



## Obra y proyectos del gran cantero Luis González Bailén

Francisco Manuel Carmona Carmona<sup>1</sup>

Recibido: 10 de febrero de 2017 / Aceptado: 10 de mayo de 2017

**Resumen.** A Luis González Bailén nos lo presenta la historiografía como reputado cantero y figura clave en el triunfo y difusión de mármoles y jaspes en construcciones a gran escala. Sin embargo, solo tangenciales y escuetos aportes biográficos ayudan a trazar un catálogo de su participación tanto en obra arquitectónica como en escultura monumental durante el primer tercio del siglo XVII. Contribuimos aquí a sistematizar sus participaciones como cantero, dar a conocer su propuesta de readaptación del enterramiento familiar y las trazas del sepulcro del duque de Sessa y Baena y atribuirle determinadas realizaciones.

**Palabras clave:** Luis González Bailén; cantería; portada; panteón; sepulcro; trazas.

### [en] Work and Projects of the Grand Stonemason Luis González Bailén

**Abstract.** The Luis González Bailén is presented by historiography as a reputed stonemason and key figure in the triumph and diffusion of marbles and jaspes in large-scale constructions. However, only tangential and brief biographical contributions help to draw a catalog of his participation both in architectural work and in monumental sculpture during the first third of the seventeenth century. We contribute here to systematize his participation as a stonemason, to make known his proposal for the rehabilitation of the family burial and the traces of the tomb of the Duke of Sessa and Baena and to attribute certain accomplishments to him.

**Keywords:** Luis González Bailén; stonework; façade; sepulcher; traces.

**Sumario.** 1. Formación y alianzas. 2. Cantería y actividad documentada de Luis González Bailén. 3. Pormenores del sepulcro para el duque de Sessa y Baena. 4. Atribuciones. a.- Portada principal del palacio episcopal de Córdoba. b.- Sala con cúpula del obispo Mardones en el palacio epis-copal de Córdoba. c.- Sepulcro del duque de Béjar en Gibraleón – Huelva. d.- Sepulcros para el duque de Arcos en Marchena – Sevilla. e.- Portada ducal del convento Madre de Dios de Baena. f.- Puerta del patio de la portería del Convento Madre de Dios de Baena. 5. Fuentes manuscritas y documentales.

**Cómo citar:** Carmona Carmona, F. M. (2017): Obra y proyectos del gran cantero Luis González Bailén, en *Anales de Historia del Arte* 27, 83-112.

No cabe duda que localizar en los fondos documentales de cualquier archivo una traza, dibujo o diseño inédito supone una renovada motivación para avanzar en el

<sup>1</sup> Universidad de Córdoba  
E-mail: aa2carcf@uco.es  
<http://orcid.org/0000-0003-1118-3271>

conocimiento y aporte histórico-artístico, pues en el rutinario y monótono rastreo documental debe surgir la esencia de lo buscado, la idea, la fecha, el nombre... en definitiva, el dato sobre el que se establece toda una estructura discursiva desde donde realizar nuestro aporte historiográfico. En otras ocasiones, es el documento el que parece deseoso de llamar la atención al investigador para que se cuente su historia.<sup>2</sup>

Es lo que ocurrió durante nuestras indagaciones sobre el fenómeno fundacional de conventos femeninos en el antiguo Reino de Córdoba, cuando aparecieron unas trazas inéditas del arquitecto real Juan Gómez de Mora (1586-1648). Se trataba de los diseños para la adecuación y remoción de la cripta sepulcral que ocupa la cabecera de la parroquial de Baena (Córdoba), y que fueron posibles gracias a las informaciones facilitadas por Luis González Bailén, maestro mayor de las obras en los estados cordobeses del duque de Sessa y Baena, que tras recibirlas en su residencia de Madrid las haría llegar al arquitecto real para que fijara su consideración en las mismas y procediera a realizar el proyecto funerario pretendido. Pese a todo, la figura del cantero cordobés quedó ensombrecida por la del tracista mayor de la villa y corte.<sup>3</sup>

La motivación surge de ahí, dada la dificultad en el intento de contextualizar el origen a la pretendida actuación artística y por tratarse de un artista cuya biografía y realizaciones son poco conocidas y están dispersas entre una bibliografía dispar. La figura de Luis González Bailén (1580-1655) bien merece este acercamiento,<sup>4</sup> por cuanto la historiografía artística poco se ha ocupado de la obra de quien está considerado un importante eslabón en la temprana generación de marmolistas andaluces del Barroco.<sup>5</sup>

Por tanto, el propósito de esta contribución es triple. Primeramente, hilvanar una semblanza del cantero cordobés Luis González Bailén, mediante la sistematización que la historiografía ha ido proporcionando sobre su actividad en construcción y escultura monumental. Por otro lado, incrementar su catálogo de obra atribuyéndole por el método de filiación estilística determinadas realizaciones. Por último, delatar los esfuerzos del cantero por conseguir mercedes procedentes de la alta nobleza y alcanzar la tan ansiada significación y promoción social.

<sup>2</sup> Nuestro más sincero agradecimiento a todos aquellos profesionales que prestan servicio en cualesquiera Archivos y Bibliotecas, por cuanto nunca es suficientemente reconocida su labor y suponen una inestimable ayuda a la investigación histórico-artística.

<sup>3</sup> CARMONA CARMONA, F. M. (2017). "El frustrado proyecto para panteón y sepulcro del duque de Sessa en Baena", *Archivo Español de Arte*, vol. 90, nº 357, pp. 19-30.

<sup>4</sup> Ya en 1991 se señalaba que «nos encontramos ante un importantísimo cantero, activo durante la primera mitad del siglo XVII y necesitado de un estudio monográfico completo y detallado». GILA MEDINA, L. (1991). *Arte y artistas del Renacimiento en torno a la Real Abadía de Alcalá la Real*. Granada: Universidad, 301. En este mismo sentido se pronunció tres años antes: GILA MEDINA, L. (1988). "Ginés Martínez de Aranda: su vida, su obra y su amplio entorno familiar", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº XIX. Granada: Universidad, 76.

<sup>5</sup> El aspecto de distinción que dotan estos materiales tanto a la arquitectura como a la escultura monumental hizo que su uso se considerase como insustituible desde mediados del siglo XVI. En Andalucía serán las localidades próximas a las canteras de este material las que pronto desputen por su utilización tanto en obra civil como religiosa.

## 1. Formación y alianzas

A la hora de acercarnos al contexto biográfico de Luis González Bailén es imprescindible reseñar el papel que desempeñó su padre en el conocimiento del oficio. Hijo del cantero Alonso González Bailén,<sup>6</sup> será en el taller familiar de la villa cordobesa de Priego donde se introduzca plenamente en los rudimentos de la cantería y sus estrechas relaciones con la arquitectura. A Alonso se le documenta entre 1586 y 1587 en la construcción de la primitiva *Fuente del Rey* y años antes en el edificio de la *Cárcel y Audiencia* de Priego, siguiendo en todas estas actuaciones las trazas de Francisco del Castillo.<sup>7</sup> Para 1593 lo encontramos trabajando en la *Fuente de las Ninfas* de Écija, en 1608 en Toledo vinculado a la obra del *Sagrario*, en 1611 en Córdoba en el Colegio de la Compañía de Jesús y, para 1618, realizando las portadas laterales del presbiterio de la casa jesuítica granadina. Era de esperar, tal como nos anuncia Rivas Carmona, que su hijo Luis “durante su juventud debiera colaborar en los trabajos paternos y éste sería su primer aprendizaje, incluso es posible que interviniera en los mármoles toledanos”.<sup>8</sup> Un bagaje profesional y cultural que sin duda repercutiría en la personal interpretación de su oficio, si bien este último autor, siguiendo al profesor Galera Andreu, considera crucial “para su formación las decisivas relaciones tenidas con el clan jiennense de *los Aranda*”,<sup>9</sup> al haber contraído en febrero de 1612 matrimonio con María de Aranda, hija del arquitecto Ginés Martínez de Aranda (1556-1620), miembro de esta destacada familia de canteros considerada puntal básico del renacimiento alcalaíno.<sup>10</sup>

Sin duda alguna, esta relación de parentesco permitiría a González Bailén entrar en contacto con las actividades de traza y dirección arquitectónica que desarrollaba su suegro en las localidades jienenses de Alcalá la Real y Castillo de Locubín, contar con el apoyo económico de su familia política para acometer –como veremos en su momento– realizaciones de mayor envergadura y, por último y más importante, ser conocedor de primera mano del manuscrito realizado por su suegro sobre el arte de la estereotomía, titulado *Cerramientos y trazas de montea*.<sup>11</sup> Sin embargo, resulta obligado indicar aquí la opinión del profesor Calvo López, respecto al criterio de

<sup>6</sup> Deudor al igual que su hijo de un estudio monográfico, es únicamente PELÁEZ DEL ROSAL, M. (1985): “El cantero Alonso González Bailén”, *Fuente del Rey*, nº 22, 7 quien nos proporciona ciertos datos de su actividad, entre ellos la posible fecha de su matrimonio con Isabel Sánchez, que debió contraerse en torno a 1576. Así, presumiblemente para finales de siglo ya debiera contar su hijo con un vasto conocimiento en los rudimentos del oficio familiar.

<sup>7</sup> MORENO MENDOZA, A. (1985). “La obra de Francisco del Castillo en Priego de Córdoba”, *Fuente del Rey*, nº 22, 11. Es en la antigua *Fuente del Rey* donde acertadamente este autor la pone en relación con la fachada de la Real Chancillería de Granada y «supone la culminación de un proceso manierista, enraizado en experiencias italianizantes, aunque no exentas de un vigoroso experimentalismo».

<sup>8</sup> RIVAS CARMONA, J. (1990). *Arquitectura y policromía. Los mármoles del Barroco andaluz*. Córdoba: Diputación, 34.

<sup>9</sup> *Ibidem*, 35.

<sup>10</sup> Tanto la contextualización, biografía y estudio de la obra de Ginés Martínez de Aranda, como la transcripción del documento de «concertación de la dote matrimonial entre la hija de Ginés Martínez de Aranda y de su futuro esposo, el maestro de cantería, D. Luis González» se nos ofrece *pássim* en GILA MEDINA, *op. cit.*, 1991.

<sup>11</sup> BCM. Manuscrito MS-457; CEHOPU (1986). *Cerramientos y trazas de montea*. Edición facsímil de la obra de Ginés Martínez de Aranda. Madrid: Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo; si bien, para un mejor conocimiento de esta obra es imprescindible acudir a las contribuciones del profesor CALVO LÓPEZ, J. (1999): ‘*Cerramientos y trazas de montea*’ de Ginés Martínez de Aranda, Madrid: Universidad Politécnica. En: <http://hdl.handle.net/10317/778> y CALVO LÓPEZ, J. (2009): “El manuscrito Cerramientos y Trazas de Montea, de Ginés Martínez de Aranda”, *Archivo Español de Arte*: vol. 82, nº 325, 1-18.

