

ALEGORÍA Y MITOLOGÍA EN ÚBEDA Y BAEZA DURANTE EL RENACIMIENTO

POR JOAQUÍN MONTES BARDO

Este estudio analiza distintos programas iconográficos de capillas funerarias y portadas renacentistas de Úbeda y Baeza demostrando el papel decisivo que tuvo la Universidad de Baeza en el desarrollo de la cultura simbólica del humanismo español como prueba la espléndida biblioteca sobre temas de Emblemática que aún se conserva en la Biblioteca Capitular de la Catedral de Baeza.

This paper dealt with several iconographic programmes of funeral chapels and Renaissance façades in Úbeda and Baeza concluding the significant role of the University of Baeza on the symbolic culture of Spanish humanism as we can see through his very rich library actually in the Chapter Library of Cathedral of Baeza

El gran iconólogo Erwin Panofsky, coincidiendo con Américo Castro en Princeton, le manifestó a éste no sentirse atraído por la pintura española porque, en su opinión, *no constituía una escuela*.

Lafuente Ferrari que recoge la anécdota del español en su *Introducción a Estudios sobre Iconología* del historiador alemán, añade: *Por otra parte, el arte español, como es bien sabido, es muy pobre en mitología y los problemas iconográficos que en él pudieran representarse no son los que podían atraer a un apasionado estudioso de la Antigüedad y del Renacimiento*¹.

El juicio sobre la parquedad mitológica de nuestro arte es certero y, como vamos a poder comprobar en nuestro caso, el mito está dominado por la referencia alegórico cristiana. Por ello, resalta más la singularidad del enclave renacentista de La Loma de Úbeda, con dos espléndidos testimonios del Renacimiento español desde la vertiente del mito clásico: la iglesia de *El Salvador* y el *Hospital de Santiago*, a los que dedicamos

1. ERWIN PANOFSKY: *Estudios sobre iconología*. Introducción de ENRIQUE LAFUENTE FERRARI. Pág. XXIX. Madrid, 1976.

en su día sendos estudios monográficos². La iconografía que ahora vamos a analizar, procedente de portadas solariegas y capillas funerarias cuya cronología está entre el Plateresco y las manifestaciones Protobarrocas, vienen a confirmarlo.

El discurso simbólico-alegórico en La Loma lo abre la presencia de Erasmo como soporte mental del programa iconográfico de *El Salvador*, favoreciendo una interpretación alegórico-tipológica de la Biblia, pero también de la mitología clásica: *no te traerá poco provecho la poesía de Homero y Virgilio, si tienes aviso que lo que dicen es figurativo, porque tienen otra doctrina y exemplos de dentro, que no así tan ligeramente se muestran afuera*³.

La Universidad de Baeza favoreció el cultivo del símbolo dentro del ambiente eclesiástico, como se refleja todavía en la Biblioteca Capitular de su Catedral donde se conservan dos ejemplares de la *Hieroglyphica* de Piero Valeriano. Alciato tiene otros dos de sus *Emblemata*, y no faltan los *Jeroglíficos* de Horapollo, o las obras de Orozco y Covarrubias, Pineda, Villalpando y Ovidio⁴.

Durante el Humanismo Contrarreformista, exaltador de la *virtus litterata* jesuítica, para quien la literatura clásica está al servicio de la formación cristiana⁵, el desarrollo del símbolo debió llegar a los extremos que denuncia Gracián en su *Criticón* cuando sentencia, aludiendo a los sermones: *Dejaron la substancial ponderación del sagrado texto y dieron en alegorías frías, metáforas cansadas, haciendo soles y águilas los santos, naves las virtudes, teniendo toda una hora ocupado al auditorio, pensando en una ave o una flor... llegó a estar muy valida la Humanidad, mezclando lo sagrado y lo profano, y comenzaba el otro afectado su sermón por un lugar de Séneca, como si no hubiere San Pablo*⁶.

