, “Los desposorios del museo catedralicio y su vinculación con el pintor novohispano Cristóbal de Villalpando”, en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 147, 1993, pp. 181-199; R. RUIZ GOMAR, “Marriage of the Virgin”, en D. PIERCE, R. RUIZ GOMAR y C. BARGELLINI, *Painting a New World: Mexican Art and Life, 1521-1821*, Denver, Denver Art Museum, 2004, pp. 180-182; J. GUTIÉRREZ HACERES (coord.), “¿La pintura novohispana como una koiné pictórica americana? Avances de una investigación en ciernes” en *Pintura de los reinos: identidades compartidas: territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, México, Fomento Cultural Banamex, 2008, vol. I, pp. 182-183. RODRÍGUEZ MOYA, “Los Desposorios de la Virgen”, en F. SERRANO ESTRELLA (coord.), *Puer Natus Est Nobis. Nacimiento e Infancia de Cristo en el Arte*, Jaén, Fundación Caja Rural de Jaén, 2010, p. 26; R. LÓPEZ GUZMÁN, “Los caminos del barroco. Razones para una exposición” en *Caminos del barroco: entre Andalucía y Nueva España*, México, Museo Nacional de San Carlos/INBA, 2011, p. 25; M. S. LÁZARO DAMAS, “Desposorios de la Virgen y San José” en F. SERRANO ESTRELLA (coord.), *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*, Jaén, Servicio de Publicaciones, Universidad de Jaén/ Cabildo de la Catedral de Jaén, 2012, pp. 196-197; y Á. JUSTO ESTEBARANZ, “Los ‘Desposorios de la Virgen y San José’ de Cristóbal de Villalpando en la catedral de Jaén” en P. GALERA ANDREU y F. SERRANO ESTRELLA, (coords.), *La Catedral de Jaén a examen II. Los bienes muebles de la catedral de Jaén en el contexto internacional*, Jaén, UJA Editorial, 2019, pp. 198-219. También se interesaron por esta pintura M. CAPEL MARGARITO, “Luis de Morales ‘el Divino’, y unas pinturas de Jaén” en *Goya: Revista de arte*, 201, 1987, pp. 137-143, que la vinculaba con el pintor renacentista Luis de Morales, y P. BAREA AZCÓN, “Localización de pinturas novohispanas

probablemente, debido a su gran calidad técnica y a su cercanía con otras versiones del artista conservadas en la actualidad. No sucedió lo mismo con la *Aparición de Santa Leocadia a San Ildefonso*. Si bien esta segunda pintura fue incluida por Gutiérrez Haces en su catálogo de la obra de Villalpando, apenas se analizó ni contextualizó, comparándola con otras obras de segura autoría del maestro.

Sobre los *Desposorios de la Virgen y San José* hemos tratado extensamente en una reciente publicación<sup>47</sup>. Aunque no está firmada ni fechada, la atribución de esta pintura a Cristóbal de Villalpando es clara, en función de razones estilísticas e iconográficas. Su factura se puede encuadrar en la tercera etapa del autor, que se desarrolla durante la última década del siglo XVII<sup>48</sup>. El lienzo representa una iconografía de amplia difusión en Hispanoamérica<sup>49</sup>. Concretamente, se ha interpretado el momento en que María y José se unen en matrimonio. Ya ha pasado el turno de los otros pretendientes, quienes se han enfrentado insatisfactoriamente a la prueba de la vara florida, requisito para desposar a María. En cambio, José ha visto cómo su vara sí florece y, en el preciso instante en que el Espíritu Santo en forma de paloma va a alcanzar la vara, desposa a María. Justo en ese momento, José se dispone a colocar el anillo a la Virgen, siguiendo la tradición italiana<sup>50</sup>. La elección de este momento permite a Villalpando mostrar una gran diversidad de expresiones en las facciones y gestos de los personajes presentes en la ceremonia. Estos van desde el ademán de introspección de María y José hasta los gestos de alegría contenida de las doncellas que acompañan a la Virgen, pasando por los de pesar de los demás pretendientes —entre los que debe figurar Agabo— al no haber sido ellos los elegidos. La pareja contrayente se ha representado joven, y con una hermosura y delicadeza de las facciones superiores al resto de personajes que asisten a la ceremonia. De la misma forma, contrastan María y José con el anciano sacerdote Abiathar, que los une en matrimonio tomándolos de sus brazos y disponiéndose a enlazar sus manos. En este sentido, Villalpando sigue las pautas indicadas por los teólogos de la época<sup>51</sup>. Junto a estas fuentes, el pintor manejó diferentes estampas para componer la escena. En un trabajo anterior señalamos las concomitancias con los grabados del mismo asunto realizados por Adrian Collaert y Ventura Salimbeni, respecto a los que introduce cambios significativos, entre otros, el haber prescindido del marco arquitectónico del templo. El rejuvenecimiento del rostro de San José tiene también sus precedentes grabados en las interpretaciones del tema que hicieron Valérien Regnard y Schelte de Bolswert según Rubens<sup>52</sup>.

En esta obra se pueden apreciar, además de la maestría de Villalpando en el tratamiento de expresiones, indumentaria y joyas —comparable a otras grandes pinturas de temática religiosa del pintor—, ciertos elementos iconográficos propios del ámbito novohispano en la representación pictórica de este asunto. En concreto, los ojos bordados en la túnica del sacerdote Abiathar, así como las manos que, de entre las nubes del rompimiento de gloria, aparecen para abrazar a la pareja, simbolizando la sanción divina del matrimonio<sup>53</sup>. No plasma Villalpando aquí, en cambio, otro rasgo propio de los *Desposorios de la Virgen* pintados en la Nueva España durante el Barroco: las flores esparcidas sobre la alfombra. Sí lo utilizaría el maestro novohispano en las otras representaciones del mismo asunto que se conservan actualmente, ambas en México: el lienzo del Museo de El Carmen y el del Museo Nacional de Arte<sup>54</sup>. La decisión de prescindir aquí de las flores obedece a la mayor cercanía de las figuras, que prácticamente ocupan todo el encuadre, dejando muy poco espacio para la alfombra. Las tres pinturas de este tema realizadas por Villalpando son obras de gran formato —la de la Catedral de Jaén, de 1,70 x 2,11 m—. En todas, a pesar de la diferencia de formato —apaisados los de la seo giennense y el Museo de El Carmen y vertical el del Museo Nacional de Arte—, se mantiene la distribución de los grupos en torno a la pareja y el sacerdote. El tratamiento detallista de ropajes

---

en España”, en *Revista Complutense de Historia de América*, 32, 2006, p. 257, que la destacaba como una de las escasas muestras de pintura novohispana en la provincia de Jaén.

<sup>47</sup> Á. JUSTO ESTEBARANZ, “Los ‘Desposorios de la Virgen y San José’ [...]”, op. cit., pp. 198-219.