Galera Andreu y seguido por Rivas Carmona, acerca de la participación de Ginés Martínez en la formación de González Bailén, mostrando su opinión disonante al estimar que el papel del suegro no debió ser tan determinante en el desarrollo profesional del yerno.<sup>12</sup>

Pese a ello, resulta interesante el uso que hace González Bailén de los tratados de arquitectura italianos y franceses, en concreto los de Vignola y Philibert de L'Orme, y que todo hace suponer debió conocer gracias a los libros que su suegro poseía, amén del ya mencionado *Cerramientos y trazas de montea* que pretendía enviar a imprenta.<sup>13</sup> De ellos se advierte como González Bailén asume e interpreta lo que para estas fechas es ya una seña de identidad en la arquitectura manierista jienense y granadina: nos referimos a la utilización de los frontones partidos y a enmarcar el vano entre pilastras rematadas con triglifos por capitel, o más bien 'biglifos', a modo de ancón sobre el que apoya el entablamento.<sup>14</sup>

## 2. Cantería y actividad documentada de Luis González Bailén

Como se propuso desde un principio y pese a que la bibliografía artística ha ofrecido distintas referencias de la actividad de nuestro biografiado, estas se presentan tangencialmente a la de otros artistas arquitectos con mayor y mejor fortuna crítica, por lo que su obra queda diluida e incapaz de poderse percibir. Pese a que el objetivo fundamental de esta aportación no es elaborar un corpus exhaustivo de realizaciones en las que el cantero participara en mayor o menor medida, creemos necesario un breve acercamiento para conocer su manejo y evolución en el oficio.

A poco de contraer matrimonio, Luis González Bailén debió establecerse en la localidad cordobesa de Cabra al abrigo del activísimo taller que su padre tenía abierto a pie de cantera.<sup>15</sup> Moreno Hurtado nos facilita la información por la cual en abril de 1613 se le documenta obligándose con el doctor Jerónimo de Leiva, provisor y canónigo de la catedral de Sevilla, en trazar y realizar en "piedra de jaspe colorado y negro una portada y ventana para las casas principales que su merced el doctor Leiva tiene en esta villa de Cabra".<sup>16</sup> Conviene destacar el uso que González Bailén hace de la piedra del lugar –jaspe rojo y negro– en la *casa grande* del canónigo, que llegará a ser considerada de las primeras de tipo civil que se labran en este material, inaugurándose en Andalucía la costumbre de ejecutar portadas de palacios y casas señoriales con esta clase de material.<sup>17</sup> (Fig. 1)

<sup>12</sup> CALVO LÓPEZ, *op. cit.*, 1999: 73, nota 218.

<sup>13</sup> «por fin y muerte del dicho Ginés [Martínez de Aranda] quedaron dos libros [de arquitectura] escritos de su mano como escritos de ellos [...] y otros siete libros más tocantes a la arquitectura los cuales unos y otros se han de entregar y queden en poder de la dicha María de Morales», según nos facilita del inventario y partición de sus bienes realizados en 1623 Gila, 1988: 74-75. Respecto los *dos libros escritos de su mano como escritos de ellos* nos señala sobre su posible utilización *Ibidem*, 71.

<sup>14</sup> DE L'ORME, P. (1567). *Le Premier Tome de l'Architecture*, París, 237, 239, 241; VIGNOLA, J. B. (1593). *Regla de las cinco ordenes de arquitectura*. Traducido y editado en Madrid por Patricio Caxés, 32; GALERA ANDREU, P. (1982). *Arquitectura y arquitectos en Jaén a fines del siglo XVI*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 97; 112.

<sup>15</sup> RIVAS CARMONA, *op. cit.*, 1990, 34.

<sup>16</sup> MORENO HURTADO, A. (1986): "La fachada del Instituto 'Aguilar y Eslava'", *La Opinión*, nº. 2.986.

<sup>17</sup> RIVAS CARMONA, *op. cit.*, 1990, 48.



Figura 1. Portada de las casas del doctor Jerónimo de Leiva, hoy Instituto Aguilar y Eslava, de Cabra – Córdoba (foto del autor).

A partir de este momento su taller de la calle Nueva cobra mayor dimensión, pues se venían sucediendo los encargos procedentes tanto del concejo local egabrense como de distintas localidades cercanas, que nos vienen a señalar una nueva dimensión de constructor en González Bailén. Así, en septiembre de 1617, recibe el encargo del cabildo municipal egabrense de asentar la *Cruz del Camino de San Marcos*, en mayo de 1618 realiza el proyecto de reparación de la cárcel pública por estar «muy mala y cayéndose» y en la que se pide construir aposentos especiales para presos nobles, y en 1620 traza y construye el *punte de la Cueva*, en el camino de Cabra a Lucena, así como también el *punte de San Sebastián*.<sup>18</sup>

En 1614, el obispo de Córdoba fray Diego Mardones se propone dotar de un retablo mayor a la recién concluida catedral cordobesa. Si bien la idea era realizar un retablo lignario, se decidió finalmente por utilizar mármoles y jaspes procedentes de las cercanas canteras cordobesas siguiendo las consideraciones del jesuita Alonso Matías (1580-1629).<sup>19</sup> Así, a comienzos de 1618, el padre Matías dirige la obra siguiendo sus propias trazas y contando con canteros cualificados que le ayudan a llevarla a buen término. Para ello contó desde un principio con González Bailén como ejecutor del retablo, estando su participación documentada hasta que en 1626 recomendara a Juan de Aranda Salazar, primo de su mujer, como director de la obra y encargado en concluirla finalizando abril de 1628.<sup>20</sup>

A finales del verano de 1619 debió de producirse la visita a sus estados de don Luis Fernández de Córdoba y Folch de Cardona, duque de Sessa y Baena.<sup>21</sup> Sobre este episodio interesa detenernos y señalar algunos aspectos cruciales para entender la idiosincrasia del biografiado y del grupo social en el que se integra. El duque es el prototipo de señor absentista, que rara vez pone los pies en su jurisdicción, y para cuya administración cuenta con un selecto funcionariado ducal que gestiona adecuadamente las propiedades como fuente de jugosas rentas. De entre estos cargos de confianza se encuentra en orden de importancia el de mayordomo, administrador o tesorero, y en un orden jerárquico inferior el de *maestro mayor de obras*. No cabe duda que ser persona a la que el señor encomienda un cargo de responsabilidad

<sup>18</sup> MORENO HURTADO, A. (1987). “Apuntes para un estudio de la aportación del mármol rojo de Cabra al Barroco andaluz”, en Peláez del Rosal, M. (dir. y ed.): *El Barroco en Andalucía. Conferencias de los Cursos de Verano de la Universidad de Córdoba*, tomo VII. Córdoba: Universidad, 88; y más recientemente este mismo autor ha sistematizado en una publicación online todas sus aportaciones y artículos referidos a Cabra, donde son numerosas las referencias al cantero Luis González Bailén. MORENO HURTADO, A. (2014). *Las calles de Cabra: urbanismo y sanidad durante la Edad Moderna*, Cabra, edición digital..

<sup>19</sup> Una escueta aproximación a su biografía y labor arquitectónica en RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (2004). “Arquitectura y arquitectos en la provincia jesuítica de Andalucía”, en *El Arte de la Compañía de Jesús en Andalucía (1554-2004)*. Córdoba: Cajasur, 67-68, 121-122.

<sup>20</sup> RIVAS CARMONA, *op. cit.*, 1990,35-44; NIETO CUMPLIDO, M. (1998). *La catedral de Córdoba*. Córdoba: Cajasur, 540-547.

<sup>21</sup> Si bien esta estancia no la hemos podido llegar a documentar, su correspondencia señala que hubo al menos intención de visitar sus estados para esta fecha. GONZÁLEZ DE AMEZÚA, A. (ed.) (1989): *Epistolario de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Real Academia Española, editada originalmente en 1935-1943, t.I, 37, t.III, 235, 252. Esta es la obra más extensa y donde se obtiene una completa y verdadera biografía crítica de don Luis; pero además FERRER VALLS, T. (2008). “Teatro y mecenazgo en el Siglo de Oro: Lope de Vega y el Duque de Sessa”, en *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa*. Zaragoza: Instituto de Estudios Altoaragoneses–Institución Fernando el Católico, 113-134, nos presenta al noble y a su secretario, el poeta Lope de Vega, en un elocuente nudo de complicidades y de utilización mutua. Sobre la utilidad del teatro de Lope como arma combativa para las aspiraciones de Sessa véase WRIGHT, E. R. (2007). “Los duques de Sessa, sus deudas y disputas. El mecenazgo como patrimonio familiar”, en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*. Burgos: Iberoamericana Editorial Vervuert, 249-267.

imprime preeminencia y significación, por lo que el cargo es mostrado como tarjeta de visita en las estrategias de promoción social. Otras veces, a fin de afianzar el clientelismo, es el señor jurisdiccional quien encumbra a estos criados mediante la gracia de nombrarlos cargos de justicia y gobierno en el cabildo municipal. Lo cierto es que estar directamente al servicio del duque implica potenciar sus poderes en la estrecha sociedad local, tanto personales como de clan, y constituye una excelente herramienta para alcanzar aspiraciones más elevadas.<sup>22</sup>

En julio de 1619, simultáneamente con las obras del retablo mayor de la catedral cordobesa, se le adjudican a González Bailén las obras del trascoro de la catedral de Sevilla proyectado por Juan de Zumárraga. Sus suegros y cuñado lo avalan,<sup>23</sup> pudiendo residir el motivo de su elección en lo bien introducido que estaba en el mundo artístico sevillano el clan jienense de *los Arandas*, teniendo en cuenta la categoría de su suegro Ginés Martínez de Aranda, como fiador y posible intermediario del encargo.<sup>24</sup>

De un modo u otro, en torno a 1620 el cantero debió tener contacto con el duque y, pese a que aún no se cuenta con el instrumento público que certifique la relación contractual entre el señor y el maestro mayor de sus obras, según la bibliografía utilizada a partir de este momento debió comenzar a ostentar este cargo González Bailén.<sup>25</sup>

La nueva situación personal y profesional de González Bailén hizo que viera conveniente, en junio de 1621, pedir al cabildo de Cabra que le recibiese para gozar de los privilegios de los demás vecinos, pues llevaba siete u ocho años como residente. De otro lado, los beneficios que obtiene de la explotación de las canteras egabrenses hacen que a comienzos de 1623 el duque de Sessa decreta su condición señorial sobre los terrenos, y así repercutir la actividad de extracción de piedra como una fuente más de recursos a las arcas ducales.<sup>26</sup>

Tras la muerte de su suegro en 1620, y hasta 1627, se le documenta atento a los trabajos que se desarrollan en la terminación de la cabecera de la iglesia de la abadía de La Mota de Alcalá la Real, cuyas trazas fueron en origen dadas conjuntamente por Ambrosio de Vico y Ginés Martínez. Pese a que la propuesta definitiva sería otra posterior de Vico, esta se vería en 1624 sometida a modificaciones por González Bailén y el fraile carmelita Cristóbal de San José, y en diciembre de 1625 encontramos a nuestro cantero al frente de las obras de la iglesia abacial alcalaína hasta su conclusión.<sup>27</sup>

<sup>22</sup> Un acercamiento al funcionariado ducal en GARCÍA JIMÉNEZ, B. (2009). “Los tesoreros del duque de Sessa en Rute en los siglos XVII y XVIII”, en Soria Mesa / Delgado Barrado (eds.): *Las élites en la época moderna: la monarquía española*, tomo III. Córdoba: Universidad, 59-71.

<sup>23</sup> GALERA ANDREU, *op. cit.*, 1982, 127 nos transcribe la escritura por la que Ginés Martínez de Aranda y esposa en mancomún con su hijo mayor Ginés, escrituran la carta de fianza en favor de Luis González Bailén para que acometa la obra del trascoro catedralicio sevillano.

<sup>24</sup> Este y otros aspectos sobre la realización del trascoro de la catedral sevillana en RIVAS CARMONA, *op. cit.*, 1990, 44-48.

<sup>25</sup> MORENO HURTADO, A. (1984a). “Nuestro adiós a dos puentes con historia”, *La Opinión*, n.º 2.905, 4.

<sup>26</sup> MORENO HURTADO, *op. cit.*, 1987: 88.

