

# UNA NUEVA ATRIBUCIÓN AL PINTOR JERÓNIMO DE CÓRDOBA EN ORIHUELA

PABLO LÓPEZ MARCOS

## **Resumen:**

La investigación documental de la pintura renacentista durante el siglo XVI en las diócesis de Orihuela y Murcia es una de las principales carencias de la historia del arte del Sureste español. Por la conservación de numerosos contratos que afectan a esa área geográfica se puede constatar la gran actividad de un grupo amplio de pintores, aunque buena parte de esas obras no se hayan conservado. El descubrimiento en la parte trasera de La Sagrada Familia del Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela de dos inscripciones referentes a la procedencia del cuadro, junto con los contratos conservados en el archivo histórico han permitido confirmar la autoría de La Sagrada Familia a Córdoba.

## **Palabras clave:**

Pintura. Renacimiento. Murcia. Orihuela. Siglo XVI. Jerónimo de Córdoba.

## **Abstract:**

Renaissance paintings in Murcia and Orihuela during the sixteenth century is one of greatest unsolved mysteries on the Spanish History in Spanish Southeast. Due to the contracts that become the archives on the local areas in Murcia and Orihuela, this art had an important activity during the great part of the century, however of the works has not been preserved. The discovery in the back on one of the paintings of two inscriptions referring to the authorship of the picture, along with the contracts preserved in the historical archive have allowed to give him the authorship of La sagrada familia.

## **Keywords:**

Renaissance Painting. 16th century. Murcia. Orihuela. Jerónimo de Córdoba.

La realidad pictórica renacentista de las zonas de Murcia y Orihuela durante el siglo XVI es uno de los principales rompecabezas para los historiadores del arte, y su esclarecimiento dará lugar, sin duda, a un nuevo panorama en el que situar personalidades artísticas, influjos estéticos y atribuciones correctas de las obras conservadas. Esto se debe a que gran parte de las obras realizadas durante este periodo se perdieron con el paso de los años y el cambio en el gusto artístico de la sociedad. Sin embargo, gracias al gran número de documentos conservados en los distintos archivos de la zona, hoy en día sabemos que Murcia y Orihuela fueron ciudades que gozaron de una gran actividad artística durante parte del siglo XVI, donde los protagonistas fueron los seguidores de la escuela creada por Hernando de Llanos con pintores como Andrés de Llanos, Juan de Vitoria o el taller de los De La Lanza entre otros. Esta tendencia italianizante evolucionará paulatinamente según las modas y gustos de las épocas sucesivas hasta que ya a finales de siglo veremos una lógica renovación estilística en base a las nuevas modas donde destacan figuras como Artus Tizón o Jerónimo de Córdoba. Es en este último tercio del siglo XVI cuando Orihuela, en vistas de su conversión en sede episcopal, comenzará a requerir los servicios de las principales figuras artísticas residentes en su mayoría en la vecina ciudad de Murcia. Sin embargo, pese a que esa producción artística gozaría de gran crédito y aceptación, con la llegada del barroco se produjo una importante renovación artística que propició la destrucción o división de gran parte de estas obras, cayendo en el olvido sus creadores y ocasionando una laguna histórica solo remediada con un profundo trabajo de archivo.

El Renacimiento pictórico de inspiración italiana llegó a Murcia durante la segunda década del siglo XVI con la figura del artista manchego Hernando de Llanos, antiguo colaborador de Leonardo Da Vinci en la hoy desaparecida Batalla de Anghiari del Palazzo Vecchio de Florencia. Este hecho marcó un antes y un después en la pintura murciana, ya que la llegada de Llanos significó el arribo de un gran maestro con un estilo de vanguardia y una gran consideración social<sup>1</sup>. Tras la muerte de Fernando Llanos, una serie de artistas siguieron su estela con mayor o menor fortuna, continuando con una línea pictórica de inspiración italianizante ya completamente adaptada al gusto local. Entre estos artistas destacaron su hermano Andrés de Llanos, Gerónimo de la Lanza o Juan de Vitoria.

Un hecho común tanto de estos artistas como de los que llegarían a continuación es que los talleres artísticos durante la parte central del siglo XVI se estable-

---

<sup>1</sup> Gaye, G. *Carteggio inedito d'artisti de secoli XIV XV e XVI*. Vol II. Florencia. Giuseppe Molini. 1840, págs. 89-90.

Un ejemplo de la alta consideración artística de la que gozó Llanos en vida es el hecho durante su colaboración con Leonardo en la realización de fresco de la Batalla de Anghiari recibiría 5 florines de oro, por los 15 mensuales que recibiría el mismísimo Leonardo, mientras que el resto de los asistentes del pintor recibieron cifras mucho más bajas. Otro hecho, es que a su vuelta a España, en concreto a Valencia, su nombre en los contratos aparece antes que el de Yáñez de la Almedina,

cieron en Murcia, desde donde servían al resto de ciudades vecinas como Orihuela. Sin embargo, la crisis social y económica que sacudiría la región durante la segunda parte del siglo XVI, especialmente a partir de 1560, produciría un estancamiento generalizado de la pintura tras la muerte de los citados artistas, hecho que aprovecharon nuevos artistas como Artus Tizón y Jerónimo de Córdoba para llegar y establecerse como pintores en la capital murciana<sup>2</sup>.