El pasaje de Gracián, intencionalmente resulta una paráfrasis de San Pablo en Rom. I. 21, 23, donde describe al paganismo helenístico como objeto de la cólera divina porque habiendo conocido a Dios, *se ofuscaron en vanos razonamientos, juzgándose de sabios se volvieron estúpidos, y cambiaron la gloria de Dios incorruptible por una representación en forma de hombre corruptible, de aves, de cuadrúpedos, de reptiles*.

No es casualidad que de las obras anteriormente citadas existentes en la Biblioteca Capitular de Baeza, las más representativas pertenezcan al colegio que allí regentaba la Compañía.

La mitología clásica es aquí, antes que la representación de una divinidad olímpica, una imagen moral. Como se personifican virtudes y vicios y las verdades de la fe, los

2. MONTES BARDO, JOAQUÍN. *La Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda: Arte, Mentalidad y Culto*. Jaén, 1993. *El Hospital de Santiago en Úbeda, Arte, Mentalidad y Culto*. Jaén, 1995.

3. ERASMO. *Enquiridion militis christiani*. Edición de DÁMASO ALONSO. Cap. 2. Pág. 134. Madrid, 1971.

4. HIGUERAS MALDONADO, JUAN. *Incunables e impresos latinos en las bibliotecas de Jaén. (Siglos XV al XVIII)*. Págs. 377- 463. Jaén. 1993.

5. LUÍS GIL. *Panorama social de Humanismo español (1500-1800)*. Segunda Parte. Pág. 273. Madrid, 1981.

6. BALTASAR GRACIÁN. *El Criticón*. Cap. 10. Pág. 977. Edic. Arturo del Hoyo. Madrid, 1967.

dioses de Grecia y de Roma están visualizando verdades cristianas, entrevistas difusamente por el mundo pagano. Mitología y alegoría sirven a una cosmovisión cristiana. Para conseguirlo, el método más utilizado es analógico, presto a descubrir concomitancias y paralelismos insospechados: con lógica, Hércules se asocia a Sansón; pero Mercurio, Marte o Júpiter a Cristo; incluso Venus a la Virgen María, y Saturno, a Dios Padre, en una línea que se anuda ya desde la Baja Edad Media con Alfonso X El Sabio⁷, la continúan con mayor prudencia Pedro Mexía⁸ y mitólogos como Pérez de Moya⁹.

Cronológicamente, el repertorio alegórico se inicia en Úbeda cuando todavía las portadas de templos y palacios se trazan según las pautas del gótico isabelino: ejemplo de ello son las portadas de la *Casa de los Salvajes* y *Capilla del Camarero Vago*; del *Caballerizo Ortega*, y *Casa de las Torres*. Con *El Salvador*, y la *Capilla del Deán Ortega* se revisten ya del lenguaje mitológico que tiene su continuación en Baeza: *Portada de la Casa de los Escalante*, *Capilla de los Benavides* en San Francisco. La *Capilla Dorada* de la Catedral, ya en el tránsito hacia el Barroco, se organiza como un discurso teológico y alegórico-mitológico. Los últimos testimonios aparecen ya en edificios civiles, como la ubetense *Casa de los Porceles*, de principios del XVII.

LA CASA DE LOS SALVAJES.

Es el prototipo de una composición que arraiga en Úbeda, como lo manifiestan las portadas del *Caballerizo Ortega*, y *Casa de las Torres*. La representación del vicio como un salvaje (fig. 1): desnudo, con un cinturón del que penden querejas de lana, y los cabellos de la cabeza revueltos como un fauno o sátiro, ya aparece en los manuscritos medievales de la *Psicomaquia* de Prudencio, simbolizando lo instintivo en la escenificación de la batalla entre los vicios y las virtudes¹⁰.

Estas figuras, muy frecuentes en la heráldica, se han querido relacionar con los descubrimientos geográficos del XV y XVI; pero su función se aproxima más a los personaje que la credulidad popular describe como personificaciones de los ciclos de vegetación¹¹.