<sup>27</sup> JUAN LOVERA, C. (1988). “Iglesia abacial de Santa María de La Mota de Alcalá la Real. La Pulchra Ignota”, *Boletín de Bellas Artes*, n.º 16. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 154, 158-162; GILA MEDINA, *op. cit.*, 1991, 79-87; CALVO LÓPEZ, *op. cit.*, 1999, 67, 73; CALVO LÓPEZ, J. (2000). “Lunetas y arcos avanzados. El trazado de un elemento constructivo en los siglos XVI y XVII”, en Graciani, A. (coord.): *Actas del Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, volumen 1. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 172-173.

A comienzos de 1629, el cabildo egabrense plantea la necesidad de realizar *ex novo* el puente del Junquillo o de la puerta de Córdoba, sobre el arroyo de la Tejera. González Bailén se nos muestra ahora como un verdadero arquitecto constructor, presentando el estudio de la obra, junto al plano de la misma, y de cuyas cláusulas, estipulaciones y circunstancias nos informa con detenimiento Moreno Hurtado.<sup>28</sup>

A partir de 1633 en colaboración con Juan de Morales,<sup>29</sup> realiza dos púlpitos de jaspe rojo y negro para la iglesia de Santiago de Écija,<sup>30</sup> en un momento en el que las órdenes religiosas estaban ultimando la construcción y decoración de sus colegios e iglesias en distintas localidades andaluzas.

Hasta aquí hemos asistido a un somero repaso de lo que ha dado de sí la atención de González Bailén por la literatura científica especializada. En ella se evidencia la personalidad de un activísimo maestro de la estereotomía, siempre al cargo de su taller egabrense, en constantes idas y venidas a distintas villas en impulso y reconocimiento de las empresas comprometidas, y haciendo ostentar su condición de maestro mayor de obras. Sin embargo, a la luz de la bibliografía, parece como si su actividad se hubiese paralizado a partir de la última actuación referida. Es por tanto obligado acudir a los archivos para documentar la actividad del González Bailén a partir de la cuarta década del siglo XVII. Es precisamente lo que pretendemos a partir de aquí, señalar determinadas actuaciones llevadas a cabo por el cantero para granjearse encargos que le reportaran no solo el sustento sino también significación social. Habida cuenta de que las magnas obras en las que participó hacía tiempo que concluyeron, y que tampoco contara desde hacía años con los adminículos del jesuita Alonso Matías o los de su suegro Ginés Martínez de Aranda, le obligan a que con perspicacia dirija su mirada a la alta nobleza andaluza. Pasamos seguidamente a analizar y dar a conocer su propuesta para el duque de Sessa y Baena, desde donde podemos llegar a extraer determinadas invariantes útiles para asignarle fundadamente determinadas estructuras.

### 3. Pormenores del sepulcro para el duque de Sessa y Baena

Ya vimos cómo el duque de Sessa y Baena respondía fielmente al apelativo de *señor ausente*, quien “durante muchos años no visitará sus estados, no cumplirá con las obligaciones anejas a su elevada alcurnia, obligaciones precisas, tantas veces recordadas para los de su clase”.<sup>31</sup> En septiembre de 1627, a causa de un destierro de la corte,<sup>32</sup> encontramos a Sessa en Baena, documentándose una serie de actuaciones destinadas a reafirmar su poder señorial, por lo que elige la iglesia de Santa María la Mayor como escenario ideal desde donde representar su autoridad y atender sus obligaciones por “las largas ausencias que los Señores antecesores

<sup>28</sup> MORENO HURTADO, A. (1984b). “El puente del Junquillo se comenzó en 1629”, *La Opinión*, nº 2907, 2-3; y con nuevo aporte documental y gráfico MORENO HURTADO, *op. cit.*, 2014, 56-59.

<sup>29</sup> Oficial de cantería del taller González Bailén, quien finalmente se haría cargo de él, tras pasar el maestro a Baena. BAREA LÓPEZ, Ó. (2012). *Heráldica y genealogía de Cabra, Doña Mencía y Monturque y de sus enlaces (ss. XV-XIX)*, 2 volúmenes, edición digital, 32.

<sup>30</sup> VILLA NOGALES, F. y MIRA CABALLOS, E. (1993). *Documentos inéditos para la historia del arte en la provincia de Sevilla, siglos XVI al XVIII*. Sevilla: Artes Gráficas Gandolfo, 29-30.

<sup>31</sup> GONZÁLEZ DE AMEZÚA, *op. cit.*, 1989, t.I, 37.

<sup>32</sup> Sobre los motivos de este destierro, entre septiembre de 1627 y noviembre de 1628, de uno previo en 1611 y otro en 1634 nos informa *Ibidem*, t.I, 137-145, 52-57, 155-156.

míos en estos estados no se han asistido con cuidado y puntualidad”.<sup>33</sup> Centra en la iglesia de Santa María la Mayor de Baena una serie de tareas en orden a una renovación religiosa y política, que deja entrever más bien un trasfondo de mera reivindicación y superación en lo personal. De un lado, reordena el aparato ritual y escénico de los oficios divinos en las capillas fundación del conde de Cabra.<sup>34</sup> De otro reafirma la jerarquía, estableciendo un modelo reglado de convivencia entre las élites locales y el señor a través de la ceremonia.<sup>35</sup> Y por último, impulsa una importante readaptación arquitectónica de la capilla mayor parroquial,<sup>36</sup> como visual expresión de la grandeza de su Casa a través de la erección de un monumento funerario para sí, sus antepasados y descendientes.<sup>37</sup>

Recientemente se han dado a conocer los antecedentes que desde 1626 documentan la intención del duque don Luis de ampliar y adaptar la cripta sepulcral de la Casa de Cabra en la iglesia de Santa María la Mayor de Baena, y en la que participa activamente Luis González Bailén.<sup>38</sup> De toda la documentación que generó el proyecto se entresaca fácilmente su verdadera intención, principalmente la de cambiar el acceso de la cripta –que originalmente se realizaba desde la mesa de altar– y hacerlo practicable desde los pies de la capilla, para así disponer las cajas (*sic*) “de la duquessa y el myo debajo de el altar mayor quytrandole la escalera que

<sup>33</sup> AHNOB. Baena, C.32, D.9, f. 2r.

<sup>34</sup> AHNOB. Baena, CP.322, D.28.

<sup>35</sup> AHNOB. Baena, C.32, D.9.

<sup>36</sup> AHNOB. Baena, C.23, D.7-12, CP.462, D.20-23, 30. A instancias de don Diego, V señor de Baena y III conde de Cabra, se traslada como lugar de enterramiento familiar desde el monasterio de monjas jerónimas de Santa Marta de Córdoba a la capilla mayor de la iglesia de Santa María la Mayor de Baena, por haberla fundado y costeadado «con cripta para enterramiento de su persona y familia y dotándola de gruesas rentas». ABAD DE RUTE, Fernández de Córdoba, F. (1954-1964): “Historia de la Casa de Córdoba”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba*. Córdoba, 377-379; quien además nos informa que la iglesia para 1525 aún no estaba cubierta del todo, pues en su testamento manda «que lo que montasen los lutos de su familia, que al parecer serían cuatrocientos mil maravedies, se dé para ayuda a la fábrica de los techos de la Iglesia Mayor que se iban levantando». FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, F. (2003). *Historia genealógica y heráldica de la monarquía española*, 10 tomos. Sevilla: Fabiola de Publicaciones Hispalenses, t.7, 73-75 enriquece esta noticia con más datos sobre las mandas testamentarias a la parroquial baenense. Por otro lado, los estatutos de fundación de esta capilla datan de 1497 y se encuentran transcritos en 1626, con adiciones al margen de Diego de Cuellar, tesoro del duque de Sessa. AHNOB, Baena, C.208, D.149, f. 1r-v.

<sup>37</sup> Durante el siglo XVI pocas son las referencias textuales que nos dan cuenta de la utilización de la cripta bajo la capilla mayor de Santa María de Baena, salvo el propio fundador, doña Francisca de Zúñiga y de la Cerda, su segunda esposa, quien había sido enterrada en 1511 en el convento de la Consolación de Doña Mencía hasta tanto pudiera hacerse su traslado a Baena, y el de doña Beatriz de Figueroa y de Cardona en 1588, niña de 8 años e hija del III duque de Baena. FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, *op. cit.*, 2003, t.7, 74, 118. A la luz de la literatura genealógica llama la atención la escasa utilización de un espacio tan principal como lugar de enterramiento de este linaje. La respuesta radica en que, desde comienzos del segundo tercio del siglo XVI, se prefiere para este fin otro sagrado emplazamiento, que fue también fundación del tercer conde de Cabra, se trata de la iglesia del lindero convento de Madre de Dios. De su archivo destaca por su riqueza de datos el *Libro de los entierros q[ue] ay en el coro y en la yglesia de los señores desta Casa*, donde hasta ca.1645 se enumeran y relatan las implicaciones que para con el convento de Madre de Dios de Baena tuvieron los múltiples bienhechores y miembros de la casa de Cabra allí sepultados. ACMDB, C.4. Serán sus descendientes, los quintos duques de Sessa, quienes comienzan a considerar la capilla mayor de la iglesia del convento Madre de Dios de Baena como su panteón, llegando Fernández de Béthencourt incluso a denominar al convento como ‘panteón de la casa de Cabra’ en múltiples ocasiones. Se contribuye con ello a establecer en este cenobio un espacio desde donde perpetuar la identidad, el poder y el patrocinio, mediante el cual enraizan las familias señoriales con sus dominios a través de sus muertos y antepasados. ATIENZA LÓPEZ, Á. (2008): *Tiempos de conventos. Una historia social de las fundaciones en la España moderna*. Madrid: Marcial Pons, 190.

<sup>38</sup> CARMONA CAMONA, *op. cit.*, 2017, 21-25.

esta debajo de el por donde se baja á ella”,<sup>39</sup> lo que nos da cuenta de su intención de ser sepultado bajo el altar mayor de Santa María la Mayor y el cambio de ubicación de la escalera como solución a tan exiguo espacio.

Otro destierro de la corte en 1634 nos hace situar de nuevo al duque de Sessa en sus estados cordobeses,<sup>40</sup> por lo que la idea de culminar la obra emprendida seis años atrás toma fuerza. Principalmente porque en la primavera de 1630 había muerto su esposa, doña Mariana de Rojas, y en diciembre de 1633 se documenta una interesante *estafeta*<sup>41</sup> enviada a don Luis desde Cabra por nuestro cantero Luis González Bailén, quien la acompaña con un cuidado y estudiado referente visual: (*sic*) “una planta de la capilla del conde de cabra mi señor en Vaena y de los nichos que se han de haçer con sus urnas dentro della para el entierro de mi señora la duquesa queste en el çielo y de su excelencia”.<sup>42</sup> En ella el maestro mayor de obras del duque da cuenta de lo que se supone es un encargo ducal, esto es, informar sobre las dimensiones de la capilla, la calidad y grosor de sus paredes y la localización de los distintos vanos y elementos de la misma. Esto nos delata un cambio de planes en la intención de acomodar su propio enterramiento y el de su esposa ubicándolos en los muros laterales de la capilla y, por tanto, perpetuar visualmente su memoria mediante estos monumentos funerarios.