<sup>48</sup> R. RUIZ GOMAR, “Marriage of the Virgin” [...], op. cit., p. 180, y M. S. LÁZARO DAMAS, “Desposorios de la Virgen [...], op. cit., p. 196, quienes la fechan en 1690-1699.

<sup>49</sup> J. P. CRUZ MEDINA, “Imágenes para sacralizar, controlar y someter. La pintura y el discurso matrimonial tridentino en el Nuevo Reino de Granada. Siglo XVII”, en *Anuario de historia regional y de las fronteras*, 24, 1, 2019, p. 59.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 196.

<sup>51</sup> J. JESÚS MARÍA, *Historia de la vida, excelencias de la Sacratissima Virgen María Nuestra Señora: donde se tratan muchas de su virginal esposo el patriarca S. Ioseph*, Barcelona, Joseph Texidó, 1698, p. 210.

<sup>52</sup> Á. JUSTO ESTEBARANZ, “Los ‘Desposorios de la Virgen y San José’ [...]”, op. cit., p. 208. Por su parte, Rodríguez Moya destacaba la influencia rafaelesca. Véase I. RODRÍGUEZ MOYA, “Los Desposorios de la Virgen” [...], op. cit., p. 26.

<sup>53</sup> I. RODRÍGUEZ MOYA, “Los Desposorios de la Virgen” [...], op. cit., p. 26.

<sup>54</sup> Á. JUSTO ESTEBARANZ, “Los ‘Desposorios de la Virgen y San José’ [...]”, op. cit., p. 209.

y alhajas, así como el interés por las expresiones de los numerosos personajes que integran la escena, es común en las tres versiones realizadas por el artista.

La llegada de esta pintura a Jaén se produce en una época en que la devoción a los Desposorios de la Virgen y San José había recibido un especial impulso, concretamente desde finales del siglo XVII. Así queda recogido en las actas capitulares de la propia catedral jiennense. En un primer momento se instituye el rezo de los Desposorios por breve pontificio de 1680, celebrándose fiesta el 23 de enero con rito doble y, a partir de 1683, el 26 de noviembre, por iniciativa de la archidiócesis de Toledo para evitar el solapamiento con la fiesta de San Ildefonso<sup>55</sup>.



Figura 6. Cristóbal de Villalpando, *Desposorios de la Virgen y San José*, Catedral de Jaén, ca. 1690-1699. Fotografía: Néstor Prieto.

### La Aparición de Santa Leocadia a San Ildefonso

La *Aparición de Santa Leocadia a San Ildefonso* (Fig. 7), a pesar de su gran interés iconográfico, de su calidad artística y de sus grandes dimensiones<sup>56</sup>, ha pasado prácticamente desapercibida para los investigadores por varias razones. Entre ellas, la altura a la que colgaba –desde el 21 de febrero de 2022 se halla colocada en el testero principal de la sala I de la Exposición Permanente de Arte Sacro, en la que figuran también los *Desposorios*–, sumada a las condiciones lumínicas y a no haber sido restaurada hasta el presente momento (2021). De formato apaisado, el lienzo representa el instante en que la mártir toledana da las gracias a San Ildefonso por la defensa de la Virginitad de María<sup>57</sup>. Concretamente, se muestra el momento

<sup>55</sup> Actas Capitulares, 12 de noviembre de 1680 y 19 de enero de 1683, AHDJ, Capítular, cajas 45 y 47, s. fol.

<sup>56</sup> 145 x 280 cm, incluido marco/106 x 264 cm, sin marco. En la actualidad, tras la restauración realizada en el Museo del Prado en 2021, sus medidas son: 146,5 x 328 cm, con marco/ 104 x 287 cm, sin marco. Véase P. A. GALERA ANDREU y L. DE ULIERTE VÁZQUEZ, *Catálogo monumental de la ciudad* [...], op. cit., p. 103 y J. GUTIÉRREZ HACES, y otros, *Cristóbal de Villalpando* (ca. 1649-1714). *Catálogo razonado*, México, Fomento Cultural Banamex, A. C., 1997, p. 422.

<sup>57</sup> El relato del milagro puede leerse en R. LÓPEZ TORRIJOS, “La iconografía de Santa Leocadia de Toledo” en *Anales Toledanos*, XXI, 1985, pp. 9-10. Según esta investigadora, la aparición de la virgen toledana a San Ildefonso es el episodio más famoso y repetido de su vida, siendo narrado ya por Cixila. Véase R. LÓPEZ TORRIJOS, “Iconografía de los santos de Toledo” en *A imagen y semejanza. 1.700 años de Santidad en la Archidiócesis de Toledo*, Toledo, Arzobispado de Toledo, 2004, pp. 57-58. Tanto este milagro como el de la aparición de la Virgen a San Ildefonso para entregarle la casulla están relacionados con el tratado que el obispo toledano había dedicado a la Virgen para defender su virginitad, que negaban tanto los judíos como los gentiles: *De Virginitate Sanctae Mariae*.

en que el rey Recesvinto se dispone a cortar el velo de la santa, que guardaría como reliquia junto con el cuchillo<sup>58</sup>. Leocadia aparece surgiendo del sepulcro con aspecto triunfante, sujetando la palma del martirio en su mano izquierda, tal y como la había representado Juan Pantoja de la Cruz en 1603, en un lienzo perteneciente al Museo del Prado y que se encuentra en depósito en la Catedral de Córdoba.

La pintura se puso en relación con el trabajo de Villalpando, por primera vez, en la monografía dedicada a este artista novohispano en 1997, coordinada por Gutiérrez Haces<sup>59</sup>. No obstante, apenas se mencionaba su asunto, sin profundizar en sus características formales y estilísticas, así como tampoco en la iconografía. Anteriormente, aparecía identificada como pintura barroca, posiblemente del siglo XVIII<sup>60</sup>.