Gran parte de los datos biográficos del pintor Jerónimo de Córdoba, sobre todo de su primer periodo, los debemos a las investigaciones del historiador Hernández Guardiola. Su figura, pese a ser una de los artistas con mayor actividad en la pintura de finales del siglo XVI en el Sudeste español ha pasado ciertamente desapercibida. Su traslado a Murcia desde uno de los principales centros artísticos de España como era Valencia, siguiendo el ejemplo del ya citado Hernando de Llanos, se produciría sin duda por la necesidad de escapar de un ambiente saturado de artistas en busca de fortuna en una ciudad que carecía de maestros tras la muerte de Llanos y Vitoria. Córdoba es hasta el momento el único discípulo documentado del genial pintor tardo-renacentista Juan de Juanes, considerado como el introductor del estilo «juanesco» en el Sureste español, concretamente en la zona de Murcia, donde se establecería, y sus ciudades limítrofes. Formado en el ambiente valenciano, al igual que otros artistas que estuvieron establecidos en la capital del Turia, como Hernando de Llanos, trasladará una serie de concepciones del avanzado ambiente pictórico de Valencia, con influencia de artistas que desarrollaron su carrera en esta zona como Paolo da San Leocadio o Fernando Yáñez de la Almedina, a ciudades vecinas cuyas tradiciones artísticas no se habían desarrollado con similar fortuna. Gracias a los estudios de Hernández Guardiola<sup>3</sup> hoy en día sabemos que Jerónimo de Córdoba nació muy probablemente en Valencia en torno a 1537, hijo del también pintor Juan de Córdoba<sup>4</sup>, en 1553 ingresaría en el taller de Juan de Juanes, finalizando su formación artística en 1559 con 22 años<sup>5</sup>.

Será ya en 1562 cuando se detecte documentalmente por primera vez su presencia en Murcia<sup>6</sup>. Conocemos este importante dato gracias a los estudios de Muñoz Barberán que además sacaría a la luz un documento que testimonia que María de Estrada se encontraba casada con Jerónimo de Córdoba. En el citado documento se le cita como «broslador», bordador, sin embargo en la misma firma del documento

<sup>2</sup> C. Belda Navarro, y E. Fernández Albadalejo, *Arte en la Región de Murcia de la reconquista a la ilustración*, Murcia, Consejería de Educación y Cultura, 2006, págs. 194-198.

<sup>3</sup> L. Hernández Guardiola, «La estela de Juan de Juanes en el Sureste español: el pintor Jerónimo de Córdoba (1537-1601...)», *Archivo de Arte Valenciano*, Vol. XCV, 2014, págs.64-79.

<sup>4</sup> M. Falomir, *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1994, pág. 99.

<sup>5</sup> V. Samper Embiz, «Documentos inéditos para la biografía de los Macip», *Archivo Español de Arte*, Vol. 74, nº294. 2001, págs. 165 y 168.

<sup>6</sup> M. Muñoz Barberán, «Los artistas y la vida cotidiana», en *Historia de la Región de Murcia*, Tomo V, Murcia. Editorial Mediterráneo, 1980, págs. 397-411 y pág. 398.

de dote lo corrige y se denomina como «pintor»<sup>7</sup>. Este hecho se repetirá en 1568 cuando se le menciona de nuevo como bordador en Murcia<sup>8</sup>.

Durante estos años su inmersión en la sociedad Murcia fue total, tanto que tras la muerte de su primera esposa contraería segundas nupcias durante la década de los años sesenta con Jerónima Vives. Fruto de esta unión nacerá Marina de Córdoba la cual, como relata Muñoz Barberán, se casará en 1589 con Pedro Monte de Isla maestro mayor de obras de la catedral de Murcia, lo que lo convierte en familiar directo de uno de los pesos pesados del arte en Murcia. De hecho, hacia 1571 su taller ya se había convertido en uno de los centros artísticos más prestigiosos de la Región, como prueba el hecho de tomar como aprendiz a uno de los pintores que se convertirá posteriormente en referencia pictórica en la Murcia de finales del siglo XVI y principios del XVII, como es el pintor Gerónimo Ballesteros, que antes había sido aprendiz de Ginés de la Lanza. Otro hecho que prueba su gran consideración artística a finales del siglo XVI son los numerosos encargos que recibió en Murcia, para la decoración de los Escudos del Almudí, y en la zona de Jumilla, como por ejemplo el encargo, tras la muerte de Juan Arizmendi en 1600, de la conclusión del retablo de Santiago de Jumilla<sup>9</sup>, retablo que no finalizaría ya que moriría en 1601<sup>10</sup>. Según Hernández Guardiola, en 1605 Jerónima Vives, su última esposa, aparece como viuda en los censos de la Inquisición de Murcia.