La diligencia de González Bailén va más allá, pues la realización de un sepulcro de mármol debe motivarlo mucho más que la simple readaptación de la vieja y angosta cripta. Así que no duda en insertar en el dibujo del alzado de la capilla una personal interpretación de lo que podría ser el sepulcro ducal. Para ello el cantero acompaña otra planta y alzado que serviría para que Gómez de Mora ofreciera su propuesta de monumento funerario al duque de Sessa.<sup>43</sup> (Fig. 2)

(*sic*) “...asimismo ynvio un borrador que yo tenia hecho para un entierro del duque de Bejar (Fig. 3) que me lo pidieron dias a, cualquiera dellos que se haga sera muy bueno y abiendolo de corregir y haçer nueba traça el maestro mayor de su majestad bendra con mayor primor y bentajas. Solo quiero adbertir a Vx<sup>a</sup> que a muchos años que bi de unas piedras que se trajeron de Roma y estan en Baena que a mi parecer pueden serbir todas para estos entierros porque son dos portadas de jaspe con sus arquitrabes frisos y cornisas y janbas de suerte que supuesto para el oficio de tesorero me manda Vx<sup>a</sup> ir a vivir a Baena estando alli de asiento lo dispondre de suerte que sirba todo y se gaste muy poco y sea muy lucido porque el jaspe es muy bueno y bien labrado y haciendo las urnas de jaspe de Cabra y aforros de la caja de la pared de piedra negra que la ay en Rute estara muy bueno y en el gucco de la pared pueden estar los cuerpos sin estorbo”.<sup>44</sup>

<sup>39</sup> AHNOB. Baena, C.23, D.8. Además, esta planta nos da noticia inédita de la sepultura de determinados miembros de la Casa de Cabra; así, se emplaza el ataúd u osario de ‘Beatriz’ de Cardona y ‘Diego’ de Córdoba, hijos de los V duques de Sessa; y el de (*sic*) ‘Don Grabiél’ y ‘Don Albaro’ de Córdoba, hijos del III conde de Cabra. Los nombres entrecomillados corresponden con la descripción del plano.

<sup>40</sup> Sobre los motivos de este destierro nos informa González de Amezúa, además de otros previos en 1611 y otro en 1627. GONZÁLEZ DE AMEZÚA, *op. cit.*, 1989, 155-156, 52-57, 137-145 respectivamente.

<sup>41</sup> AHNOB. Baena, C.23, D.10, portadilla.

<sup>42</sup> AHNOB. Baena, CP.462, D.24 y D.26; este último es copia en peor estado de conservación y menor cuidado en la aplicación de las aguadas, los detalles y la grafía.

<sup>43</sup> CARMONA CARMONA, *op. cit.*, 2017, 25-28.

<sup>44</sup> AHNOB. Baena, C.23, D.10, f. 1r-v.

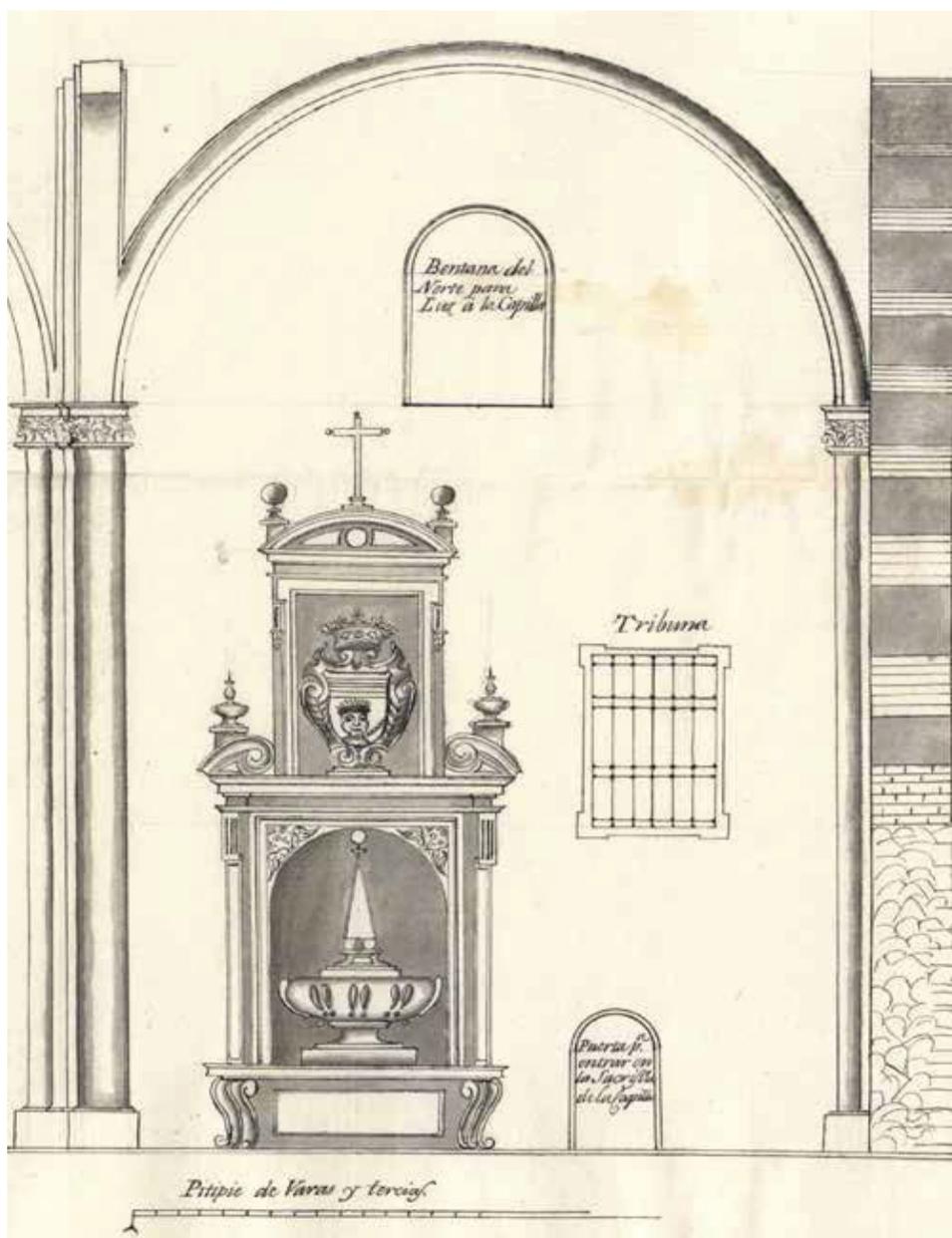


Figura 2. Propuesta de sepulcro para el VI duque de Sessa y IV de Baena. Luis González Bailén, 14 diciembre 1633. AHNOB. Baena, CP.462, D.24. (fragmento).

De un lado, la posible utilización de las piedras romanas, nos induce a pensar que se tratan de las columnas compradas por don Antonio, V duque de Sessa,<sup>45</sup> destinadas

<sup>45</sup> Así se constata mediante la anotación de cargo y data realizada en Roma por Cesare Velli, *suo secretario*: a 22 de dicembre [de 1592], 200 moneta pagati con ordine de S.E. a mrō Steffano Longo disse per prezzo de due colonne da esso comprate. AHNOB. Baena, C.12, D.5, f. 36v.

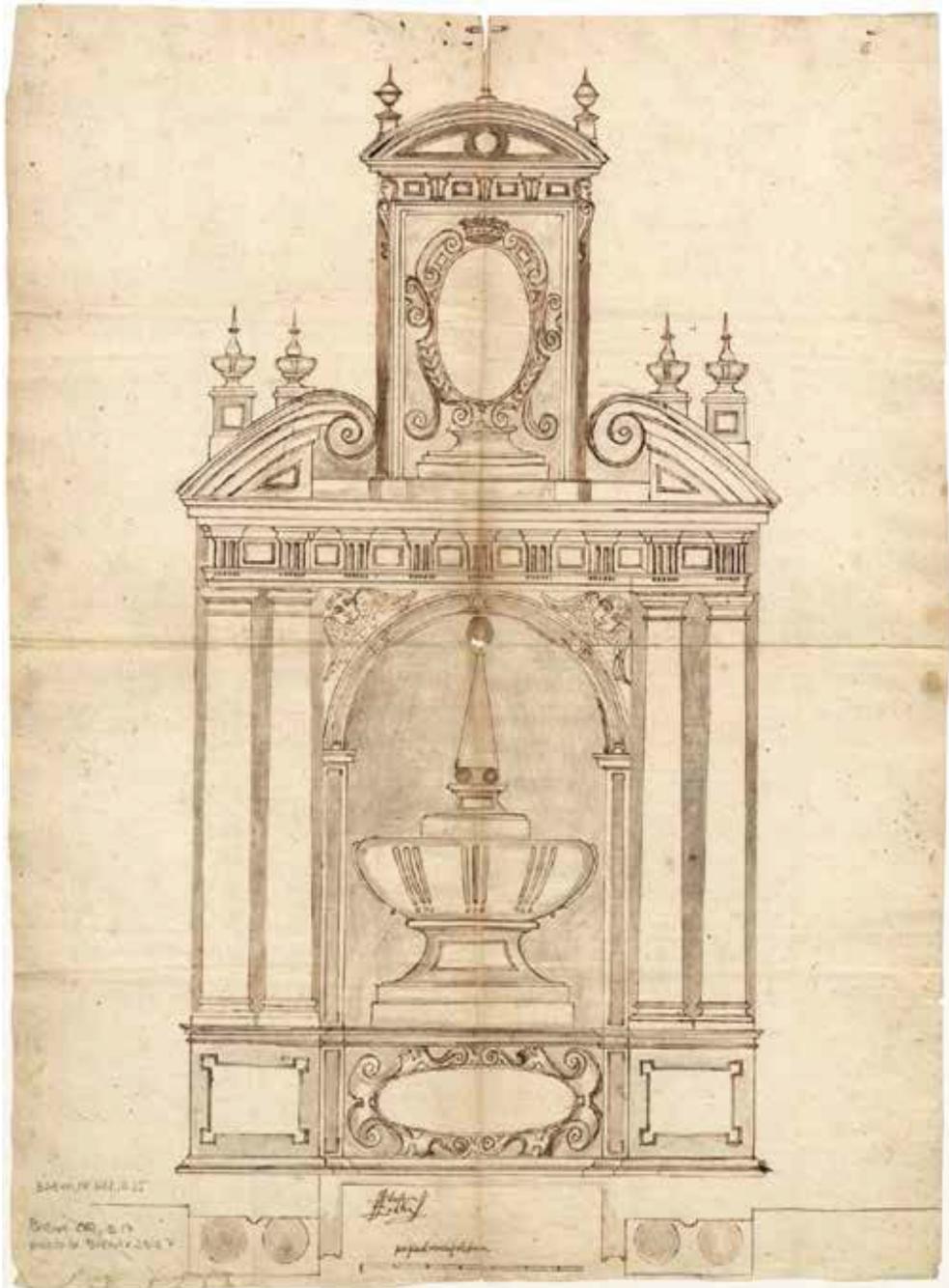


Figura 3. Traza del sepulcro para el duque de Béjar. Luis González Bailén, circa 1633.  
AHNOB. Baena, CP.462, D. 25.

al retablo mayor del alledaño convento Madre de Dios de Baena,<sup>46</sup> y aún no estarían colocadas en el momento que González Bailén recuerda haberlas visto. Lo cierto es que el cantero propuso utilizarlas en el sepulcro ducal por su rareza de pieza traída del centro artístico y espiritual del catolicismo, más que por su espectacularidad material. Por otro lado, su capacidad de materializar soluciones tomadas del corpus tratadístico le hace proponer para el monumento funerario una peculiar sintonía cromática con las romanas columnas de travertino amarillo destinadas al convento, las urnas de jaspe rojo de Cabra y el fondo de la caja sepulcral de piedra negra de Rute. Por último, nos anuncia su propuesta al *oficio de tesorero*, que sumaría al cargo que ostentaría al menos desde 1620 de maestro mayor de las obras del duque de Sessa, extremo éste que llegamos a constatar, pues consigue el cargo de “tesorero particular que fue de las rentas de Baena, Doña Mencía, Albendín y general de todo el dicho estado de Baena y Cabra”.<sup>47</sup>

En lo referente al proyecto de González Bailén para el sepulcro ducal, éste lo resuelve a modo de portada arquitectónica en la que hace descansar toda la máquina sobre un pedestal, desde el que se aloja el arcosolio de medio punto donde se ubica una original urna funeraria. El nicho lo enmarca un alfiz entre pilastrillas que sostienen la cornisa y un frontón partido envuelto en volutas que cobijan el ático. Este remate destinado a la heráldica lo forman enmarques moldurados con orejetas sobre el que monta un frontoncillo curvo.