La guirnalda que aquí centra la composición es la misma que aparece en el claustro ubetense de la *Colegiata de Santa María*, enmarcando también el escudo del mismo obispo. Representa la corona cívica del *optimus cives*. (Alciato. Embl. 134) *de hoja y ramo de encina, con el fruto de ella... ésta concedíase al que libraba en extremo peligro a algún natural o vecino de Roma. Estas que avemos dicho, aunque eran*

7. ALFONSO X EL SABIO. *Setenario*. Leyes de la XXVI a la LIV. Pág. 58-91. Edic. De KENNETH A. VANDERFORD. Barcelona, 1984.

8. PEDRO MEXÍA *Silva de varia lección*. Ed. De A. Castro. Madrid, 1989.

9. JUAN PÉREZ DE MOYA. *Filosofía secreta*. Barcelona, 1977.

10. MÁLE, É. *L'Art Religieux du XII Siècle en France*. Chap. I. Pág. 24. Paris, 1940.

11. MÁLE, É. *L'Art Religieux de la Fin du Moyen Age en France*. Deuxieme Partie. Chap. I. Pág. 297.

*coronas de yerba y de ramas, y más propiamente se podrían decir guirnaldas, eran tenidas y preciadas en más que las de oro y piedras*¹².

El morador de la casa, Francisco de Vago, camarero del obispo don Alonso Suárez de la Fuente del Sauce y beneficiado de la parroquia de San Pablo, no tuvo condición de hidalgo¹³. Esto explica que presida la fachada de su casa el blasón del obispo de Jaén al que sirvió. Los símbolos heráldicos que constituyen el escudo del obispo, una fuente y un sauce, tienen la misma ambigüedad del resto de los elementos de la portada, si acudimos a las *Ordenanzas de la Cofradía del Santísimo*, de Úbeda, rubricadas por el mismo obispo en esta ciudad el 29 de Marzo de 1504, donde se alude como figura de Cristo a la pila de bronce que ordenara fundir Yahvéh a Moisés para colocarla entre el Tabernáculo y el Altar, Ex 17, 21. La exégesis que se elabora en este documento no puede encajar mejor con los emblemas del escudo de don Alonso, porque además de visualizar su propio linaje, transmite el magisterio pastoral del que estuvo investido: *por el çacerdote aarón avemos de entender a xto nuestro redentor, por sus hijos a los apóstoles e por la pila se entiende nuestra Santa fe católica en la cual todos nos avemos de lavar e avemos de ser salvos*¹⁴. De aquí también la ambivalencia del significado del lema de su camarero, expuesto en los escudos que sostienen los salvajes: FI-SE, *Fidelis servus*, fiel a Dios y a su Señor. Mensaje esencial en su morada terrena y, como vamos a comprobar, en la que diseña para el más allá.

Lema y tenantes participan del mismo discurso. Los salvajes aherrojados, representan las pasiones sometidas, encadenadas, como visualización de la vigilancia evangélica que implica del lema. La práctica de la ascética hará que tenga sometidos a los vicios en esta vida; su recompensa será la guirnalda convertida para él en corona de recompensa cristiana en el cielo.

La clave de esta interpretación está en el origen del lema, extraído de Mateo 24, 45: *Quis, putas, est fidelis servus et prudens, quem constituit dominus suum super familiam suam, ut det illis cibum in tempore?* Texto que se completa con el versículo anterior: *ideo et vos estote parati, quia qua nesciturus hora Filius hominis venturus est.*

El contexto del lema se enmarca en un discurso escatológico que forma parte de la llamada *Parábola del Mayordomo*, referida a las postrimerías del individuo, cuya sinopsis se puede enunciar así: un siervo de Cristo con una función en la iglesia similar a la de los apóstoles, es juzgado por la forma de ejercer su misión. El beneficiado de San Pablo, como camarero del obispo de la Fuente del Sauce, era el administrador de las rentas del obispado de Jaén. Su divisa se convierte así en una propuesta de vida moral como administrador que era.