En la historiografía moderna la vida y obra de Jerónimo de Córdoba se reduce a la labor investigativa de los historiadores López Jiménez, Muñoz Barberán, Ojeda Nieto y sobre todo Hernández Guardiola, quienes en sus artículos justifican gran parte de los datos sobre este pintor. En el presente artículo tenemos la intención de destacar la producción artística de Córdoba en la ciudad de Orihuela en un periodo de florecimiento de la ciudad durante los años previos a la creación de la diócesis. En los últimos años del siglo XVI una vez superada la crisis económica y con el agravante de la conversión de la Iglesia de El Salvador de colegiata a Catedral y la construcción del Colegio de Santo Domingo, Orihuela se convirtió en un importante centro artístico como revelan los numerosos contratos conservados en los archivos de la ciudad sobre encargos a pintores, arquitectos y escultores de la talla de Artus Tizón, Jerónimo Quijano, Juan Inglés o el propio Jerónimo de Córdoba.

---

<sup>7</sup> M. Muñoz Barberán, *Memorias de Murcia (anales de la ciudad de 1504 a 1629)*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1996, págs. 29.

<sup>8</sup> J. C. López Jiménez, «Demostrando ser de Juan de Vitoria el pintor del retablo de Santiago el Mayor. Los pintores Ginés de la Lanza en la Catedral y Gerónimo Ballesteros en Santa Clara», *Revista Murcia*, Diputación Provincial, nº4, 1975, págs. 72-79.

<sup>9</sup> F. J. Delicado Martínez, «Arquitectura civil renacentista en Jumilla: la antigua casa del Concejo». *Arts Longa*, 2003, págs. 43-47.

<sup>10</sup> J. C. López Jiménez, «Correspondencia pictórica Valenciano-Murciana. Siglo XVI y XVII», *Archivo de Arte Valenciano*, 37, 1966, págs. 3-18.

Sobre la labor artística de Jerónimo de Córdoba en este proceso, varios son los documentos que han llegado hasta nuestros días relativos al artista, sin embargo, hasta ahora solo podíamos hablar de una única atribución certera, la conclusión del retablo de Santa Lucía al que posteriormente haremos mención. La primera referencia que tenemos de Córdoba en Orihuela se remonta a 1563, con el encargo de la conclusión del ya citado retablo de Santa Lucía para la homónima cofradía, actualmente en el Convento de la Trinidad<sup>11</sup>. Este encargo se produce tan sólo un año después de su llegada a la zona de Murcia-Orihuela, por lo cual todavía no gozaba de una gran fama. En el mismo año 1563, encontramos otro contrato para la realización de otra importante comisión, en este caso el desaparecido retablo de la capilla del Santísimo en la Iglesia de Santa Justa y Rufina<sup>12</sup>. Lamentablemente no disponemos de más datos sobre el mismo, ni de su composición ni de cuando desaparecería, sin embargo, este encargo nos permite intuir cómo el pintor valenciano comenzaba a hacerse hueco en el panorama pictórico oriolano. Muñoz Barberán publicará y describirá esta noticia del día 15 de Noviembre de 1563, «los cofrades del Santísimo Sacramento de la iglesia de las Santas Justa y Rufina de Orihuela, ajustan con Jerónimo de Córdoba -en Orihuela- un retablo en madera, para pintar y dorar, que le traerán a Murcia. Buenos colores y buen oro»<sup>13</sup>, con el tema de La Cena de Cristo coronado por un Dios Padre con el Espíritu Santo y los doctores de la iglesia en las polseras laterales y en el banco los cuatro evangelistas. No tenemos más noticias de Córdoba en Orihuela hasta siete años más tarde, cuando en el 1570 se le encargaría su primera obra para la desaparecida iglesia de la Merced de Orihuela<sup>14</sup>, un templo donde Córdoba realizará otros encargos, convirtiéndose en uno de los pintores con mayor representación en la Orihuela de finales del siglo XVI. El encargo, que se basaba en la realización de un retablo, corrió a cargo del monseñor Pedrós y su familia e iba destinado a la decoración de la capilla privada de estos en la Iglesia de la Merced, como testimonia la carta de pago del 13 de Marzo de 1570<sup>15</sup>. En este periodo, en el cual el pintor se encontraba muy ligado al monasterio de la Merced, debemos añadir la referencia al encargo de una serie de pinturas más de 10 años después para el altar de San Francisco en la Iglesia del Monasterio, como ya dio a conocer López Jiménez en 1966, y que viene a confir-

<sup>11</sup> Archivo Histórico de Orihuela (A partir de este momento A.H.O). 229. s.f.