Sin olvidarnos de que esta traza se trata de una propuesta cuya finalidad es formar una idea de las dimensiones del muro, no cabe duda de que el sepulcro, allí donde la obra lo permite, viene marcado por una tendencia al capricho decorativo de inspiración manierista. La utilización de tratados manieristas de arquitectura queda demostrada, tanto en el pedestal con aletones como en los triglifos sobre pilastrillas que actúan como ancones para sostener el cornisamento, reflejo directo de Vignola y de L’Orme.

Merece destacar de este diseño el lucillo marmóreo o urna funeraria destinada a acoger los restos del VI duque, cuya referencia más cercana podemos encontrarla en los *cassoni* romanos tan utilizados en el siglo anterior, rematado por una herreriana pirámide-obelisco sobre bolas que, según Checa, es “una de las formas arquitectónicas más perfectas del clasicismo”, y alude a una simbólica condición de mausoleo y por tanto de eternidad.<sup>48</sup>

<sup>46</sup> Efectivamente don Antonio «pidió la capilla y entierro de esta casa para que lo fuese propia y perpetua para sí con intento de adornarla, autorizarla y engrandecerla como lo comenzó a hacer desde Roma enviando el edificio y retablo que está puesto de piedra en el altar». ACMDB, Caja 1, *Libro de la Hacienda...*, f. 271r. E incluso su esposa doña Juana «después de viuda prosiguió la obra iniciada por su marido de enriquecer la capilla mayor de la Madre de Dios de Baena, noble enterramiento de su Casa» FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, *op. cit.*, 2003, t.7, 113.

<sup>47</sup> AHNOB. Baena, C.386, D.30. Se trata de la documentación generada entre junio de 1647 y octubre de 1649 en el procedimiento de embargo de los bienes de Luis González Bailén y su esposa doña María de Aranda, a fin de rematarlos en almoneda pública por el alcance de cuentas que se le hizo durante su empleo de tesorero del duque de Sessa. Se le embargan todas sus propiedades en la villa de Cabra: unas casas en la calle Santa Lucía, otra en la transitada calle de Priego, y las casas taller donde ejerce en la calle Nueva, una huerta con su casa y unas viñas en el partido del Arroyo de Santa María; lo que nos delata posee un holgado nivel económico. Esta misma documentación nos anuncia además que el cantero en 1649 está afincado en la localidad de Alcalá la Real, en posible colaboración con su cuñado Ginés Martínez de Salazar en el remate de la capilla mayor de la iglesia de la Mota. GALERA ANDREU, *op. cit.*, 1982, 99.

<sup>48</sup> En este sentido baste significar que el obelisco fue símbolo del dios Ra, dador de vida y responsable del ciclo de la muerte y la resurrección, motivo por el cual en la Edad Moderna fue insistentemente utilizado tanto en el

Desafortunadamente, ni esta propuesta de González Bailén ni la readaptación que sobre ellas realizara Gómez de Mora fueron consideradas por el duque para su entierro en la capilla mayor de Santa María la Mayor de Baena. No obstante, gracias a este proyecto tuvo el cantero ocasión de visitar la villa y corte para informar en primera persona al arquitecto real. Sin duda esta estancia y el contacto con la primera figura de la arquitectura cortesana del momento debió dejar huella en su arte.

## 4. Atribuciones

### a. Portada principal del palacio episcopal de Córdoba

Ya hablamos más arriba del obispo fray Diego Mardones, de quien cabe destacar de su episcopado cordobés (1607-1624) su apuesta por dotar a la catedral de un retablo mayor de jaspes y mármoles, pero fue aún más significativo el impulso dado al maltrecho palacio episcopal –antiguo alcázar andalusí–. Tal fue este, que es habitual encontrar publicaciones donde se indica que se trata de un edificio surgido de la iniciativa de Mardones, cuando en realidad se debe a la gran actuación arquitectónica llevada a cabo durante su episcopado. En gran medida refuerzan esta idea los numerosos escudos heráldicos de Mardones que por doquier se encuentran en sus distintas estructuras y dependencias.<sup>49</sup>

Entre las diversas actuaciones *ex novo* y transformaciones arquitectónicas que Mardones acometió en el palacio cabe destacar la destrucción, en 1618, del *sabat* o pasadizo elevado que comunicaba el alcázar con la mezquita –en época cristiana la catedral con las casas obispales–,<sup>50</sup> lo que permitió la ampliación del palacio episcopal hacia el sur. Será en este nuevo lienzo de fachada donde se disponga su nueva puerta principal que da acceso al patio de recibo. (Fig. 4)

Velasco García, siguiendo a Nieto Cumplido y Raya Raya, nos señala al hermano Alonso Matías como posible autor del cuerpo de fachada occidental del palacio episcopal por su gran vinculación con tratados manieristas. Efectivamente, en los dos órdenes de pilastras con los que se configura la fachada encontramos una arquitectura lineal, señorial, robusta y a la vez sencilla, propia de la arquitectura jesuítica donde prima lo funcional y austero.<sup>51</sup> Son estos rasgos los que contrastan con su portada y el derroche imaginativo en la composición y en la utilización de los elementos arquitectónicos, lo que nos lleva a desautorizar tal atribución para la portada palacial, pese a que este contraste sea obligado por razones de ahorro económico.

Sabidas son las dificultades que tuvo Matías desde que en 1619 Mardones le encargó la construcción del retablo mayor de la catedral, y que consiguientemente afectaron también a la remodelación del palacio episcopal cordobés. Así las cosas,

---

urbanismo de la Ciudad Eterna como «en la decoración arquitectónica de El Escorial y en sus ornamentos en forma de microarquitecturas con función de relicario». CHECA, F. (2013), “Roma y el clasicismo cristiano en El Escorial”, en *De El Bosco a Tiziano. Arte y maravilla en El Escorial*. Madrid: Patrimonio Nacional, 201.

<sup>49</sup> VELASCO GARCÍA, R. (2013), *El palacio episcopal de Córdoba. Historia y transformaciones*. Córdoba: Universidad. En: <http://hdl.handle.net/10396/8956>, 151.

<sup>50</sup> Sobre esta edificación nos dan noticia NIETO CUMPLIDO, *op. cit.*, 1998, 256 y PIZARRO BERENGENA, G. (2013). “Los Pasadizos Elevados entre la Mezquita y el Alcázar Omeya de Córdoba. Estudio arqueológico de los *sābāīāt*”, *Archivo Español de Arqueología*, nº 86, 233-249.

<sup>51</sup> VELASCO GARCÍA, *op. cit.*, 2013, 156.



Figura 4. Fachada oriental del palacio episcopal de Córdoba (foto del autor).

se entrevé lo que con acierto nos señala Rivas Carmona al referirse a la relación mantenida entre Matías y González Bailén durante su participación en el retablo mayor, y que no debemos dudar en extrapolar a la portada del palacio episcopal, pues

“a él [González Bailén] se le encomendó la parte más delicada de la labor, o sea la labra de las molduras. Pero esa labor quizá fuera más amplia, ya que en algún momento determinado pudo asistir y gobernar la obra en ausencia del hermano Matías, incluso éste lo recomendará de forma expresa para que se hiciese cargo de ella bajo tales circunstancias”.<sup>52</sup>

Cierto es que estas citas no se basan en indicaciones del todo precisas para el caso que aquí nos ocupa, pero nos ayudan a conformar un contexto de colaboración en un momento y unas circunstancias muy particulares. Si bien es cierto que el análisis de tales estructuras y el peculiar empleo de los elementos arquitectónicos delatan la directa participación del cantero Luis González Bailén.

La portada principal del palacio episcopal está realizada a la manera de las portadas-retablo y únicamente nos detendremos en analizar el cuerpo destinado a balcón o ático, dado que hemos de obviar el cuerpo inferior por haber sido intervenido en las primeras décadas del siglo XIX, tal como nos anuncia Velasco García. (Fig. 5) Sobre el entablamento del vano inferior se apean una hilada de denticulos que sostienen el frontón triangular quebrado, donde se cobijan dos pares de ménsulas

<sup>52</sup> «... el jesuita tuvo que dejar en varias ocasiones el retablo y la propia ciudad de Córdoba», a lo que hay que unir un obligado cambio de residencia a Écija en 1619 y a Montilla en 1625. RIVAS CARMONA, *op. cit.*, 1990, 36.



Figura 5. Cuerpo de balcón del palacio episcopal de Córdoba (foto del autor).

en tornapunta que soportan el voladizo del balcón –un recurso que se utiliza en igual sintonía y disposición en los frontones del altar mayor catedralicio–. Pero los elementos que más delatan la participación de González Bailén en esta portada son las esbeltas pilastras cajeadas con el ‘biglifo’ como ancón –tan recurrente en la arquitectura manierista jienense– y, como vimos, puede llegar a constituir una invariante en el cantero al volverla a proponer en el ático de su diseño de sepulcro y puerta ducal en el convento de Madre de Dios de Baena. Sin duda es este un préstamo tomado de la tratadística y por el contacto directo con la actividad que su suegro desarrollaba al frente de las obras en la Real Abadía de Alcalá la Real, quien aplica para la *puerta del Cabildo* una solución similar. Así mismo, de los tratados de arquitectura y del templo abacial –en concreto de la *capilla bautismal*– asumiría la utilización del friso laureado con lazada en ‘X’ bajo el frontón triangular que corona la balconada. (Fig. 6)

Así pues, tanto por la radical ruptura del orden jesuítico que muestra esta portada, como por las estrechas relaciones que nuestro cantero mantiene con el hermano Alonso Matías durante el episcopado de Mardones y, sobre todo, por la utilización de modelos y elementos extraídos de tratados arquitectónicos y que en la práctica estaba aplicando su suegro en la señera abadía real de Alcalá la Real, nos hacen señalar que la autoría de la puerta principal del palacio episcopal de Córdoba recaiga más bien en la figura de Luis González Bailén.



Figura 6. Detalle de corona laureada en la dedicatoria que hace Philibert de L'Orme al rey de Francia de su obra *Nouvelles inventions pour bien Bastir*. París, 1578. BNF; Detalle del friso y frontón de la portada del palacio episcopal de Córdoba y detalle de la cúpula del salón de Mardones en el palacio episcopal cordobés (ambas fotos del autor).

### b. Sala con cúpula del obispo Mardones en el palacio episcopal de Córdoba

Es la utilización de la guirnalda laureada sobre el dintel del vano del segundo cuerpo de la portada principal del palacio episcopal la que hace a Velasco García poner en relación su artífice con el de la *sala con cúpula de Mardones* del mismo edificio.<sup>53</sup> (Fig. 7) Pese a que hace recaer la posibilidad de autoría en el maestro Alonso Matías, determinados elementos decorativos y estructurales nos hacen señalar a González Bailén como su ejecutor. Efectivamente, las guirnaldas encintadas con las que se labran los ocho nervios de la cúpula y el friso de la portada son contemporáneas y surgen de la misma plantilla –presumiblemente inspiradas en de L'Orme–, pero la prueba más contundente es la propia obra y sus rasgos. Lo que delata a nuestro cantero es la utilización de los triglifos como ménsulas pareadas desde donde arrancan los nervios de la cúpula. Este singular recurso ya hemos señalado se utiliza en el retablo catedralicio cordobés por el tándem Matías-González, y parece lógico que lo tuviera en cuenta el artista para esta dependencia impulsada por el obispo Mardones en el palacio episcopal. Si bien, lo que delata aún más la actividad de nuestro cantero es que acude al mismo tratado manierista para desarrollar estructuras y elementos arquitectónicos tan de su agrado que constituyen una verdadera impronta en su arte. Por otro lado, no hemos de menospreciar la instrucción de su suegro Ginés Martínez de Aranda, quien emplea este mismo recurso en la bóveda de la *iglesia de Santa Ana* de Alcalá la Real.<sup>54</sup>

### c. Sepulcro del duque de Béjar en Gibraleón - Huelva

Ya hemos comentado aquí cómo a finales de 1633 González Bailén ofreció a Sessa un borrador de sepulcro que *tenía hecho para un entierro del duque de Béjar*, e interpretamos que el motivo para tal ofrecimiento fuera que el duque tomara conciencia del dominio que el cantero poseía para el diseño de esas estructuras monumentales (Fig. 8). También hemos comprobado su presencia en realizaciones

<sup>53</sup> VELASCO GARCÍA, *op. cit.*, 2013, 195-196.