El motivo de las alimañas, repetido en otros edificios de Úbeda: *Portada Meridional de San Nicolás*, donde aparecen bajo el árbol de la cruz, las figuras encadenadas

12. PEDRO MEXÍA. *Silva de varia lección*. Lib. III. Cap. 31. Pág. 225-226.

13. MORENO MENDOZA, A. *Úbeda renacentista*. Pág. 159. Madrid, 1993.

14. DON LOPE DE SOSA. *Un viejo y piadoso escrito: la Cofradía del Santísimo, de Úbeda*. V. 1917. N° 50. Pág. 56.

en el pilar de la que fuera *Fuente del Palacio de Francisco de los Cobos*, tienen el mismo significado.

El esquema compositivo de la *Casa de los Salvajes* se repite en la *Portada del Caballerizo Ortega*: dos salvajes tenantes con escudo enmarcado por una guirnalda.

En la *Casa de las Torres*, el escudo del caballero santiaguista tiene por tenantes los mencionados personajes encadenados. De estos ejemplos, uno de ellos es de un eclesiástico y los otros de caballeros santiaguistas.

Los salvajes se transformarán durante el Renacimiento en tenantes clásicos: *Palacio de Francisco Vela de los Cobos*, de *La Rambla...* en el caso de los atlantes de la *Sacristía del Salvador*, aparecen maniatados como esclavos. En el fondo, el mismo mensaje.

Por lo expuesto, el ejemplo que venimos comentando de la *Casa de los Salvajes* resulta una portada singular: tiene escudo sin que su dueño pertenezca al estamento nobiliario. Pero como hombre de iglesia se rodea también de otro símbolo de clase privilegiada: la tumba. Será en ella donde culmine su mentalidad simbólica por medio del lenguaje de su capilla funeraria en la vecina iglesia de San Pablo (fig. 2).

LA CAPILLA DEL CAMARERO VAGO.

El mentor de su planteamiento iconográfico es el propio fundador; lo deja entrever el hecho de que, entre las condiciones establecidas en el contrato para su decoración, se le reserve la adscripción iconográfica de algunos profetas, *los cuales quedan a elección del Señor Camarero los que ha de ser*¹⁵.

La Portada de la Capilla cubierta de epigrafía, figuras y símbolos; el programa pictórico en los paramentos, que ejecuta Julio de Aquilis; los símbolos de la reja que la cierra, obra del maestro Bartolomé¹⁶, y la propia decoración del sepulcro, vienen a amplificar el mensaje transmitido esquemáticamente en los símbolos de la portada de su casa.

El discurso epigráfico se inicia con el mandamiento del que penden la Ley y los Profetas: DILIGES DEUM SUPER OMNIA ET PROXIMUM TUUM SICUT TE IPSUM. Mt. 22. 37, 39. El llamamiento a la unidad de la fe ante la herejía y las discordias: UNUS DOMINUS, UNA FIDES, UNUM BAPTISMA. UNUS DEUS ET PATER OMNIUM, QUI EST SUPER OMNES, ET PER OMNIA, ET IN MONIBUS NOBIS. Ef. 4. 5. 6. La profesión de fe trinitaria: HIC TRES UNUS SOLUS DEUS, QUI VIVIT ET REGNAT IN SAECULA SAECULORUM. Y el senecismo del momento: *Quien vive menos contento / tiene fortuna segura / pues el tiempo y la ventura / viven con el mudamiento.*

15. *Condiciones de cómo se ha de dorar y pintar la capilla y retablo del señor camarero*. Leg. N° 6. A.H.U.

16. *Guía Histórico Artística de Úbeda*. Pág. 51. 52. Asociación Cultural Alfredo Cazabán Laguna. Jaén, 1993.