<sup>12</sup> A. Nieto Fernández, *Orihuela en sus documentos*. Murcia, Publicaciones del Instituto Teológico Franciscano de Murcia, 1984, págs. 264-266.

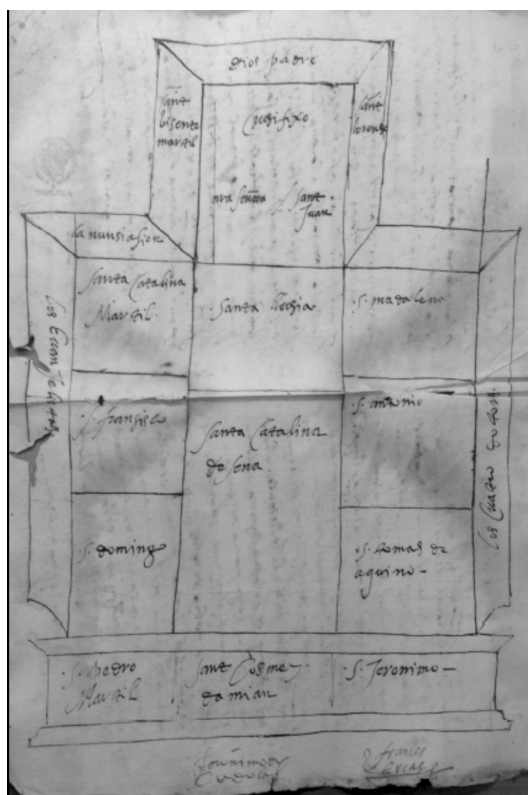
<sup>13</sup> M. Muñoz Barberán. *Memorias de Murcia (anales de la ciudad de 1504 a 1629)*, pág.31.

<sup>14</sup> La antigua iglesia de la Merced de Orihuela se erigió en estilo gótico en el siglo XIV, época en la que se encargarían las citadas obras. Sin embargo, la posterior reforma en estilo neoclásico probablemente desmantelaría la decoración original, dividiendo y eliminando los retablos renacentistas. Tras el hundimiento de la cúpula en el año 1980 y el posterior derribo del resto del edificio, se reutilizó como Museo de Semana Santa desde el año 1988. El convento, al igual que la iglesia, se construyó en estilo gótico, reformada en el siglo XVIII se reformó junto a otros grandes conventos como el de los agustinos siguiendo las nuevas modas imperantes en la sociedad romántica.

<sup>15</sup> A.H.O. 235, s.f.

mar una vez más que la figura de Jerónimo de Córdoba se erige como la principal elección entre las principales familias de Orihuela para la decoración de sus capillas devocionales<sup>16</sup>. El encargo, realizado en 1581, y destinado siempre a la decoración de una capilla privada en la iglesia del monasterio, se basaba en la realización de un retablo formado por varias figuras para la Capilla de los Rosell, contratado por el noble Arnau Rosell el 31 de enero<sup>17</sup> y cuya carta de pago encontramos dos años después<sup>18</sup>.

El hecho es que a partir de este momento la fama de Córdoba tanto en Orihuela como en Murcia se acrecentó recibiendo nuevos e importantes proyectos como es el encargo el 30 de agosto del 1587 del retablo de Santa Lucía para el monasterio de la Virgen del Socorro, actual Colegio de Santo Domingo, contratado por la familia Arques<sup>19</sup>. De este retablo, actualmente perdido, se conserva únicamente un diseño



preliminar de su iconografía y la disposición de sus tablas. Se trata de un retablo de gran tamaño de tres calles con predela y ático dedicado a la Santa Lucía<sup>20</sup>. Este tipo de retablos pictóricos de grandes proporciones eran muy comunes a finales del siglo XVI para la decoración de grandes capillas privadas. En ellos se conjuga no solo el arte de la pintura, sino también el de la carpintería y el dorado, profesiones que muy frecuentemente aparecen citadas en los contratos de dichos retablos.

Fig. 1. Jerónimo de Córdoba, Traza del retablo de Santa Lucía para el Monasterio de la Virgen del Socorro de Orihuela. Archivo Histórico de Orihuela. Protocolo Montiel 30 de agosto de 1587. Sig. 242. S.f.

<sup>16</sup> J. C. López Jiménez, «Correspondencia pictórica Valenciano-Murciana. Siglo XVI y XVII». pág. 554.

<sup>17</sup> A.H.O. 240, s.f.

<sup>18</sup> A.H.O. 241, s.f.

<sup>19</sup> A.H.O. 242, s.f.

<sup>20</sup> A.H.O. 242, s.f.