<sup>54</sup> GILA MEDINA, *op. cit.*, 199, 187-96.



Figura 7. Cúpula de la Sala de Mardones en el palacio episcopal de Córdoba (foto del autor).

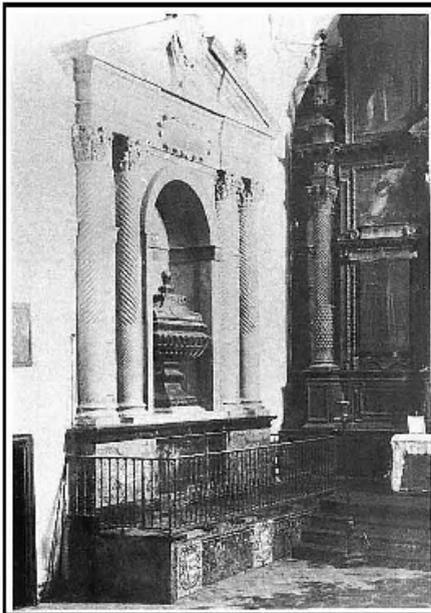


Figura 8. Sepulcro del duque de Béjar en convento Nuestra Señora del Vado, Gibraleón - Huelva. Izquierda: ca. 1909, imagen reproducida en el *Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huelva*, en la edición de Carrasco Terriza, 1998. Derecha: ca. 1937-1939, imagen del Servicio de Recuperación Artística, Fototeca del Instituto de Patrimonio Cultural de España, SRA-0398-007.

de distintas localidades andaluzas, la inmejorable tarjeta de presentación que supone haber participado en las catedrales cordobesa e hispalense y en la real abadía de Alcalá la Real, amén de la maestría mayor de las obras de un Grande de España. Por tanto, es fácil entrever que el cantero cordobés estaba atento a todos los encargos que pudieran reportarle no solo trabajo sino también prestigio, visto el amplio radio de acción que van teniendo los jaspes y mármoles de la subbética cordobesa.

No nos consta documentalmente que la traza que González Bailén dice es para el sepulcro del duque de Béjar<sup>55</sup> llegara verdaderamente a tratarse de un encargo directo de la casa ducal bejarana o fuera una propuesta de labra por conocer la necesidad de dotar el enterramiento. Pero si acudimos a fuentes indirectas descubrimos que a poco de morir en diciembre de 1619 el VI duque de Béjar, su viuda doña Juana Hurtado de Mendoza entró monja en el convento de carmelitas descalzas de San José de Sevilla, y en 1638 fundó y fue primera priora del homónimo convento de Écija.<sup>56</sup> En abril de 1624 otorgó su testamento antes de profesar como monja de coro, estipulando que en el convento de Madres Dominicas de Nuestra Señora del Vado de Gibrleón “se sitúe renta para hacer un sepulcro y entierro del duque mi señor de piedra negra y doradas las molduras y cavos según la planta, orden y condiciones con que yo lo entiendo dejar concertado [...] o como y según lo concertare el padre provincial de la Compañía [fray Nicolás de Santillán] si yo no lo dejare concertado antes de mi profesión”.<sup>57</sup>

La cláusula testamentaria de doña Juana llegó a concretarse en un sepulcro que hoy se encuentra desmembrado –fruto de la inquina de que fue objeto durante la Guerra Civil Española el convento del Vado– y del que hoy se conservan diseminados solo determinados elementos.<sup>58</sup> Con suerte, hemos logrado localizar dos imágenes fotográficas, una de comienzos del siglo XX en la que se muestra el sepulcro completo,<sup>59</sup> y otra tomada justo después de los desmanes sufridos y en la

<sup>55</sup> AHNOB. Baena, CP.462, D.25.

<sup>56</sup> En 1638 el definitorio de la Orden en Madrid elige a la madre Juana como vicaria del nuevo convento astigitano. El 21 de abril de 1638 entraba en Écija junto a otras religiosas descalzas procedentes de distintos conventos andaluces. MARTÍN PRADAS, A. y CARRASCO GÓMEZ, I. (2006). *Sor Juana de la Santísima Trinidad, duquesa de Béjar, fundadora del convento de Carmelitas Descalzas de Écija*. Écija: Asociación Amigos de Écija.

<sup>57</sup> AHNOB, Osuna, C.239, D.106, f. 6r. Si bien el situado de renta para este fin debió tardar en imponerse, a la vista del largo proceso legal que entablaron la duquesa y su hijo el VII duque de Béjar por el derecho de la dote de doña Juana. No sería hasta fines de la década de los veinte cuando este pleito se solucionara, a la vista de los informes emitidos para su resolución. Por otro lado, en los memoriales referidos en el testamento ninguno se refiere a la construcción del sepulcro, salvo lo referente a las misas por el ánima del duque, los blandones y la cera blanca que ha de arder en ellos durante los oficios, así como de otros regalos a la iglesia conventual. Sobre la fundación de Nuestra Señora del Vado, HUERGA, A. (1992). *Los dominicos en Andalucía*. Sevilla, Provincia Bética, 379-380.

<sup>58</sup> El convento de Nuestra Señora del Vado de Gibrleón (Huelva) fue seriamente dañado durante la Guerra Civil Española, y profanado el lucillo con los restos del duque. Una fotografía del estado en que quedó fue tomada por el Servicio de Recuperación Artística y conservada en la Fototeca del Instituto de Patrimonio Cultural de España. Una reciente restauración del inmueble cenobial para fines culturales permitió desmembrar el sepulcro para que sirviera de portada en la parroquia Virgen del Rocío de la capital onubense, que impulsara el primer obispo de Huelva don Pedro Cantero Cuadrado (1954-1964). Destaca de esta remoción la alteración que se produjo en la lápida laudatoria cuya inscripción fue sustituida por el lema episcopal de Cantero.

<sup>59</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, R. (1998). *Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Huelva*, 1909; estudio y edición a cargo de Carrasco Terriza. Huelva: Diputación–I.P.H.E, 505. Es obligado agradecer a D. Juan B. Quintero Cartes, Delegado de Patrimonio del Obispado de Huelva, nos haya facilitado la referencia bibliográfica.

que se aprecia cómo ha sido mutilado de la urna funeraria.<sup>60</sup> En ambas la estructura sepulcral se ajusta en gran medida a la propuesta que González Bailén debió hacer llegar a la duquesa viuda o al padre jesuita Nicolás de Santillán, y en particular la que nos ofrece el *catálogo monumental y artístico onubense*,<sup>61</sup> donde se aprecia cómo el lucillo de “cuerpo decorado en profundos gallones, cubierta tumbada y redonda esfera por remate, sobre un pie en forma de copa y severo molduraje” no solo se corresponde con el propuesto en su traza, sino también con los otros sepulcros ducales que estamos tratando. Más aún, la erudición de Amador de los Ríos llega incluso a describir los más mínimos detalles de este monumento funerario, lo que nos permite afinar aún más en la atribución al cantero cordobés. En concreto, cuando nos habla que los elementos estructurales están realizados de *mármol rojizo*, y de *mármol negro* el revestimiento de la caja central, los materiales arquetípicos de la subbética cordobesa que actúan como un elemento más en esta relación de invariantes con la que nos atrevemos a su atribución. Otra más es la que señala también Amador de los Ríos, cuando nos descubre, al transcribir la lauda y su epigrafiá, que lo único reconocible son “las dos fechas distanciadas entre sí, de MDCXX y MDCXXXX”.

Sin duda estas fechas responden al año en que el VI duque de Béjar, don Alonso Diego, fue sepultado en el convento; mientras que la extrema de 1640 responde sin duda a la edificación del sepulcro. Ello lo demuestra un documento transcrito por Martín y Carrasco sobre la modificación del testamento de la duquesa-priora, quien otorga el 20 de junio de 1641 una novación por la imposibilidad de hacer frente a las cláusulas testamentarias establecidas en 1624, justo antes de su profesión. En él se especifica “acerca de la conmutación del sepulcro de piedra para que Su Santidad le dio licencia, no declara ni innova en nada por estar ya hecho y acabado en el tiempo que ha durado en impetrar las Letras y costear la dicha Licencia”<sup>62</sup>

Gracias al documento gráfico del desaparecido sepulcro de Gibraleón encontramos corregidas las deficiencias que Juan Gómez de Mora señalara a González Bailén en el sepulcro que proyectó para el duque de Sessa.<sup>63</sup> Se trataba entonces de disponer adecuadamente la estructura funeraria en el muro donde se ubica, elevar la altura del pedestal sobre el que monta la fábrica para que quede mejor lucida, así como prestar atención al ornato y cómo este se ve favorecido por la correcta utilización de los distintos elementos. Por tanto, para esta obra onubense se afana nuestro cantero en atender a las consideraciones y maestría del arquitecto real, haciendo montar la estructura sobre un banco corrido que coincide en altura con el nivel del altar mayor, disponer un alto plinto que soporta un orden corintio de columnas pareadas y un movido entablamento con tímpano partido que aloja las armas del sepultado.

Destaca en el conjunto la singular utilización de la cartela oval sobre cueros retorcidos y con jarrones por acróteras como aparecen en su proyecto. Pero el obligado cuidado en el ornato se manifiesta en la altura que dota al plinto, en las placas embutidas en el intercolumnio de cada par de fustes y en sustituir el cuerpo del ático por el blasón ducal. Sobre el origen de las columnas de fuste con acanalado

<sup>60</sup> IPCE. Fototeca, SRA 0398 007.

<sup>61</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, *op. cit.*, 1989, 209-212.

<sup>62</sup> MARTÍN PRADAS y CARRASCO GÓMEZ, *op. cit.*, 2006, 185.

<sup>63</sup> (*sic*) «... que el pedestal en que carga la urna es muy bajo y queda con poca deçencia asi para esto como para poner los escritos que ubieren de tener estos entierros. Lo otro que todo el ornato parece pobre sin colunas que el cuerpo ultimo en que se ponen las armas es grande [...] para que esta obra quede de mejor adorno y mas fundada arquitectura y el pedestal mas alto y de mayor capacidad para poner los letreros.» AHNOB. Baena, C.23, D.11.

helicoidal dudamos se trate de una realización expofeso para esta realización, considerando se tratan más bien de piezas de acarreo procedentes del expolio arqueológico.<sup>64</sup> Pese a esto, la sintonía entre la traza y la obra perfeccionada son más que evidentes en el contexto ya señalado.