Mental y artísticamente, la Capilla utiliza dos lenguajes. El estilo de la portada se diseña según el gótico que implanta en la diócesis de Jaén el obispo Alonso Suárez de la Fuente del Sauce; pero su interior es ya renacentista. La misma dicotomía se percibe en el planteamiento iconográfico, consecuencia de la evolución que experimenta la visión de la muerte en los sepulcros, de su visión macabra a la serenidad humanista.

El sepulcro lo tutelan las figuras de un Niño de Resurrección, iconografía que se fija ahora durante el Renacimiento, y la figura apostólica de San Pablo que inspira el erasmismo. Lo sustentan dos atlantes o personificaciones de Coelus y, en medio, la imagen de un niño, visualización del alma del difunto en la iconografía funeraria desde el arte paleocristiano. Las dos cartelas superiores identifican al difunto como sacerdote beneficiario del templo que aquí espera la Resurrección. La última, transcribe un responso de la liturgia de difuntos, más próximo a la sensibilidad del *Dies irae* que a la del Humanismo contemporáneo: LIBERA ME DOMINE DE MORTE AETERNA IN DIE ILLA TREMENDA QUANDO COELI MOVENDI SUNT ET TAERRA DUM VENERIS JUDICARE SAECULUM PER IGNE.

Con esta epigrafa culmina la divisa escatológica del camarero Vago: *FI-SE*, que le servirá de viático hacia la otra vida. El remate de la portada con la cruz, profusión de calaveras y una composición en relieve de las Ánimas en el Purgatorio concretarán la intencionalidad de los símbolos.

Las Ánimas están ahora entre las preocupaciones teológicas que agitan este tiempo de cambio para la sensibilidad religiosa, cuando Erasmo es una referencia obligada. El mismo año en el que se traduce su *Enquiridion* al castellano por el Arcediano del Alcor, 1525, se le acusa en España de negar la existencia de fuego en el Purgatorio por afirmar en un pasaje de esta obra que las llamas del infierno no son otra cosa que una *perpetua mentis anxietas*; pasaje que el traductor español se apresura a suavizar para no escandalizar al lector¹⁷. En 1533, cuando se está construyendo esta capilla que se concluirá en 1536, significados eclesiásticos españoles son acusados de negar como los protestantes la existencia del Purgatorio¹⁸.

Los grupos de Ánimas entre llamas de fuego que coronan la portada son una profesión de fe católica cuando minorías significativas cuestionan su misma existencia. Pero aquí son las definiciones conciliares quienes guían la conciencia religiosa de este eclesiástico.

El Concilio de Florencia (1438-1445) al definir la existencia del Purgatorio, estableció que a las almas de los difuntos *les aprovechan los sufragios de los fieles vivos, tales como el sacrificio de la misa, oraciones y limosnas*¹⁹. En 1563, el Decreto sobre el Purgatorio de la Sesión XXV del Concilio de Trento, vendría a reafirmar la

17. ERASMO. *Enquiridion*. Regla XX. Pág. 376. Edic. De Dámaso Alonso. Madrid, 1971.

18. BATAILLON MARCEL. *Erasmo y España*. Cap. IX. Pág. 476. Cap. X. Pág. 522. Madrid, 1983.

19. DENZINGER, E. *El magisterio de la Iglesia*. Concilio de Trento. Número, 693. Pág. 200-201.

Versión de DANIEL RUIZ BUENO. Barcelona, 1963.

doctrina²⁰. El camarero Vago se identifica así con el mayordomo fiel y prudente del evangelio a quien el Señor, cuando llegue, encontrará velando.

Sobre doseletes aparecían los cuatro doctores: Jerónimo, Agustín, Ambrosio y Gregorio, y en la reja del cerramiento Pedro y Pablo. Decorando el sepulcro están, como vimos, un *Niño de Resurrección* y San Pablo; advocaciones que, con la profesión de fe trinitaria constituyen las mandas de misas que ordena en su testamento; a las que añade otras por los *Gozos y Dolores de la Virgen* y *Las Llagas de Cristo*²¹.