Será durante la última década del siglo XVI cuando Jerónimo de Córdoba recibirá sus principales encargos en la ciudad de Orihuela, coincidiendo con el momento en el que se inician los trabajos de ampliación de la colegiata en previsión de su conversión en Catedral. En este sentido, el principal encargo que recibirá será la realización el 18 de junio de 1589 del retablo de la Capilla de los Ruiz, encargada por Françes Rois, Señor de Cox, para la capilla privada de su familia, bajo la advocación de San Mateo<sup>21</sup>. Lamentablemente de este retablo no se conserva resto alguno. Queremos, de esta manera, descartar por el momento la teoría propuesta por algunos historiadores de que la Santa Faz conservada en el Museo Diocesano de Arte Sacro pertenezca al mismo, por no encontrar paralelismos formales determinantes con la manera del pintor ni formar parte de las iconografías propuestas en el contrato. Además, dicha Santa Faz posee en su parte posterior un tipo de decoración que no se correspondería con el gusto de finales del siglo XVI, sino más bien con un gusto posterior. La relación de Córdoba en la catedral no terminará ahí, sino que además en 1589 se encuentra citado junto a Artus Tizón, con el que trabajará en más de una ocasión, en el contrato del desaparecido retablo de la Trinidad por motivo de la tasación de la obra a realizar<sup>22</sup>. Un ejemplo de la posible relación profesional entre estos pintores, como ya adelantó Hernández Guardiola, podría ser el *Nacimiento de Jesús* del Museo de Bellas Artes de Murcia, ya que se trata de la predela de un retablo generalmente atribuida a Tizón pero que posee colores, figuras y contornos redondeados muy similares al estilo desarrollado por Jerónimo de Córdoba en los últimos años del siglo XVI. En ella la impronta de Juanes es evidente. Ambos autores como recoge Hernández Guardiola, trabajarían juntos e incluso valorarían las cualidades técnicas como tasadores en varios retablos dispersos a lo largo de la Región de Murcia, por lo que la confusión sobre los trabajos de uno y de otro es comprensible pese a que el estilo de Tizón, debido a su probable procedencia centroeuropea, poseería una vertiente más nórdica<sup>23</sup>.

El análisis de estos contratos para la actual catedral nos permiten imaginarnos un templo que a finales del siglo XVI se encontraría decorado casi en su totalidad con obras de estilo renacentista, tanto en arquitectura como en escultura y pintura. A la labor de los arquitectos Jerónimo Quijano o Juan Inglés, debemos añadir las citadas pinturas de Córdoba y Tizón, así como las obras realizadas por Joan de Borgunya en los años finales del siglo XV, el retablo del obispo Esteve de principios del siglo XVII o el célebre retablo de Santa Catalina, que se encuentra en la estela de los pintores que siguieron el estilo de Hernando de Llanos hasta su agotamiento, en la actualidad atribuida a Juan de Vitoria. En definitiva, el objetivo del cabildo era el de crear una iglesia acorde con su nueva concepción de Catedral, dise-

<sup>21</sup> A.H.O. 243, s.f. y 494 s.f.

<sup>22</sup> A.H.O. 422, s.f.

<sup>23</sup> L. Hernández Guardiola, «La estela de Juan de Juanes en el Sureste español: el pintor Jerónimo de Córdoba (1537-1601...)». Cit. págs. 69-74.

ñada y decorada por los principales artistas del momento, de los cuales Jerónimo de Córdoba sería uno de los principales exponentes en materia de pintura.

En cuanto a sus obras conservadas, hasta ahora, para conocer el arte de Córdoba en Orihuela el único ejemplo conservado era el retablo de Santa Lucía, actualmente en el Convento de la Trinidad de Orihuela, donado a la cofradía de Santa Lucía por Fray Juan de Loazes. Según Ojeda Nieto, el cuadro fue inicialmente encargado al pintor Pedro de Aledo para la por entonces Ermita de Santa Lucía, posterior convento de Santa Lucía. Tras la muerte de este, el encargo pasaría al pintor Jerónimo de Córdoba, el 7 de marzo de 1563<sup>24</sup>. El resultado de la mano de dos artistas de estilos diferentes que no trabajaron contemporáneamente puede resultar en cuanto a técnica ciertamente «irregular, pobre y desvaído», como suscribe Hernández Guardiola<sup>25</sup>, achacando esta falta de técnica a la más que probable adaptación de Córdoba al estilo y al dibujo previamente realizado por Aledo. El resultado es un retablo de calidad media pero de gran significado histórico y llave para las posteriores atribuciones al pintor valenciano. El retablo tiene una estructura en tres calles con predela y guardapolvos. En su parte central se presenta a Santa Lucía llevando consigo la bandeja con sus ojos y la hoja palma, símbolo de su martirio. La iconografía representada a ambos lados de la santa responde a los distintos pasajes de la vida de Santa Lucía: Santa Lucía ante el procónsul Pascasio; El Martirio de Santa Lucía; y la Última Comunión. A esto habrá que añadir la decoración de polseras con los santos Cosme y Damián, San Roque y San Sebastián y en el ático San Andrés, El Calvario y Santiago rematado por el Padre Eterno. Por otro lado, la predela con las figuras de La virgen y el Niño parecen deberse a una mano diferente. El conjunto tiene fuertes reminiscencias juanescas, limitadas como ya hemos dicho por el dibujo de Aledo, pero historiadores como Hernández Guardiola han visto similitudes con las pinturas del Retablo de Onda en Castellón y con la obra de Vicente Masip, supuesto padre de Juan de Juanes. En ellas, observamos características técnicas particulares, tales como manos con dedos largos, ojos de parpados caídos y de forma almendrada, actitudes y gestos en los personajes que derivan de las composiciones juanescas, así como el colorido típico de Juanes.