En el *Catálogo Monumental de la Ciudad de Jaén y su término* se identificó el lienzo como la *Resurrección de Santa Leocadia*, y en la monografía de Villalpando aparecida en 1997 se explicó el episodio en este sentido, interpretando la escena como el momento en que Santa Leocadia resucitaba frente a San Ildefonso y numerosos testigos<sup>61</sup>. Citando a Pedro de Ribadeneira en su *Flos Sanctorum*, la pintura representa "una cosa maravillosa, y digna de grande admiración"<sup>62</sup>. Para desentrañar la exacta iconografía plasmada en el lienzo hay que acudir a las fuentes que narran la milagrosa aparición. En ellas se advierten variantes, que no afectan a lo sustancial. En 1627 describía la escena el presbítero sevillano Pablo de los Monteros Espinosa<sup>63</sup>: la santa se levantó ante la concurrencia el día de su fiesta, celebrada el 9 de diciembre en la iglesia de Santa Leocadia de la Vega, donde está su sepulcro. En el relato de este autor, la mártir se apareció ante el rey Recesvinto, acompañado de todo el clero y la mayor parte de la ciudad. El momento que muestra el lienzo novohispano es aquel en que, cuando el prelado –San Ildefonso– estaba realizando una oración ante el sepulcro, se abre la losa y aparece la santa<sup>64</sup>. Por su parte, Francisco de Pisa dedicaba un capítulo entero a esta aparición, afirmando que Santa Leocadia se mostró a los presentes con su verdadero cuerpo, no como una aparición, razón por la que no tuvo la claridad y resplandor de los cuerpos glorificados<sup>65</sup>. En esta aparición, la virgen toledana pronuncia las palabras "Ildephonso, por ti vive mi señora (*Ildephonse per te vivit Domina mea*)"<sup>66</sup>. A diferencia de otras pinturas de este tema –así como, el grabado que ilustra el pasaje en el volumen de Salazar de Mendoza dedicado a San Ildefonso–<sup>67</sup>, la frase no figura escrita en el sepulcro.

<sup>58</sup> El velo era el distintivo de las vírgenes y, por lo tanto, de Santa Leocadia. Véase R. LÓPEZ TORRIJOS, "Iconografía de San Ildefonso desde sus orígenes hasta el siglo XVIII" en *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo 1, 2, 1988, [http://www.fuesp.com/pdfs\\_revistas/cai/2/cai-2-5.pdf](http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/2/cai-2-5.pdf) [Consulta: 1 de febrero de 2021]. Antonio de León Pinelo indica que Santa Leocadia llevaba el rostro cubierto con el velo cuando se apareció a San Ildefonso: "truxo su velo en el rostro, para dar a entender, que assi le truxo en la tierra, como baxava del cielo". Véase A. LEÓN PINELO, *Velos antiguos i modernos en los rostros de las mugeres, sus conveniencias, y danos, ilustracion de la Real Premática de las Tapadas*, Madrid, Juan Sánchez, 1641, fol. 60v.

<sup>59</sup> J. GUTIÉRREZ HACES y otros, *Cristóbal de Villalpando (ca. 1649-1714)* [...], op. cit., p. 99, donde se afirmaba que esta pintura y los *Desposorios*, aunque presentasen ciertas semejanzas en las dimensiones, no tuvieron por qué formar pareja.

<sup>60</sup> P. A. GALERA ANDREU y L. DE ULIERTE VÁZQUEZ, *Catálogo monumental de la ciudad* [...], op. cit., p. 103. En esta publicación se destacaban los "colores fluidos" de los que hacía gala la pintura.

<sup>61</sup> Véase P. A., GALERA ANDREU y L. DE ULIERTE VÁZQUEZ, *Catálogo monumental de la ciudad* [...], op. cit., p. 103 y J. GUTIÉRREZ HACES y otros, *Cristóbal de Villalpando* [...], op. cit., p. 99. Entre estos testigos figurarían Recesvinto y los miembros de su nobleza. La santa se había levantado para agradecer a San Ildefonso sus escritos en defensa de la Madre de Dios. Véase L. MORENO NIETO, *Santos y Beatos de Toledo*, Toledo, Instituto Superior de Estudios Teológicos San Ildefonso, 2003, p. 24.

Según Rivas García, el impulso otorgado por San Ildefonso a la devoción a esta santa toledana se debe poner en relación con la veneración tributada a la Virgen. Véase O. RIVAS GARCÍA, "La santa, el rey y el obispo: divinas dependencias en Toledo durante la antigüedad tardía", en *ARYS*, 16, 2001, p. 300.

<sup>62</sup> P. RIBADENEYRA, *Flos Sanctorum, o Libro de las Vidas de los Santos*, Primera Parte, Madrid, Luis Sánchez, 1616, p. 866.

<sup>63</sup> P. MONTEROS ESPINOSA, *Historia, antigüedades y grandezas de la muy noble y muy leal Ciudad de Sevilla*, Primera Parte, Sevilla, Matías Clavijo, 1627, fols. 103v-104r.

<sup>64</sup> Pedro Salazar de Mendoza incluso especifica la oración que pronuncia el prelado: *Pax Domini sit Semper Vobiscum*. Véase P. SALAZAR DE MENDOZA, *El Glorioso Doctor San Ildefonso, Arçobispo de Toledo, Primado de las Españas*, Toledo, Diego Rodríguez, 1618, p. 68.

<sup>65</sup> Si los hubiera tenido, no podría haber sido vista por los presentes. Véase F. PISA, *Descripción de la imperial ciudad de Toledo, y historia de sus antigüedades, y grandeza... Primera parte con la Historia de Sancta Leocadia*, Toledo, D. Rodríguez, 1617, fols. 7v-8v. En 1589 había publicado su *Historia de la gloriosa virgen y mártir Santa Leocadia*. Véase F. PISA, *Historia de la gloriosa virgen y mártir Santa Leocadia*, Toledo, Pedro Rodríguez, 1589.

<sup>66</sup> P. ROJAS, *Historia de la imperial, nobilíssima, inclyta y esclarecida ciudad de Toledo*, Parte Segunda, Madrid, Pedro Díaz de la Carrera, 1663, p. 414.

<sup>67</sup> Véase P. SALAZAR DE MENDOZA, *El Glorioso Doctor* [...], op. cit., s. p. Esta ocasión, la inscripción es: "POR TI, O / ALONSO / VIVE MI / SEÑORA".

En la pintura de la Catedral de Jaén, el sepulcro aparece cerrado, levitando sobre él la santa, suponiendo este detalle una variante sobre el relato. Sí se mantiene la admirable y extremada belleza con que se describe a Leocadia, aunque no mira a San Ildefonso, sino hacia el cielo. Francisco de Padilla, Ribadeneyra, Pablo de los Monteros Espinosa, Antonio de León Pinelo y Pedro de Rojas señalaban que era el obispo quien cogió la daga del rey y cortó un pedazo de tela, pero en la pintura de Villalpando es Recesvinto quien lo hace, siendo este detalle otra variante respecto al relato más difundido del episodio milagroso<sup>68</sup>. Tras cortar el velo, y retirada la santa al sepulcro, se realizó una solemne procesión para depositarlo en el Sagrario junto con la daga empleada para cortarlo. La losa, descrita como muy pesada por el padre Antonio de Quintanadueñas<sup>69</sup>, se ha pintado sobresaliendo del sepulcro, para enfatizar lo grande y voluminoso de la misma<sup>70</sup>. El velo que cubría la cabeza de la santa toledana se ha alargado, permitiendo que lo recoja el rey y que se aprecie adecuadamente. Por otra parte, las blancas manos de Leocadia, a las que alude Quintanadueñas, se han representado de forma fiel a la descripción, concentrando la mano derecha uno de los puntos más luminosos de la pintura. El rostro bellissimo y el vestido resplandeciente, con semblante apacible "bañado de celestiales resplandores", son igualmente plasmados en el lienzo. Asimismo, la extremada belleza y hermosura ponderadas por Salazar de Mendoza se han respetado en el cuadro de Villalpando<sup>71</sup>. Junto a estas características, destaca la palma que sujeta Santa Leocadia en su mano izquierda, alusiva a su martirio, que se cita expresamente en el poema de José de Valdivielso, editado en 1618<sup>72</sup>.