La decoración pictórica, hoy casi inexistente, completaba el mensaje de esperanza cristiana ante la muerte: coronando el sepulcro iba la *ystoria de la Resurrección*. Hacia el lado de la ventana una *ystoria de la oración del Huerto*, y junto a ella, la *ystoria del Gloria in excelsis Deo*. Por último, debajo de la mencionada ventana, la *ystoria del prendimiento de nuestro Señor*²².

La Capilla contrasta vivamente con la visión de la muerte que se dibuja en *El Salvador, Capilla del Deán Ortega*, en San Nicolás y, en Baeza, la *Capilla de los Benavides* y la *Capilla Dorada*.

El paso de la alegoría a la mitología olímpica lo representa la presencia de Hércules como personificación de la fortaleza cristiana. En nuestro Renacimiento Hércules es un tema áulico, símbolo de los tiempos nuevos. Lo favorece el hecho de que algunos episodios míticos acontecen en la península por lo que es asimilado a un héroe nacional. Es más, personifica la Tercera Edad del Mundo en España: *En esta edad fue la venida y reino de Hércules Lívico en España, después de haber reinado en ella Ybero*²³.

Pero a esta visión fabulosa de nuestra Historia que representaba el héroe tebano, su presencia iconográfica añadía un mensaje alegórico que Erasmo será el primero en formular con claridad como modelo de moral cristiana: *Así como los poetas fingen elegantemente que a Hércules le crecían las fuerzas en el corazón y se le doblaba también en el cuerpo cuando a mayores peligros le ponía la otra su madrastra Juno, que le quería mal; así tu has de trabajar, que con las tentaciones del enemigo no solamente no empeores, mas te hagas cada día mejor*²⁴.

CAPILLA DEL DEÁN ORTEGA.

En correspondencia con dicha idea, Hércules se presenta como modelo de ascética cristiana y aspiración a la inmortalidad en la capilla funeraria de otro hombre de iglesia (fig. 3). La visión providencialista de la Historia hizo establecer unas vidas paralelas

20. *Ibíd.* Número 983. Pág. 277.

21. *Testamento de Don Francisco de Vago*. 10 de junio de 1561. Legajo 1160. Fol. 506. A.H.U.

22. *Condiciones de cómo se ha de dorar y pintar la capilla y retablo del señor camarero*. Legajo Nº 6. A.H.U.

23. MEXÍA, PEDRO DE. *Silva de varia lección*. Tom. I. Cap. 26. Pág. 38.

24. ERASMO. *Enquiridion Militis Christiani*. Regla, XII. Pág. 362.

entre un héroe bíblico y otro mitológico como Sansón y Hércules. Moreno Mendoza ha identificado a los dos personajes de las enjutas como Sansón abrazado a la columna de la casa donde están reunidos los filisteos y Hércules blandiendo su clava²⁵.

El paralelismo es antes literario que artístico, lo señaló Pedro Mexía: *Paresce maravilla que, no habiendo en el mundo otros que tan alabados ayan sido de ser hombres valentísimos en fuerzas corporales, y aún en esfuerzo de ánimo, como Hércules y Sansón, que ambos comenzaron a aver muerto sendos leones y ambos fueron engañados y sojuzgados por mujeres, como si fuera obligado a lo uno que pasaba por el otro*²⁶.

Hay que recordar que el primero de los Doce Trabajos de Hércules consistió en ahogar al león de Nemea y que Sansón despedazó a un león en Timná, Juec. XIV. 5. 6. Que Hércules muere víctima de Dayanira y que a Sansón le engaña Dalila.

Pero en el espacio funerario de quien tuvo a su cargo la erección de la capilla de *El Salvador* de Úbeda con su rico programa figurativo, no pudo estar ausente el pensamiento de Erasmo quien hace de este episodio una alegoría de la milicia cristiana: *Leyendo los trabajos de Hércules, enséñate a ti aquellos cómo por honestos ejercicios y diligente industria, nunca cansado de obrar bien, se gana después el cielo*²⁷. Simbólicamente representa la aspiración a la inmortalidad.