Tras la destrucción del Convento durante la Guerra Civil el retablo pasará al Convento de la Trinidad, donde será visto y descrito por Vidal Tur en 1961<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> J. Ojeda Nieto, «Pintores en Orihuela desde el siglo de oro». *Revista Fiestas de Moros y Cristianos*, 2005, págs. 111.

<sup>25</sup> L. Hernández Guardiola, «La estela de Juan de Juanes en el Sureste español: el pintor Jerónimo de Córdoba (1537-1601...)», págs. 71-73.

<sup>26</sup> G. Vidal Tur, *Un Obispado Español, El de Orihuela-Alicante*, Alicante, Diputación provincial 1961, Vol II, pág. 271.



## LA SAGRADA FAMILIA DEL MUSEO DIOCESANO DE ARTE SACRO DE ORIHUELA

El análisis de la obra de Jerónimo de Córdoba conservada en Orihuela nos lleva al examen de La Sagrada Familia conservada en el Museo de Arte Sacro de Orihuela. Nuevos descubrimientos acerca de la tabla nos han proporcionado las informaciones necesarias para confirmar una atribución que ya era factible desde un punto de vista estilístico.



Fig. 2. Jerónimo de Córdoba. Último tercio del siglo XVI. *Sagrada Familia*. Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela

Ya Hernández Guardiola planteó esta posibilidad, confirmada tras el reciente descubrimiento de una serie de inscripciones sobre el bastidor superior, testificando la procedencia de la tabla. El cuadro, que representa a la Virgen, San José y el Niño tiene una composición típica del estilo que Juan de Juanes desarrollará durante su carrera en la zona de Valencia. Hernández Guardiola ha señalado en esta composición, cuya principal característica es la ausencia de San Juan niño, la reinterpretación de una composición típica que vemos en el maestro valenciano<sup>27</sup>. Tras las

<sup>27</sup> L. Hernández Guardiola. «La estela de Juan de Juanes en el Sureste español: el pintor Jerónimo de Córdoba (1537-1601...)», págs. 71-73.

figuras, destaca la presencia de una ventana que hace ganar en espacialidad al cuadro y que nos permite observar un tímido paisaje, donde, a imitación de Juan de Juanes, añade elementos arquitectónicos típicos de la Roma clásica, en este caso una pirámide identificable con la Pirámide de Cayo Cestio vista desde el interior y que se identifica como una representación de la Huida a Egipto, basándose en los modelos italianos que Córdoba obtuvo de su maestro. La tabla está impregnada de un fuerte simbolismo religioso; la Virgen sostiene una fruta en la mano derecha, por otro lado, el Niño tiene una pequeña cruz símbolo de la Pasión y el sacrificio que realizó Cristo por los hombres. Un elemento clave para la identificación del cuadro con el ambiente de Juan de Juanes son las figuras de cierta expresión ensimismada, casi escultórica con largas narices, ojos almendrados, párpados bajos y labios cortos. Aunque hoy en día lo veamos como una pieza independiente, el cuadro de la Sagrada Familia muy probablemente formaría parte de una composición de mayores dimensiones destinada a la decoración de la capilla de Arnau Rosell en el desaparecido Monasterio de la Merced de Orihuela.

Hasta la fecha, la obra había sido catalogada como «Anónima-Seguidor de Juan de Juanes», pero el descubrimiento de dos inscripciones en la parte posterior de la tabla revela su pertenencia a una capilla del desaparecido convento de la Merced de Orihuela y permite establecer una hipótesis sobre su autoría. Por estos motivos asignamos la obra al pintor Jerónimo de Córdoba. Como ya hemos dicho, el artista se encuentra documentado en Orihuela desde 1563, y recibiría dos encargos para La Merced, lo que viene a evidenciar un intensa relación con dicho monasterio oriolano; una tabla para una capilla privada en la iglesia en 1570<sup>28</sup> y otra obra solicitada por Arnau Rosell, contrato que identificamos con la presente obra, para la decoración de su capilla privada en el Monasterio en 1581<sup>29</sup>. En el acuerdo con el pintor se establece la obligación de realizar un retablo de grandes proporciones en cuyas tablas centrales se contaría la vida de San Francisco, con el Cristo crucificado entre la Virgen y San Juan en la zona del ático y los padres de la Iglesia en las polseras laterales.