La multitud a la que hace mención Pablo de los Monteros Espinosa en su *Historia, antigüedades y grandezas...* es representada por Villalpando empleando una composición apaisada, en forma de friso. Los asistentes al suceso milagroso aparecen de pie, a ambos lados de la santa, suponiendo esto una novedad respecto al relato de Ribadeneyra, que afirmaba que al hacer Santa Leocadia acto de presencia, los asistentes cayeron al suelo pasmados ante el prodigio<sup>73</sup>. En cambio, sí los ha presentado "suspensos, y atonitos" –sobre todo al grupo situado a la derecha–, como indicaba Salazar de Mendoza<sup>74</sup>. La solución del pintor novohispano ha consistido en ubicar a la santa en el centro de la composición, quedando a su derecha –izquierda del espectador–, las figuras de Recesvinto y San Ildefonso. Tras el obispo, una multitud asiste al milagro, conversando entre ellos. A la derecha de la composición queda otro nutrido grupo de asistentes, entre los que figuran varios religiosos y caballeros, incluidos como representación de la Iglesia y de la ciudad, contándose entre ellos los nobles de la corte de Recesvinto, como señalaba Hernández<sup>75</sup>. Los caballeros aparecen ataviados con lechuguilla, jubón, capa, calzas y calzón, y también con espadas. Por su parte, los religiosos visten de negro<sup>76</sup>. En el espacio que a la izquierda ocupaban el rey y el prelado, a la derecha figuran un religioso y un caballero, entre los cuales aparece otro eclesiástico. El primero hace un gesto muy expresivo, con el brazo derecho extendido y la mano abierta, en actitud de admiración, una variante del cual se muestra en el caballero con bigote de la derecha, mirando a la santa. El caballero que vuelve su rostro al espectador crea un vínculo con este, haciéndolo partícipe del milagro que está contemplando. Este persona-

68 F. PADILLA, *Segunda parte de la Historia Eclesiástica de España*, Málaga, Claudio Bolan, 1605, fol. 282r-v; P. RIBADENEYRA, *Flos Sanctorum* [...], op. cit., p. 867; P. MONTEROS ESPINOSA, *Historia, antigüedades y grandezas* [...], op. cit., fol. 103v; A. LEÓN PINELO, *Velos antiguos i modernos* [...], op. cit., fols. 60v-61r y P. ROJAS, *Historia de la imperial* [...], op. cit., p. 413. Concretamente, Padilla atribuyó al rey la iniciativa de cortar el velo, facilitando al obispo, para ello, un pequeño cuchillo que debía traer en la vaina de su espada. Sí se asemeja la pintura al relato en el detalle del pedazo de velo que se disponen a cortar en ambos casos, y que es "un buen pedazo del velo de la Santa Virgen", que San Ildefonso dio al rey "embuelto en el cuchillo", según relata Padilla.

Luis de Miranda, en cambio, refiere la aparición milagrosa de la santa, en otros términos, sin que ni el obispo ni el monarca corten pedazo alguno del velo. Véase L. MIRANDA, *De la Purissima, y Inmaculada Concepción de la Sacratissima Reyna de los Ángeles: María Madre de Dios y Señora Nuestra*, Salamanca, Diego de Cusio, 1621, p. 743.

69 A. QUINTANADUEÑAS, *Santos de la imperial ciudad de Toledo, y su arzobispado: excelencias que goça su Santa Iglesia, fiestas que celebra su ilustre clero*, Madrid, Pablo de Val, 1651, p. 221.

70 Ahora bien, la losa pintada difiere de la descripción de la original, que según Quintanadueñas era tosca y mal labrada. Véase A. QUINTANADUEÑAS, *Santos de la imperial* [...], op. cit., p. 222. En cambio, esta aparece finamente cortada, tal como se representaba en el grabado incluido en el libro de Salazar de Mendoza dedicado a San Ildefonso.

71 P. SALAZAR DE MENDOZA, *El Glorioso Doctor* [...], op. cit., p. 65.

72 J. VALDIVIELSO, *Sagrario de Toledo*, Barcelona, Esteban Liberos, 1618, fol. 232r. No se ha representado, en cambio, la cruz que sostendría la santa en la otra mano.

73 P. RIBADENEYRA, *Flos Sanctorum* [...], op. cit., p. 867.

74 P. SALAZAR DE MENDOZA, *El Glorioso Doctor* [...], op. cit., p. 65.

75 M. HERNÁNDEZ, *Vida, Martyrio y Translacion de la gloriosa Virgen, y Martyr santa Leocadia*, Toledo, Pedro Rodríguez, 1591, fol. 33v.

76 Según Hernández, la clerecía entonó muchas veces el Aleluyático que San Ildefonso había compuesto en honor de Santa Leocadia: *Speciosa facta est Alleluia, etc odor tuus velut balsamum Alleluia*. Véase M. HERNÁNDEZ, *Vida, Martyrio y Translacion* [...], op. cit., fol. 34v-35r.

je porta una capa cuyo forro rojo destaca en la composición, al haberse apartado y dejar ver la espada. Los gregüescos son negros y rojos, rimando en cierto sentido con los que porta el caballero de la izquierda de la composición –este en tonos más rosados–, en una decisión que responde al estilo de Villalpando, según se observa en otras pinturas del maestro novohispano. El rey viste a la moda del primer tercio del siglo XVII y la lechuguilla que llevan los caballeros representados en el lienzo corresponde a este momento, y no a los últimos lustros del XVII, cuando se debió de pintar el cuadro. Por otra parte, el monarca viste también jubón, gregüescos, calzas y ferreruelo, con forro verde, haciendo juego con los gregüescos. Por su parte, los personajes masculinos llevan zapatos con hebillas.

Un detalle compositivo interesante es la decisión de Villalpando de colocar a dos caballeros que, en distinta posición, mantienen una pose similar. Son el de la izquierda, que contempla a la santa, y el que a la derecha mira hacia el espectador. Los pies se disponen de forma parecida, adelantando uno, y el ferreruelo parcialmente vuelto gracias a la posición del brazo derecho, que vemos en la izquierda y se intuye en la derecha.