Hubo también para la mentalidad clásica un Hércules psicopompo lo que justifica su presencia en una capilla funeraria. Pérez de Moya²⁸, recuerda como a Hércules *le ofrecían sacrificios de difuntos*, y cuenta entre sus acciones el haber descendido al infierno de donde sacó al Cancerbero. La presencia de Sansón, como se va a explicar en la *Capilla Dorada* y exponía la Patrística, encerraba la idea de la Resurrección.

El conjunto de las tres cartelas que aparecen emplazadas sobre la cornisa y, aparentemente independientes, leídas de izquierda a derecha rezan así: *non confundas me, ab expectationem meam, adjuva me et salvus ero*, y se comportan como una invocación propia de una capilla funeraria, una vez identificado el texto bíblico, un himno al Mesías Salvador, del que están extraídas: *Suscipe me, secundum eloquium tuum, et vivam, et non confundas me ab expectatione mea. Adjuva me et salvus ero, el meditabor in justificationibus tuis semper*. Salmo 118. v. 116-117. Por eso aparece La Anunciación.

El siguiente testimonio decora la fachada de un palacio de finales del s. XVI en Baeza, la casa del héroe durante el Renacimiento.

25. MORENO MENDOZA, A. *Úbeda Renacentista. La Capilla Funeraria*. Pág. 165.

26. MEXÍA, PEDRO. *Silva de varia lección*. Tom. I. *De algunas cosas notables que acaescieron a unas tierras y hombres de un mismo nombre*

27. ERASMO *Enquirdion*. Regla Quinta. Pág. 242.

28. PÉREZ DE MOYA, J. *Filosofía secreta*. Tom. 2. Libro. IV. Cap. I.

PALACIO ESCALANTE.

Fernando Checa identifica el contenido de los dos clipeos con Hércules y Sansón²⁹. En el primer tondo, Hércules lucha con el león. Por el carácter del lugar, la portada del palacio que comparte con los blasones de su morador, debe transmitir un sentido alegórico moralizador. Pérez de Moya³⁰ proporciona la base de esta interpretación cuando afirma que Hércules no es *sino la bondad y fortaleza y excelencia de las fuerzas del ánimo y del cuerpo*; que la piel del león de la que se reviste lo muestra como *amador de la virtud*, y la clava que blande simboliza *la grandeza y generosidad del ánimo*.

Su victoria sobre el león nemeo presidiendo la portada de su casa resultaría, según esta interpretación moralizadora, el aviso más oportuno para un hidalgo: *luego que uno fuere incitado a la virtud, ha de apaciguar y matar al más fuerte de todos los monstruos, que es la soberbia y furor del ánimo, que este es el león nemeo*³¹.

En el segundo clipeo, Sansón se abraza a dos columnas, según describe su muerte el relato de Jueces 16. 29: abrazado a *las dos columnas centrales sobre las que descansaba la casa*.

Mas, en esta atribución nos siguen asaltando las dudas que expresamos en el caso de la *Capilla del Deán*: ¿los tondos representan en realidad a Hércules y Sansón o, por el contrario escenifican dos episodios del héroe bíblico: su muerte entre los príncipes filisteos, y despedazando al león en Timná ?

Si nos atenemos a su secuencia espacial y al lema que preside la fachada, cuando la epigrafía es en realidad la fuente de identificación iconográfica más próxima, parece que estamos ante dos momentos de la historia de Sansón; lo acentúa el contenido de una cartela en el centro de la portada con esta *inscripción: In te Domine speravi*, extraído del Salm 70. 1. y cuyo segundo hemistiquio *concluye: non confundar in aeternum*. La invocación de Sansón fue: *memento mei (Deus)*. Además, Hércules mató al león ahogándolo, y por ello se le representa abrazado a él. Sansón lo destrozó, como se despedaza un cabrito. *Juec. 15. 6*.

CAPILLA FUNERARIA DE LOS BENAVIDES, SAN FRANCISCO DE BAEZA.