Entre las iconografías impuestas por el comitente para las tablas inferiores encontramos la de La Sagrada Familia, *se obliga a pintar una ymage de la mare de deu ab lo Jesus y Saint Josep*<sup>30</sup>, iconografía que coincide a la perfección en cuanto forma y tamaño con la tabla conservada en el museo oriolano. Dicho retablo debía de estar perfectamente dorado y decorado con el estema de los Rosell. La advocación a San Francisco tampoco es casual, sino que su elección se debe a honrar la figura de Frances Rosell, patriarca de la familia. La carta de pago de dicho contrato, publicada por López Jiménez en 1966, revela los términos económicos y los

<sup>28</sup> Ver nota 8.

<sup>29</sup> Ver nota 17.

<sup>30</sup> Ver figura 3.

pagos mediante los cuales el pintor residente en la ciudad de Murcia recibiría su retribución tras la finalización y entrega del retablo con fecha el 18 de octubre 1583<sup>31</sup>.

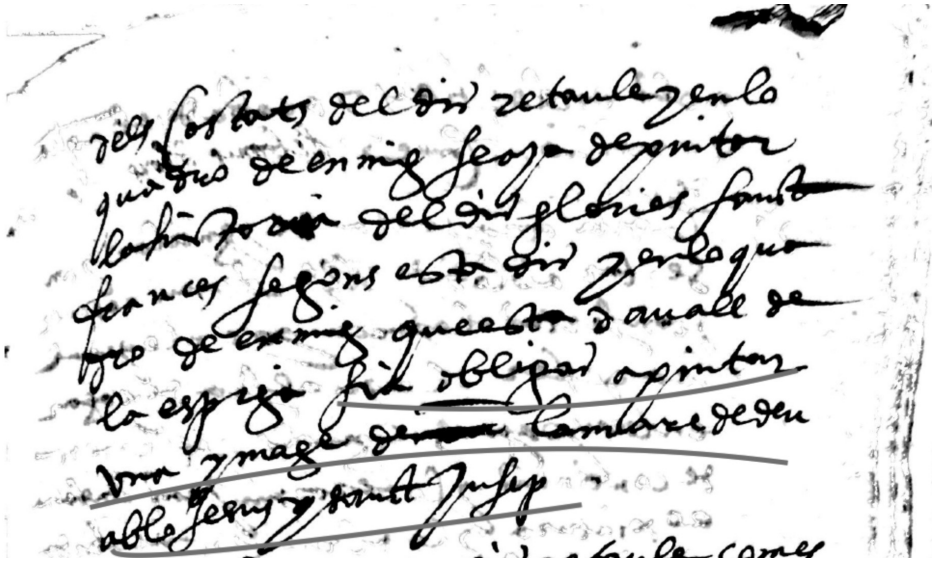


Fig. 3. Contrato. 31 de enero de 1581. Protocolo de AHO 240

Las inscripciones a las que hacemos referencia, pertenecientes a periodos históricos diferentes, se encuentran en la parte posterior de la tabla. En la primera de ellas, localizada en el frontal del refuerzo superior posterior, podemos observar la palabra «MERSE»<sup>32</sup> haciendo clara referencia a su proveniencia, el desaparecido Monasterio de la Merced de Orihuela, el cual, tras su cierre vio como muchas de las obras que conservaba pasaron a la Catedral<sup>33</sup>.

La segunda y más enigmática inscripción hace referencia a la colocación de la obra dentro de Iglesia<sup>34</sup>. Esta se encuentra localizada en la parte superior del travesaño de refuerzo, pese a su deficiente estado de conservación en ella podemos leer «Es ( ) vna de San Francisco», haciendo referencia la colocación en el altar de San Francisco, cuya decoración fue encargada al pintor Jerónimo de Córdoba, del que coincide en periodo y estilo. Estamos por tanto ante la confirmación de la atribución a un pintor cuyo corpus pictórico como hemos visto, pese a sus numerosos

<sup>31</sup> A.H.O. 241 s.f.

<sup>32</sup> Ver figura 4.

<sup>33</sup> Término de origen valenciano que era la lengua que se hablaba en la ciudad desde la Reconquista hasta la Guerra de Sucesión.

<sup>34</sup> Ver figura 5.

encargos, contaba con muy pocas obras confirmadas o realizadas exclusivamente de su mano.