Para componer la escena, el artista novohispano debió de inspirarse en algún grabado, más allá de su acreditado dominio de grandes grupos dispuestos a ambos lados del asunto principal, en formatos apaisados, que demostró en otras ocasiones, como veremos a continuación. Existe un grabado de esta escena, que ilustra *El Glorioso Doctor San Idefonso*, de Salazar de Mendoza<sup>77</sup>. Aunque los tres personajes están presentes, así como una multitud que asiste a la milagrosa aparición, cambian el formato, la disposición e indumentaria de los personajes, y el protagonismo de cada uno. En concreto, en el grabado es San Idefonso quien se dispone a cortar el pedazo de tela, cogiendo el cuchillo que le facilita el rey.

El 23 de febrero de 2021, con motivo del traslado del lienzo al Museo Nacional del Prado, donde se llevó a cabo su restauración para la exposición *Tornaviaje* –celebrada entre el 5 de octubre de 2021 y el 13 de febrero de 2022–, se pudo comprobar que el lienzo se dobló para, probablemente, adaptarse al espacio donde fue colgado, de ahí que el marco también fuera recortado. Asimismo, podemos plantear que parte del lado izquierdo fue cortada pues, con la ampliación actual, desaparece la simetría tan presente en este tipo de formatos de Villalpando. Precisamente, uno de los personajes que aparecen en la parte de la pintura que fue doblada y que quedaba en el reverso, presenta algunos rasgos faciales que recuerdan al retrato de Pedro Pablo Sánchez López de los Arcos por sus semejanzas (pómulos marcados, nariz pronunciada, arcos superciliares agudos, la cavidad ocular honda). Eso sí, más joven que en el retrato de 1718 y sin la peluca, que hubiera resultado extemporánea en relación con la indumentaria del resto de caballeros presentes en el milagro. De esta forma, el donante se habría mandado retratar como devoto de la santa toledana, pero los avatares de la pintura hicieron que, ya en Jaén, su efigie quedase oculta al adaptar el lienzo al espacio catedralicio. También se advierten semejanzas con el pretendiente que figuraba en el margen izquierdo de los *Desposorios*, que mira al espectador. En este caso, serían dos los retratos del indiano incluidos en pinturas de asunto religioso y de su devoción particular.

Varios rasgos estilísticos de este cuadro lo ponen en relación con el trabajo de Cristóbal de Villalpando. Entre ellos, el entrecruzamiento de los dedos corazón y anular, apreciable en el caballero situado a la izquierda que se lleva la mano siniestra al pecho, tal como lo hacían otras figuras de los *Desposorios de la Virgen* de la propia Catedral de Jaén. Santa Leocadia y otros tres personajes situados a la derecha de la composición presentan ese característico entrecruzamiento. Además, la misma morfología de los dedos, muy alargados, conecta esta pintura con otras documentadas del artista. Junto a estos detalles, el empleo de las tonalidades verdes del manto de la santa, tan típicas de Villalpando, acerca el lienzo de Jaén a su producción. La disposición de los personajes también responde a soluciones adoptadas por este artífice en otros trabajos, por ejemplo, en los *Desposorios* de Jaén y en los del Museo de El Carmen (México), en los que sitúa los dos grupos de figuras secundarias a ambos lados del grupo central. La forma de utilizar la gesticulación de los personajes de la escena es propia del pintor. En este sentido, el artista opta por plasmar una variedad de expresiones en los asistentes a la aparición milagrosa, conversando entre ellos varios, mientras otros asisten concentrados a la escena principal y alguno mira al espectador involucrándolo en el acontecimiento. Lo mismo hace en otras pinturas, como los *Desposorios de José y Asenat* (Iglesia de San Felipe Neri La Profesa, México, 1680-1690).

La figura de Recesvinto recuerda a otros personajes masculinos de recias facciones pintados por el artista novohispano. Concretamente, su pose y su rostro remiten directamente al de uno de los hombres

<sup>77</sup> P. SALAZAR DE MENDOZA, *El Glorioso Doctor* [...], op. cit., s. p.

pintados en la escena que representa a *José reclama a Benjamín como esclavo* (Denver Art Museum, 1700-1714). Más parecido incluso tienen la morfología del rostro y del bigote del rey visigodo con los del demonio que atraviesa San Francisco con su espada en *San Francisco derrotado al Anticristo* (Philadelphia Museum of Art, 1691).

Para representar a Santa Leocadia se ha empleado un modelo que utilizaría Villalpando en otras ocasiones. En concreto, en una *Santa Eulalia* de colección privada de México, fechable hacia 1700-1711. La edad de ambas, las carnaciones pálidas y la forma de dirigir su mirada hacia el cielo hablan de un mismo artista. La tez blanca de la santa hace directa alusión al nombre de la misma, que según Salazar de Mendoza procede del griego "Blanca"<sup>78</sup>.

En la *Aparición de Santa Leocadia a San Ildefonso* hay un cierto isomorfismo en las caras de tres religiosos jóvenes del grupo de la derecha, todos ellos imberbes. Esta repetición también se advierte en otras obras de Villalpando en las que se ha representado una gran cantidad de personajes. Sirva de ejemplo de esta práctica *La lactación de Santo Domingo* (Sacristía de la iglesia de Santo Domingo, México D. F., 1695), en la que son muy similares algunos rostros de figuras secundarias. Junto con esta duplicación de cabezas, se observan diferencias de calidad entre estos y los rostros de los personajes principales, así como en sus manos, más cuidadas.

La iconografía de esta pintura no tuvo una gran extensión en territorios novohispanos. No obstante, a pesar de ser la de Santa Leocadia una iconografía de origen toledano, se conservan otros ejemplares de este asunto en América. En el mismo México, destaca una pintura de la Catedral de Puebla, de autor desconocido, en la que se representa a la santa a un lado de la composición, en la variante más difundida de esta iconografía e identificada como *El milagro de Santa Leocadia* (ca. 1700-1750)<sup>79</sup>. En ella es San Isidoro quien corta un pedazo del velo de la mártir toledana. Sí muestra a la santa entre el rey y el santo obispo la pintura de Basilio de Santa Cruz Pumacallao en la Catedral del Cuzco (realizada en la segunda mitad del siglo XVII), si bien esta es una versión más simplificada, y de formato vertical, que otorga menos importancia a los personajes secundarios que asisten al milagro<sup>80</sup>. Asimismo, en la iglesia de San José de Puebla existe una *Santa Leocadia* de Pascual Pérez, pintada en las primeras décadas del siglo XVIII<sup>81</sup>.



Figura 7. Cristóbal de Villalpando (atr.), *Aparición de Santa Leocadia a San Ildefonso*, Catedral de Jaén, ca. 1690-1699. Fotografía: Néstor Prieto.