#### d. Sepulcros para el duque de Arcos en Marchena - Sevilla

Ya nos indicaba Rivas Carmona que durante el siglo XVII Cabra se convertiría en “una especie de factoría con un mercado amplio que rebasó los propios límites de la población”,<sup>65</sup> en un momento en el que la alta nobleza española prefiere como lugar de sepultura los espacios principales de sus fundaciones cenobiales<sup>66</sup> influye en que González Bailén proyecte su participación en encargos de este tipo (Fig. 9). En este contexto funerario de dignificación y significación a través del sepulcro tenemos un ejemplo en el enterramiento para el I duque de Arcos en el convento dominico de San Pedro Mártir de Marchena,<sup>67</sup> siendo quien nos lo relata fray Antonio de Lorea en su manuscrita *Historia de la Provincia de Andalucía de la Orden de Predicadores*:

“Don Rodrigo, I duque de Arcos, dispuso en su testamento otorgado el cinco de abril de 1530 que su entierro sea en la capilla mayor de la iglesia de este convento [San Pedro Mártir de Marchena], que él había edificado y que con él se pasen los cuerpos de sus tres mujeres [...] junto con el suyo en una sepultura, todas llanas con el suelo, y sobre ellas unas piedras en que se escribiese quién está allí enterrado y los escudos de sus armas. Se cumplió la humilde voluntad del duque y así estuvieron las sepulturas muchos años, hasta que el duque don Rodrigo, bisnieto del fundador [se equivoca Lorea pues en realidad es el tataranieta] y IV duque de Arcos [1630-1658], mirando por la autoridad de sus bisabuelos hizo dos nichos de preciosos jaspes a los lados del retablo del altar mayor donde están sus estatuas y los escudos de armas se pintaron en el arco toral de la capilla mayor”.<sup>68</sup>

En 1630 don Rodrigo, a poco de ser nombrado IV duque de Arcos, debió encargar la realización de los sepulcros del I duque y sus tres esposas, pues la cabecera de la iglesia conventual de San Pedro Mártir terminó de proveerse y decorarse en 1628, así lo demuestran los lienzos de azulejos y pintura mural que decoran la capilla mayor, y qué mejor ocasión para culminar la dotación ornamental que *mirar por la dignidad* del enterramiento de sus antepasados.

<sup>64</sup> No hemos de olvidar que desde 1638 doña Juana reside en Écija, antigua *Colonia Augusta Firma Astigi*, destino de piezas de importación elaboradas en mármol desde el siglo I d.C. y posterior centro productor. FELIPE COLODRERO, A. M. (2012). “Producciones especializadas, influencias y modelos decorativos de los talleres marmóreos de la *Colonia Augusta Firma Astigi*, Écija (Sevilla)”, *Romvía*, nº 11. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 137-160.

<sup>65</sup> RIVAS CARMONA, *op. cit.*, 1990, 49.

<sup>66</sup> «Las iglesias conventuales también se convirtieron en espacios de visibilidad y manifestación del linaje en tanto que fueron elegidas como panteones de enterramiento del mismo, un elemento que por lo demás también contribuyó a enraizar a las familias señoriales con sus dominios a través de sus muertos y antepasados [...] Los conventos se convertían así en un escenario de la ‘superioridad’ señorial y su propaganda, a través de la celebración en ellos de ceremonias de todo tipo destinadas a presentar y ensalzar el poder señorial» ATIENZA LÓPEZ, *op. cit.*, 2008, 190-191.

<sup>67</sup> HUERGA, *op. cit.*, 1992, 260-264.

<sup>68</sup> AHPDA, Manuscrito 10/2, f. 37r.



Figura 9. Sepulchro para los duques de Arcos en el convento de San Pedro Mártir, Marchena - Sevilla (foto del autor).

Es notoria e incontestable la utilización de piedras y jaspes provenientes de la subbética cordobesa en estos sepulcros de Marchena. En concreto el jaspe rojo de las canteras de Cabra y la piedra negra de Rute. Su composición es muy sencilla, austera y probablemente inspirada en la falsilla de una estampa. Se trata de una estructura simple, sin grandilocuencias, un arcosolio para cobijar dignamente una elaborada urna cineraria. La hábil utilización de los materiales –piedra negra en los fondos y jaspe de Cabra para los elementos arquitectónicos– hace destacar un orden de columnas toscanas sobre un proporcionado pedestal que emergen del arcosolio. En el frente de la caja se disponen sobre la línea de imposta una sobredorada cruz potenziada y las siglas “D.O.M.S.”, que traducimos como *Deo Optimo Maximo Sacrum*.<sup>69</sup> Remata la composición un frontón curvo partido y desventrado que permite se ubique en el centro la figura de un airoso ángel lampadario de autor aún anónimo. Destaca la fábrica por la singularidad que resulta de la bicromía de los materiales y la composición estructural, dando esbeltez al monumento funerario, obligando a fijar la atención en el cuidado lucillo de jaspe negro. Si bien esto, una observación detenida a los elementos arquitectónicos delata la profusa labra de molduras y perfiles, lo que nos lleva a señalar la autoría de un avezado cantero, curtido en estas labores de magnificencia y hábil geómetra entre resultado, coste y beneficio.

Acotado el momento, origen y estilo de la montura, solo nos queda señalar la autoría. Así, delata a González Bailén tanto la insistente utilización del frontón partido –tan del gusto de los arquitectos manieristas jienenses y por extensión del cantero cordobés– como el diseño en ovas del lucillo, donde encontramos que se trata de una referencia directa de la traza para el duque de Béjar y que igualmente se aprecia en la de Sessa. (Fig. 10) Otro importante punto de analogía y paternidad entre este sepulcro y el ya visto para el duque de Béjar recae en el testamento de doña Juana Hurtado de Mendoza, quien nombra como albacea al duque de Arcos –un aspecto aparentemente irrelevante pero con enorme peso específico en el ámbito de



Figura 10. Lucillos ducales, trazas y realizaciones. De izquierda a derecha: Traza de sepulcro para el duque de Sessa, AHNOB. Baena, C.23, D. 9 (detalle); Traza de sepulcro para el duque de Béjar, AHNOB. Baena, CP.462, D.24; Sepulcro del duque de Arcos en convento de San Pedro Mártir de Marchena, Sevilla (foto del autor); Sepulcro del duque de Béjar antes de su destrucción en 1936, Fototeca del Instituto de Patrimonio Cultural de España, SRA-0398-007.

<sup>69</sup> «Consagrado a Dios óptimo, máximo», esta fórmula ritual comenzó a usarse esculpiéndola en la primera piedra de un templo cristiano, y deriva de otra similar tomada del mundo pagano «J.O.M.S., *Jovi Optimo Maximo Sacrum*» o sea, ‘*Consagrado a Júpiter óptimo, máximo*’.

los contactos interpersonales y el intercambio de información—.70 Por tanto, nadie mejor relacionado y capacitado en este momento y lugar que Luis González Bailén para comprometer la labra de este tipo de realizaciones.

### e. Portada ducal del convento Madre de Dios de Baena

Hemos señalado aquí cómo el convento Madre de Dios de Baena sirvió de panteón para determinados miembros de la Casa de Cabra y cómo los V duques de Sessa y III de Baena decidieron erigirse como patronos perpetuos de la capilla mayor de su iglesia.<sup>71</sup> Lo consiguió doña Juana semanas antes de morir, según nos informa la escritura de obligación otorgada con la priora y monjas del convento, previo pláacet del maestro provincial de Andalucía.

“Se ha concertado el patronazgo privativo e *insolidum* de la capilla mayor de la iglesia del monasterio de Madre de Dios de la villa de Baena, por lo cual y para los reparos de la dicha capilla mayor la señora duquesa había de dar para después de los días de su vida cuatro mil ducados de principal de un censo [...] impuesto sobre el estado de Baena y Cabra. Tres mil de los cuales para el monasterio en razón del patronazgo y los otros mil ducados para que con los réditos se repare dicha capilla y se compren ornamentos para el culto divino”.<sup>72</sup>

La materialización efectiva del patronazgo de la capilla mayor conventual la tenemos tanto en los archivos como físicamente en los entierros del matrimonio ducal y -entre otros- el de su hijo el Príncipe de Maratea, así como en la dotación ornamental de la que hoy sigue haciendo gala este cenobio.<sup>73</sup> Pero también en la portada ducal -hoy cegada- a la que nos vamos a referir a continuación y que oportunamente estamos intentado contextualizar (Fig. 11).

El profesor Soria Mesa nos informa sobre esta práctica de enterrarse en los conventos como un instrumento por el que la nobleza titulada española hace ostentación, símbolo de su poder y excepcional herramienta de diferenciación frente al vulgo. Además nos descubre una importante referencia extraída de la tratadística genealógica y nobiliaria de la época, que considera el canon oficial de toda capilla de patronato:

“tener puerta, que sale a la calle para poder entrar y salir cuando quisieren los de dicha familia; poseer en dicha capilla magnífico sepulcro, muy elevado del suelo, para descanso de sus cenizas; y haber tenido tribuna... para poder oír misa desde su casa sin poner el pie en la calle”.<sup>74</sup>

<sup>70</sup> «[...] nombre y señalo por albaceas y testamentarios a los señores duques del Infantado y de Arcos y de Medina Sidonia y a los señores marqueses de Ayamonte y conde de Palma y al duque de Béjar mi hijo» AHNOB, Osuna, C.239, D.106, f. 20r.

<sup>71</sup> Sobre la usurpación y apropiación del título de fundador y patronazgo véase ATIENZA LÓPEZ, *op. cit.*, 2008, 73-79.

<sup>72</sup> ACMDB, C.2, copia simple de la escritura de obligación suscrita ante Pedro de Comarcada en 1634.07.08, ff. 490r-513r. También en AHNOB. Baena, C.127, D.208.

<sup>73</sup> ACMDB, C.1, *Libro de la Hacienda...*, 271r.

<sup>74</sup> SORIA MESA, E. (2007). *La nobleza en la España moderna. Cambio y continuidad*. Madrid: Marcial Pons, 266 *apud* Velasco Cevallos: *Tabla histórico genealógica de la Casa de Cevallos*, manuscrito, 1732, RAH, Colección Salazar y Castro, leg. 15, ep. 1, núm. 3.



Figura 11. Portada ducal del convento Madre de Dios de Baena – Córdoba (foto del autor).

También hemos advertido ya aquí del aciago ducado de don Luis, VI duque de Sessa y IV de Baena, y cómo pretendió reactivar el protocolo y la dignificación del estatus personal en el gobierno de sus estados. Tras la muerte de su madre en 1634 y convertirse en patrono de la capilla mayor conventual, no dudaría en aplicar las rentas que generaran los mil ducados para la fábrica de la misma y con ello escenificar una de las cláusulas que estableció en el ceremonial que a tal efecto hizo redactar. En él dispone que para su asistencia a los oficios que se celebren en las capillas de su patronazgo se ha de

“cerrar la reja, hasta que se entienda que yo entro por la puerta de la iglesia [...] no ha de entrar nadie en la dicha capilla mayor si no fuere la duquesa, nuestros hijos o criados cuando no quisiere estar en la tribuna [...] y las demás personas que nos vinieren desde palacio acompañando, las cuales en dejándonos en nuestro lugar se saldrán luego de la dicha capilla a sus asientos, donde ni por la dicha puerta ni la de la reja se consentirá ni permitirá a nadie meter silla, alfombra, almohada ni otro estrado alguno. Porque en la iglesia y capilla mayor donde están los cuerpos de los señores de esta Casa, ni en la del convento de Madre de Dios ni se sentarán ni cubrirán sino solamente en el cuerpo de la reja afuera”.<sup>75</sup> (Fig. 12)

Se evidencia por tanto lo que los tratados genealógicos consideraban requisitos mínimos en la escenografía del patrono. Por otro lado —y más interesante para nuestro cometido—, este documento señala meridianamente la existencia de una puerta por la que se accede directamente a la capilla mayor y distinta al acceso que proporciona la reja. Una puerta ducal magnificante, que señale su uso privativo y de fácil acceso desde el castillo-palacio<sup>76</sup> y que debió realizarse a poco de concederse el patronazgo, en 1634. El mismo año en el que se encuentra en Baena el duque don Luis exiliado de la corte, quien como hemos visto está impulsando importantes actuaciones en el gobierno de sus estados. En este punto solo cabe hacerse una pregunta con fácil respuesta, ¿quién realiza la traza y ejecuta la obra? Nadie mejor que su maestro mayor de obras, Luis González Bailén.