Fig. 4. Reverso del cuadro *la Sagrada Familia* de Jerónimo de Córdoba. Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela



Fig. 5. Reverso de la *Sagrada Familia* de Jerónimo de Córdoba. Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela

En 1589 volvemos a encontrar otra referencia de archivo relativa al retablo de San Francisco de Orihuela. En el contrato establecido con fecha 24 de Marzo de 1589 por parte del cabildo para la realización de un retablo dedicado a la Santísima Trinidad en la catedral de Orihuela al pintor Artus Tizon<sup>35</sup>, se estipula, en una de sus condiciones, que el retablo habría de estar pintado y dorado con las mismas calidades que lo estaba el retablo de Arnau Rosell en su capilla en el Monasterio de la Merced de Orihuela. Además, en dicha sucesión de contratos, se establece que la tasación artística de la obra y la consecución de la calidad requerida sería tasada por dos peritos expertos seleccionados por ambas partes, pero que ninguna de las mismas, cabildo y pintor, podrían designar como perito a Jerónimo de Córdoba, el autor del retablo de la Merced para Rosell. Este tipo de cláusulas no son inusuales en los contratos pictóricos del siglo XVI, la motivación derivaba de que en caso de disensión entre los peritos, podría poner orden en la cuestión el pintor a cuyo trabajo se hacía referencia. Aunque, ante la falta de ejemplos conservados, no podemos hablar de que la elección del cuadro de Córdoba se tratase únicamente a un tema de calidad, sin embargo, este contrato nos permite saber que el cuadro sirvió como un modelo de la moda imperante en la ciudad a finales del siglo XVI, un ejemplo al que ajustarse ya que ese acabado y modo de pintar era el solicitado por el mecenas para el retablo destinado a la Catedral.

Las conclusiones que podemos obtener de nuestra investigación y que presentamos en este artículo, es que Jerónimo de Córdoba fue un pintor de calidad media que supo desarrollar su oficio con dignidad al amparo de la estela de Juanes convirtiéndose en un importante eslabón para comprender el panorama artístico local y que a pesar de estar establecido en Murcia no solo recibiría comisiones de la capital murciana, sino que sus servicios artísticos fueron requeridos en gran parte de las localidades colindantes, como es el caso de Orihuela. La ciudad oriolana supo ver en este artista a un representante del arte del Tardo-Renacimiento capaz de plasmar en el arte de la pintura el importante momento artístico que atravesaba la ciudad en vísperas de la consagración de su catedral y de la creación de una diócesis propia no dependiente de Cartagena. Jerónimo de Córdoba, a pesar de contar con una calidad inferior a su maestro, supo adaptar las concepciones aprendidas en su periodo de formación al gusto del Sudeste español, gozando de esta manera de una gran relevancia en la pintura renacentista levantina hasta su muerte a en los primeros años del siglo XVII.

---

<sup>35</sup> A.H.O. 422. s.f.

**BIBLIOGRAFÍA**

- Agüera Ros, J. C., *Pintores del Barroco en Murcia*, Murcia, Ed. Fundación Alfonso Martín Escudero, 2002.
- Belda Navarro, C. y Fernández Albadalejo, E., *Arte en la Región de Murcia de la reconquista a la ilustración*, Murcia, Consejería de Educación y Cultura, 2006.
- Delicado Martínez, F. J., *Arquitectura civil renacentista en Jumilla: la antigua casa del Concejo*, Valencia, Arts Lunga, 2003.
- Espín, J., *Artistas y artífices levantinos*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1986.
- Falomir, M., *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1994.
- Gaye, G., *Carteggio inéedito d'artisti de secoli XIV XV e XVI*, Vol II, Florencia, Giuseppe Molini, 1840.
- Hernández Guardiola, L., *La estela de Juan de Juanes en el Sureste español: el pintor Jerónimo de Córdoba (1537-1601...)*, Valencia, *Archivo de Arte Valenciano*, Vol. XCV, 2014.
- Muñoz Barberán, M., *Los artistas y la vida cotidiana, Historia de la Región de Murcia*, Tomo V, Murcia, Editorial Mediterráneo, 1980.
- Muñoz Barberán, M., *Memorias de Murcia (Anales de la ciudad de 1504 a 1629)*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1996.
- Nieto Fernández, A., *Orihuela en sus documentos*, Murcia, Publicaciones del Instituto Teológico Franciscano de Murcia, 1984.
- López Jiménez, J. C., «Correspondencia pictórica Valenciano-Murciana. Siglo XVI y XVII», *Archivo de Arte Valenciano*, 37, 1966, págs. 3-18.
- López Jiménez, J. C., «Pinturas del siglo XVI al XVII y unas esculturas medievales en la diócesis de Orihuela y Cartagena», *Archivo de Arte Valenciano*, 45, 1974, págs. 22-34.
- Ojeda Nieto, J., «Pintores en Orihuela desde el siglo de oro», *Revista Fiestas de Moros y Cristianos*, 2005.
- Samper Embiz, V., «Documentos inéditos para la biografía de los Macip», *Archivo Español de Arte*, Vol. 74, nº294, 2001.
- Vidal Tur, G., *Un Obispado Español, El de Orihuela-Alicante*. Vol II, Alicante, Diputación Provincial, 1961,
- Tormo. E., *Levante*. Madrid, Guías Calpe, 1923.
- VVAA, *El legado de la pintura en Murcia 1516-1811*. Murcia, Centro de arte Palacio Almudi-Ayuntamiento de Murcia, 1999.