En comparación con los *Desposorios*, en la *Aparición de Santa Leocadia a San Ildefonso* se notan ciertas desigualdades en el tratamiento de los personajes que coinciden con la consideración que de Villalpando tenía el pintor Pelegrín Clavé como un artista desigual, según recoge Bernardo Couto<sup>82</sup>. El artista español indicaba que, aunque Villalpando era autor de obras de gran mérito, en otras la mano del artista "cae hasta

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>79</sup> La imagen está disponible en la página web del Proyecto ARCA -Cultura visual de las américas- [en línea]. <http://52.183.37.55/artworks/3219> [Consulta: 15 de diciembre de 2020].

<sup>80</sup> Esta pintura fue reproducida por J. MESA y T. GISBERT, *Historia de la pintura cuzqueña*, Lima, Fundación Augusto N. Wiese, Banco Wiese, 1982.

<sup>81</sup> La imagen está disponible en la página web del Proyecto ARCA -Cultura visual de las américas- [en línea]. <http://artecolonia-lamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/7720> [Consulta: 10 de febrero de 2022].

<sup>82</sup> B. COUTO, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, México, Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, 1889, p. 51.

parecer ménos que mediano”. El cuidado en la interpretación de la figura de la santa, así como las de Recesvinto y San Ildefonso, no se corresponde con la atención prestada a las figuras secundarias, aquí plasmadas con menor esmero. Eso no sucedía en los *Desposorios*, en la que los personajes secundarios mostraban la misma maestría en la interpretación de los rostros, pliegues y gestos que los tres protagonistas. Hay detalles que evidencian el dominio del escorzo, como el pie izquierdo de Santa Leocadia, que coexisten con otras soluciones menos inspiradas. En este sentido, el modelado de las manos resulta desigual, siendo menos afortunada la interpretación de la mano izquierda del caballero de la derecha de la composición, o la pierna derecha del caballero a la izquierda. En cambio, las manos de los personajes secundarios de los *Desposorios* mantienen el mismo nivel de detalle que las de los protagonistas. Probablemente, en la *Aparición de Santa Leocadia a San Ildefonso* haya habido una mayor intervención de miembros del obrador de Villalpando que en los *Desposorios*, lo que explicaría estas desigualdades de ejecución.

Un aspecto en el que coinciden las dos pinturas de la Catedral de Jaén es el protagonismo absoluto de los personajes, que ocupan la práctica totalidad del lienzo, dejando apenas lugar para unas mínimas referencias espaciales: la alfombra y los fustes de las columnas del interior del templo en el caso de los *Desposorios*, y el enlosado y el sepulcro de Santa Leocadia en la iglesia de Santa Leocadia de la Vega representados en la *Aparición de Santa Leocadia a San Ildefonso*. También coincide el luminoso rompimiento de gloria central, en contraste con los interiores sombríos<sup>83</sup>.

La forma en que Villalpando interpela al espectador en ambos lienzos es otro rasgo en el que coinciden. Para atraer la atención, se vale de personajes secundarios que dirigen su mirada hacia el plano del espectador. En los *Desposorios*, son el pretendiente y la doncella situados en los márgenes izquierdo y derecho —que Lázaro Damas supone retratos de los donantes<sup>84</sup>—. Por su parte, en la *Aparición de Santa Leocadia a San Ildefonso*, es el caballero del grupo de la derecha, de espaldas al espectador, quien gira su cabeza para mirarlo directamente y hacerlo partícipe de la aparición milagrosa.

## CONCLUSIONES

Durante los últimos lustros de su vida, el sargento mayor de las milicias reales de Puebla de los Ángeles, Pedro Pablo Sánchez López de los Arcos, realizó diversas donaciones destinadas al antiguo Reino de Jaén. Ya fuera a través del envío de dinero para edificar y ornar la capilla mayor de la parroquia de Ibros o contribuir al avance constructivo de la Catedral de Jaén, ya para instituir cátedras en la Universidad de Baeza, ya a través del envío de alhajas, el indiano quiso engrandecer su tierra natal con la fortuna que había ganado en vida. Puesto que no tuvo herederos directos, pudo emplear en estas obras el cuantioso caudal que había atesorado, si bien algunas de sus aspiraciones no se pudieron lograr por tener una percepción en cierto modo desajustada respecto a los costes de mantenimiento de varias de sus fundaciones. También encargó un retrato al pintor José Rodríguez Carnero, que mandó desde la Nueva España a su pueblo, Ibros. Todas estas acciones muestran, a la par que el agradecimiento a su lugar de origen de quien prosperó en territorios de ultramar, la construcción de una imagen de poder que se está intentando proyectar en el antiguo Reino de Jaén. En este sentido, las dos pinturas de Villalpando serían testimonios muy visibles tanto de la devoción del donante como de su pujante situación económica, así como de su voluntad por contribuir al esplendor de la sede giennense, que lo supo reconocer con varios regalos enviados al indiano —las Verónicas que hemos mencionado antes—.

Estas dos pinturas novohispanas son de indudable interés artístico, realizadas por uno de los más sobresalientes artistas de la segunda mitad del siglo XVII y primeras décadas del XVIII en la Nueva España: Cristóbal de Villalpando<sup>85</sup>. A pesar de la relevancia de ambos lienzos, la atención que han merecido por parte de los investigadores ha sido desigual. Los *Desposorios de la Virgen y San José* han formado parte de diversas exposiciones que han dado a conocer al gran público una de las joyas pictóricas de la sede giennense. Por el contrario, la *Aparición de Santa Leocadia a San Ildefonso*, que hemos analizado en este artículo,

<sup>83</sup> En la *Aparición* coinciden el rompimiento de gloria con la santa saliendo del sepulcro, de modo que hay una mezcla de aparición con celaje luminoso entre nubes, pero desde la tierra, no desde el cielo.

<sup>84</sup> Esta vinculación con los donantes la hace tanto por la indumentaria y ubicación de los personajes, como por la caracterización física y psicológica de los mismos. Véase M. S. LÁZARO DAMAS, “Desposorios de la Virgen [...], op. cit., p. 196.

<sup>85</sup> Hyman considera a Villalpando como el pintor más famoso de Nueva España a fines del siglo XVII. Véase A. M. HYMAN, “Inventing Painting. Cristóbal de Villalpando, Juan Correa, and New Spain’s Transatlantic Canon”, en *Art bulletin*, 99, 2, 2017, p. 103.

apenas había merecido unas líneas, sin profundizarse en su posible atribución a Villalpando. Hemos podido indagar también en la ubicación anterior de los dos lienzos, que colgaron en las dependencias más representativas del cabildo de la catedral, lo que indica el aprecio que desde la seo giennense se tenía de estas piezas, correspondiendo al donante con varios regalos en señal de agradecimiento. Recientemente, ambas pinturas se han vinculado con un posible encargo del arzobispo de México, Juan de Ortega y Montañés, protector del pintor y oriundo de la localidad de Siles<sup>86</sup>. Pero en la época en la que se realizaron estas pinturas y se enviaron a la Península, Siles no pertenecía a la diócesis de Jaén, sino a la de Cartagena y estaba bajo la jurisdicción de la Orden de Santiago. Además, en el archivo de la Catedral de Jaén no se recoge ninguna noticia del paso del prelado por la misma, ya fuera para adorar al Santo Rostro o por otro motivo. De este modo, podemos concluir que no parece probable que se tratara de una donación de Juan de Ortega.