Desarrolla González Bailén una portada estructural y materialmente simple que permite desarrollar su función a bajo coste, una carencia que se suple con determinados elementos ornamentales de intencionada carga simbólica. Insiste aquí también en el uso colaborativo de distintas estampas de arquitectura manierista para su composición. Se trata de un moldurado arco de medio punto sobre pilastra y gran hojarasca por clave, entre altas pilastras cajeadas que soportan un friso y frontón quebrado donde se cobija el escudo de la orden del convento sobre placas curvas recortadas. En los extremos del frontón se colocan jarrones con remate en bola, de similar diseño a los que aparecen en las trazas que hemos manejado. (Fig. 13)

El carácter simbólico de la portada reside bajo cada par de pilastras, a ambos lados de la portada, dado que montan sobre un pedestal muy simple donde se han

<sup>75</sup> AHNOB, Baena, C.32, D.9. ff. 12v-13r.

<sup>76</sup> Sobre la utilización del espacio urbano por los distintos edificios en las villas ducales y con indicación expresa del caso de Baena, véase ALEGRE CARVAJAL, E. (1999). *Las villas ducales como tipología urbana. El ejemplo de la villa ducal de Pastrana*. Tesis doctoral, Madrid: UNED. En <<http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:GeoHis-Ealegre>>. Sobre la utilización de esta portada como elemento de representación entre el castillo-palacio y el convento ya fue sugerido por JORDANO BARBUDO, M. a. (2012). *Escudos de Córdoba y provincia en fachadas y portadas*. Córdoba: Universidad-Consejería Cultura de la Junta de Andalucía, 500.

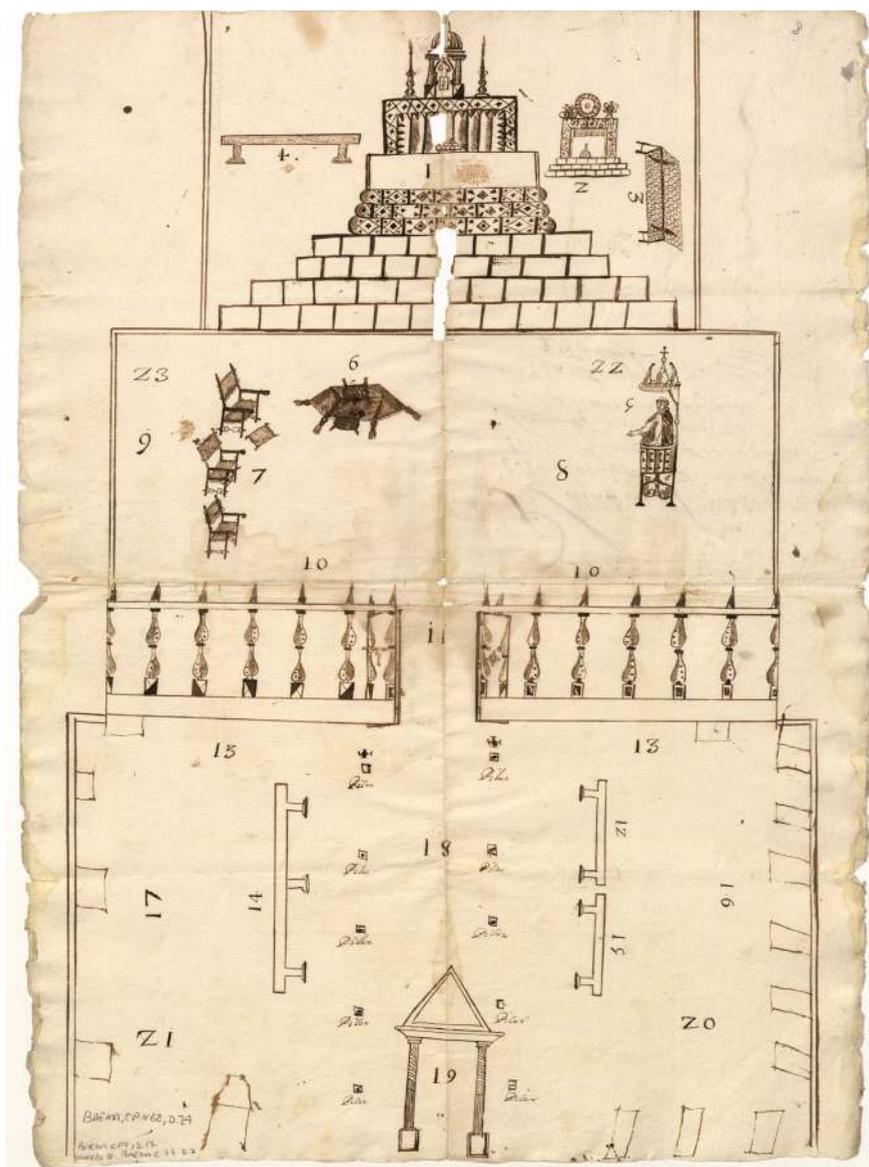


Figura 12. “Planta de la forma en que ha de estar la capilla y los ministros que se sientan en ella, en todos los estados del duque mi s<sup>or</sup> assi estando en press<sup>a</sup> de su ex<sup>a</sup> como en auss<sup>a</sup> suya. [con distinta tinta y tipo de letra:] Esta es la mas apropossyto y la q<sup>e</sup> s escogyo”. AHNOB. Baena, CP.462, D.27.

hecho esculpir las coronas ducales –Sessa y Baena–, lo que refuerza la idea de uso privativo de este espacio. Por otro lado, esta disposición no hace más que insistir en la constante protección y adhesión que la Casa de Cabra ha tenido con la Orden de Predicadores, cuyo escudo corona la portada.<sup>77</sup> En este caso, el escudo dominico

<sup>77</sup> Muy tempranamente inició la Casa de Cabra-Baena el proceso de fundación conventual, que comenzó en 1464

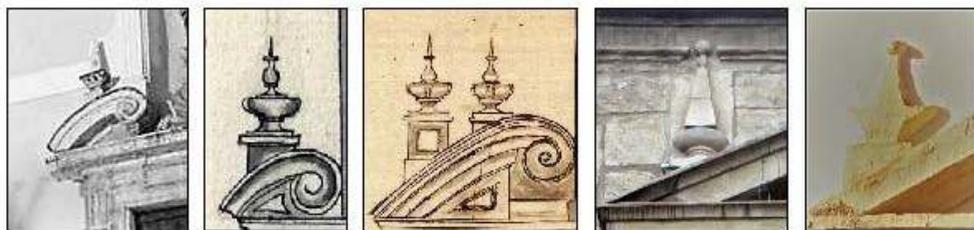


Figura 13. Distintos ejemplos de jarrones rematados con obelisco empleados y trazados por Luis González Bailén tanto en portadas como sepulcros. De izquierda a derecha: Cuerpo de balcón en las casas del doctor Leiva, hoy Instituto Aguilar y Eslava; Traza del sepulcro del duque de Sessa; Traza del sepulcro del duque de Béjar; Cuerpo de balcón en el palacio episcopal de Córdoba; Portada ducal del convento Madre de Dios de Baena.

sobre cartela de rollos y timbrado con corona condal, en alusión a la familia condal fundadora del convento.

#### f. Puerta del patio de la portería del Convento Madre de Dios de Baena

Existe en el convento de Madre de Dios de Baena otra portada contemporánea a la ducal y que igualmente nos atrevemos a adscribir a Luis González Bailén. Se trata de la portada de acceso al patio de la portería (Fig. 14). Sigue iguales esquemas de composición manierista traídos de los tratados, pero en esta ocasión ajustada más a la plantilla de Serlio, por lo que se opta por una pieza compositivamente más adecuada para el complejo edilicio del que participa. La saneada tesorería conventual de la que goza el convento durante las primeras décadas del siglo XVII<sup>78</sup> permite la utilización de buena piedra metamórfica, y ayuda a pensar que el encargo de su labra recaiga en un avezado cantero, conocedor de la estereotomía y normativa compositiva, capaz de desarrollar una obra estructuralmente neutra para el edificio donde se integra. Destaca de manera particular el buen despiece de los sillares del entablamento y un moldurado frontón triangular, así como la sutil utilización de elementos decorativos, ménsulas en los extremos y escudo de la orden en la clave del friso. Todo hace suponer que en la oquedad circular del tímpano se alojara una pieza de mármol o cualquier otro material para contener el anagrama mariano.

### 5. Fuentes manuscritas y documentales

ACMDB - Archivo del Convento Madre de Dios de Baena

Caja 1. *Libro de la Hacienda que este Convento de Madre de Dios tiene y de los papeles de más consideración que en su archivo están...*, ca. 1620 [manuscrito; 360 folios, con faltas].

con el convento de dominicos de Doña Mencía, localidad bajo su señorío, y que se dilató hasta la docena de conventos cuya erección puede atribuirse a distintos miembros de este linaje. ATIENZA LÓPEZ, *op. cit.*, 2008, 163-166.

<sup>78</sup> ACMDB, C.1, *Libro de la Hacienda...*, 290r-296v.



Figura 14. Portada de acceso al patio de la portería del convento Madre de Dios de Baena – Córdoba (foto del autor).

Caja 2. Copia simple de la escritura de obligación suscrita ante Pedro de Comarcada en 1634.07.08.

Caja 4. *Libro de los entierros q[ue] ay en el coro y en la yglesia de los señores desta Casa, ca.1645*. [Manuscrito; 12 folios; cosido y formando contraportada con el *Libro de las profesiones de las monjas de m<sup>a</sup> de dios de Vaena, comenzado en 1598*].

AGOC – Archivo General Obispado de Córdoba  
Serie Capellanías, Caja 518.

AHNOB – Archivo Histórico Nacional, Sección Nobleza

- Fondo Baena, Caja 12, Documento 5.
- Fondo Baena, Caja 23, Documentos 7 a 12.
- Fondo Baena, Caja 32, Documento 9.
- Fondo Baena, Caja 124, Documento 65.
- Fondo Baena, Caja 127, Documento 208.
- Fondo Baena, Caja 208, Documento 149.
- Fondo Baena, Caja 386, Documento 30.
- Fondo Baena, Carpeta 322, Documento 28.
- Fondo Baena, Carpeta 462, Documentos 20 a 23, 25 y 30.
- Fondo Osuna, Caja 239, Documento 106.

AHPDA - Archivo Histórico de la Provincia Dominicana de Andalucía

Manuscrito 10/2, Fray Antonio de Lorea Amescua: *Historia de la Provincia de Andalucía de la Orden de Predicadores*, 1683, parte 2<sup>a</sup> del tomo 2<sup>o</sup>; accesible a través del Archivo General de la Región de Murcia <<http://archivoweb.carm.es/>>.

BCM – Biblioteca Central Militar

Manuscrito MS-457, Ginés Martínez de Aranda: *Cerramientos y trazas de montea*. Accesible a través de la Biblioteca Virtual del Ministerio de Defensa: <<http://bibliotecavirtualdefensa.es/BVMDefensa/i18n/consulta/registro.cmd?id=4530>>.

IPCE – Instituto Patrimonio Cultural de España

Fototeca del Patrimonio Histórico, n<sup>o</sup> inventario SRA\_0398\_007: Convento de Nuestra Señora del Vado (Gibraleón, Huelva) [Sepulcro del fundador].