Ambas son obras de una notable calidad. Los *Desposorios*, por el uso de una técnica pictórica brillante que demuestra el dominio del pintor en aspectos tales como la interpretación de gestos, calidades matéricas de los objetos e indumentaria representados, expresividad de todos los personajes, y paleta brillante. La *Aparición de Santa Leocadia a San Ildefonso* destaca por la excepcionalidad del tratamiento del tema, que por otra parte no tuvo una gran extensión en territorios novohispanos, aunque hemos señalado algunos ejemplos de este asunto, si bien todos ellos con una composición distinta. Si la obra fue encargada por el ibrefío con destino a la Catedral de Jaén, se entiende la elección del tema de Santa Leocadia, mártir que junto con San Ildefonso figura en el misal giennense, y cuya realización en territorio novohispano con destino a Jaén estaría así justificada.

Que Villalpando pintase la *Aparición de Santa Leocadia* resulta singular. No es este un tema que el artista hubiera pintado sin mediar encargo. Unos *Desposorios* sí –y ya hemos indicado previamente la difusión de la devoción a los Desposorios a fines del siglo XVII–, pero no una Santa Leocadia. Por lo tanto, parece plausible que fuera una comisión de un peninsular devoto de la mártir toledana o de San Ildefonso. Es de suponer, además, que el encargo procediera de alguien cuyo origen tuviera lazos con Toledo. Como el cuadro se encuentra en la catedral giennense, aunque no sabemos los años exactos de su realización y de su llegada a la Península, cabe pensar que se encargase en México con la intención de enviarlo a territorio peninsular. Precisamente, en Jaén hay una iglesia dedicada a San Ildefonso, se conservan pinturas de Santa Leocadia en templos diocesanos como San Pablo de Úbeda y ambos santos figuran en el misal giennense, como diócesis sufragánea de Toledo que era<sup>87</sup>.

En relación con el papel desempeñado por Pedro Pablo Sánchez López de los Arcos en el envío de estas piezas a Jaén, quedan por estudiar en el futuro las circunstancias del posible encargo de estas pinturas a Villalpando o, en su caso, su compra a un primer propietario en Nueva España, lo que parece poco probable por el tema de Santa Leocadia y su vinculación con Jaén. Y también qué otras obras pudo mandar quien se había acordado de su tierra de origen y quiso contribuir al esplendor de la misma en sus últimos años de vida.

<sup>86</sup> J. CUADRIELLO, “Los Apeles indiano”, en *Tornaviaje. Arte iberoamericano en España*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2021, p. 214.

<sup>87</sup> López Torrijos destacaba las iglesias dedicadas a San Ildefonso en Jaén y en Granada por conservar gran cantidad de obras de arte importantes para la iconografía del obispo de Toledo. Véase R. LÓPEZ TORRIJOS, “Iconografía de los santos [...]”, op. cit.

Curiosamente, un obispo de Toledo -Héctor Fernando- murió en Ibros -localidad natal de Pedro Pablo Sánchez López de los Arcos- en el año 545. Véase M. XIMENA JURADO, *Catálogo de los Obispos de las Iglesias Catedrales de la Diócesis de Jaén y Anales eclesiásticos desde Opispado*, Madrid, Domingo García y Morras, 1654, p. 85.

**BIBLIOGRAFÍA**

- J. DEL ARCO MOYA, *Historia de la villa de Ibro*, Ibro, Ayuntamiento de Ibro, 1995.
- P. BAREA AZCÓN, “Localización de pinturas novohispanas en España”, en *Revista Complutense de Historia de América*, 32, 2006, pp. 251-268.
- M. CAPEL MARGARITO, “Luis de Morales ‘el Divino’, y unas pinturas de Jaén”, en *Goya: Revista de arte*, 201, 1987, pp. 137-143.
- B. COUTO, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, México, Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, 1889.
- J. P. CRUZ MEDINA, “Imágenes para sacralizar, controlar y someter. La pintura y el discurso matrimonial tridentino en el Nuevo Reino de Granada. Siglo XVII”, en *Anuario de historia regional y de las fronteras*, 24, 1, 2019, pp. 57-82.
- J. CUADRIELLO, “Los Apeles indios”, en *Tornaviaje. Arte iberoamericano en España*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2021, pp. 214-216.
- Diccionario de la Lengua Castellana...*, Tomo I, Madrid, Francisco del Hierro, 1726.
- P. A. GALERA ANDREU y L. DE ULIERTE VÁZQUEZ, *Catálogo monumental de la ciudad de Jaén y su término*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1985.
- J. GUTIÉRREZ HACES y otros: *Cristóbal de Villalpando (ca. 1649-1714). Catálogo razonado*, México, Fomento Cultural Banamex, A. C., 1997.
- J. GUTIÉRREZ HACES, “¿La pintura novohispana como una koiné pictórica americana? Avances de una investigación en ciernes” en *Pintura de los reinos: identidades compartidas: territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, México, Fomento Cultural Banamex, 2008, Vol. I, pp. 137-185.
- M. HERNÁNDEZ, *Vida, Martirio y Translación de la gloriosa Virgen, y Martyr santa Leocadia*, Toledo, Pedro Rodríguez, 1591.
- A. M. HYMAN, “Inventing Painting. Cristóbal de Villalpando, Juan Correa, and New Spain’s Transatlantic Canon”, en *Art bulletin*, 99, 2, 2017, pp. 102-135.
- J. JESÚS MARÍA, *Historia de la vida, excelencias de la Sacratísima Virgen María Nuestra Señora: donde se tratan muchas de su virginal esposo el patriarca S. Ioseph*, Barcelona, Joseph Texidó, 1698.
- Á. JUSTO ESTEBARANZ, “Los ‘Desposorios de la Virgen y San José’ de Cristóbal de Villalpando en la catedral de Jaén”, en P. GALERA ANDREU y F. SERRANO ESTRELLA (coords.), *La Catedral de Jaén a examen II. Los bienes muebles de la catedral de Jaén en el contexto internacional*, Jaén, UJA Editorial, 2019, pp. 198-219.
- M. S. LÁZARO DAMAS, “Los desposorios del museo catedralicio y su vinculación con el pintor novohispano Cristóbal de Villalpando”, en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 147, 1993, pp. 181-199.
- M. S. LÁZARO DAMAS, “Desposorios de la Virgen y San José”, en F. SERRANO ESTRELLA (coords.), *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*, Jaén, Servicio de Publicaciones, Universidad de Jaén/ Cabildo de la Catedral de Jaén, 2012, pp. 196-197.
- Á. LEIRA SÁNCHEZ, “La moda en España durante el siglo XVIII”, en *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, 0, 2007, pp. 87-94.
- A. LEÓN PINELO, *Velos antiguos i modernos en los rostros de las mugeres, sus conveniencias, y danos, ilustracion de la Real Premática de las Tapadas*, Madrid, Juan Sánchez, 1641.
- R. LÓPEZ GUZMÁN, “Los caminos del barroco. Razones para una exposición” en *Caminos del barroco: entre Andalucía y Nueva España*, México, Museo Nacional de San Carlos/INBA, 2011, pp. 10-25.
- R. LÓPEZ TORRIJOS, “Iconografía de San Ildefonso desde sus orígenes hasta el siglo XVIII” en *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo I, 2, 1988, [http://www.fuesp.com/pdfs\\_revistas/cai/2/cai-2-5.pdf](http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/2/cai-2-5.pdf) [Consulta: 1 de febrero de 2021].
- R. LÓPEZ TORRIJOS, “La iconografía de Santa Leocadia de Toledo”, en *Anales Toledanos*, XXI, 1985, pp. 7-45.
- R. LÓPEZ TORRIJOS, “Iconografía de los santos de Toledo” en *A imagen y semejanza. 1.700 años de Santidad en la Archidiócesis de Toledo*, Toledo, Arzobispado de Toledo, 2004, pp. 56-59.
- J. MARTÍNEZ DE MAZAS, *Retrato al natural de la ciudad y término de Jaén*, Jaén, Pedro de Doblas, 1794.
- J. T. MEDINA, *La Imprenta en la Puebla de los Ángeles (1640-1821)*, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1908.
- J. MESA y T. GISBERT, *Historia de la pintura cuzqueña*, Lima, Fundación Augusto N. Wiese, Banco Wiese, 1982.
- L. MIRANDA, *De la Purissima, y Inmaculada Concepción de la Sacratísima Reyna de los Ángeles: María Madre de Dios y Señora Nuestra*, Salamanca, Diego de Cusio, 1621.
- P. MONTEROS ESPINOSA, *Historia, antigüedades y grandezas de la muy noble y muy leal Ciudad de Sevilla*, 2 partes, Sevilla, Matías Clavijo / Iván de Cabrera, 1627-1630.
- F. MONTES GONZÁLEZ, *Sevilla guadalupana. Arte, historia y devoción*, Sevilla, Diputación, 2015.
- L. MORENO NIETO, *Santos y Beatos de Toledo*, Toledo, Instituto Superior de Estudios Teológicos San Ildefonso, 2003.
- F. PADILLA, *Segunda parte de la Historia Eclesiástica de España*, 2 partes, Málaga, Claudio Bolan, 1605.
- T. PÉREZ VEJO, “Vizcaínos y montañeses: la representación de una élite en la Nueva España del siglo XVIII”, en *Arte y mecenazgo indiano: del Cantábrico al Caribe*, Gijón, Ediciones Trea, S. L., 2007, pp. 173-199.
- T. PÉREZ VEJO, “El retrato como arma de poder: la representación de vizcaínos y montañeses en la Nueva España del siglo XVIII” en *Devoción, paisanaje e identidad: las cofradías y congregaciones de naturales en España y en*

- América (siglos XVI-XIX)*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2014, pp. 289-316.
- F. PISA, *Historia de la gloriosa virgen y mártir Santa Leocadia*, Toledo, Pedro Rodríguez, 1589.
- F. PISA, *Descripción de la imperial ciudad de Toledo, y historia de sus antigüedades, y grandeza... Primera parte con la Historia de Sancta Leocadia*, Toledo, D. Rodríguez, 1617.
- A. QUINTANADUEÑAS, *Santos de la imperial ciudad de Toledo, y su arzobispado: excelencias que goça su Santa Iglesia, fiestas que celebra su ilustre clero*, Madrid, Pablo de Val, 1651.
- P. RIBADENEYRA, *Flos Sanctorum, o Libro de las Vidas de los Santos*, 2 partes, Madrid, Luis Sánchez, 1616.
- O. RIVAS GARCÍA, “La santa, el rey y el obispo: divinas dependencias en Toledo durante la antigüedad tardía” en *ARYS*, 16, 2001, pp. 275-304.
- I. RODRÍGUEZ MOYA, “Los Desposorios de la Virgen” en F. SERRANO ESTRELLA (coords.), *Puer Natus Est Nobis. Nacimiento e Infancia de Cristo en el Arte*, Jaén, Fundación Caja Rural de Jaén, 2010, p. 26.
- P. ROJAS, *Historia de la imperial, nobilíssima, inclyta y esclarecida ciudad de Toledo*, 2 partes, Madrid, Pedro Díaz de la Carrera, 1654-1663.
- R. RUIZ GOMAR, “El pintor José Rodríguez Carnero (1649-1725). Nuevas noticias y bosquejo biográfico” en *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 19, 70, 1997, pp. 45-76.
- R. RUIZ GOMAR, “Marriage of the Virgin” en D. PIERCE, R. RUIZ GOMAR y C. BARGELLINI, *Painting a New World: Mexican Art and Life, 1521-1821*, Denver, Denver Art Museum, 2004, pp. 180-182.
- P. SALAZAR DE MENDOZA, *El Glorioso Doctor San Ildefonso, Arzobispo de Toledo, Primado de las Españas*, Toledo, Diego Rodríguez, 1618.
- C. SIGÜENZA Y GÓNGORA, *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe*, México, Viuda de Bernardo Calderón, 1680.
- J. VALDIVIELSO, *Sagrario de Toledo*, Barcelona, Esteban Liberos, 1618.
- A. VALLADARES REGUERO y R. RUIZ GARCÍA, *La emigración giennense a las Indias en el siglo XVI (1492-1599)*, Jaén, Diputación Provincial, 1994.
- M. XIMENA JURADO, *Catálogo de los Obispos de las Iglesias Catedrales de la Diócesis de Jaen y Annales eclesiásticos deste Opispado*, Madrid, Domingo García y Morras, 1654.

## REFERENCIAS EN LÍNEA

- Diccionario de la lengua española* [en línea]. <https://dle.rae.es/patrimonio?m=form> [Consulta: 11 de abril de 2021].
- Proyecto ARCA -Cultura visual de las américas- [en línea]. <http://52.183.37.55/artworks/3219> [Consulta: 15 de diciembre de 2020].
- Proyecto ARCA -Cultura visual de las américas- [en línea]. <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/7720> [Consulta: 10 de febrero de 2022].
- J. C. SAAVEDRA ZAPATER, “Rodrigo Marín Rubio” [en línea]. *Diccionario bibliográfico español*. <http://dbe.rah.es/biografias/29704/rodrigo-marin-rubio> [Consulta: 4 de abril de 2021].