Es el precedente de la *Capilla Dorada* en cronología, estilo y contenido. Su escritura fundacional data de 1538, un año después de la conclusión de la *Capilla del Deán Ortega*. La decoración escultórica se piensa que pudo estar concluida en torno a 1545, pero las claves de los arcos y hornacinas superiores llevan las fechas de 1565, en el arco toral; 1566, en la hornacina que cobija la única imagen existente en la actualidad; y 1567, sobre el gran arco de triunfo del mausoleo.

29. CHECA, F. *Pintura y escultura del Renacimiento en España. 1450-1600*. Cap. 6.

30. PÉREZ DE MOYA, J. *Filosofía secreta*. Lib. IV. Cap. I. Pág. 131.

31. *Ibidem*. Lib. IV. Cap. V. Pág. 141.

En el crucero, lado del evangelio, un gran retablo en piedra constituye en la actualidad el principal monumento funerario de la Capilla. Su nicho central estuvo destinado a cobijar las cenizas del fundador, Dn. Diego Valencia de Benavides, hijo del señor de Jabalquinto, y patrono del palacio de este nombre en la misma ciudad. Frontero con él, en el lado de la epístola, debió levantarse una arquitectura gemela, en este caso destinada a cobijar las cenizas de Dña Leonor de Guzmán y Mendoza, su mujer.

Su decoración la constituye una epigrafiá e iconografía que implica un elaborado discurso político y religioso. Así, el retablo lo coronan dos cartelas cuyas inscripciones latinas identifican al difunto con su ideario. A la izquierda se lee: DIDACUS VALENTIA DE BENAVIDES. SCUTO CIRCUMDAVIT ME VERITAS EIUS. NON TIMEBO A TIMORE NOCTURNO. Y en la cartela derecha: DOMINUS MIHI ADIUTOR ET NON TIMEBO QUID FACIAT MIHI HOMO.

El epitafio se ciñe elocuentemente al contexto histórico de las luchas nobiliarias en Baeza, dirigidas por Benavides y Carvajales, e implora a la vez la protección divina para el camino del más allá. Su origen bíblico, la primera parte pertenece al Salmo 90, la segunda al 117, lo relaciona con esa característica de nuestro Renacimiento que es la amplitud y profundidad de nuestros estudios escriturísticos. En conjunto su mensaje esencial transmite la confianza del justo en la protección divina. La fe hace superar el miedo humano porque la confianza en Dios destierra del corazón todo temor.

Su escudo de armas coronando el monumento tiene su paralelismo en el escudo que para él es Dios. El versículo del Salmo 90: *Tú lealtad me protege como un escudo, no temeré el terror de la noche*, implica la existencia de una prueba de la que él saldrá airoso porque se cobija bajo las alas divinas. El terror nocturno es símbolo de la hora del mal, y la noche imagen de la muerte (Is. 26, 19). Por ello, los atlantes esculpidos dormitan sosteniendo las cartelas, en representación del sueño de la muerte. La misma idea de la protección divina en el camino hacia el más allá se continúa en los versículos 11 y 12 *él dará orden sobre ti a sus ángeles de guardarte en todos tus caminos. Te llevarán ellos en sus manos para que en piedra no tropiece tu pie*.

La segunda cartela con el versículo 6 del Salmo 117: *Dios está por mí, no tengo miedo, ¿qué puede hacerme el hombre?* Tiene su conclusión en el versículo que le sigue: *Dios está por mí, entre los que me ayudan, y yo desafío a los que me odian*. Este salmo, configurado como un canto de acción de gracias, al elegirlo Diego de Valencia Benavides, como su epitafio transmite una retrospectiva autobiográfica:

- v. 9: *mejor es refugiarse en Dios que confiar en los magnates.*
- v. 17: *No, no he de morir, que viviré para cantar las obras de Dios.*
- v. 19: *Abridme las puertas de la justicia, entraré por ellas, daré gracias a Dios.*
- v. 22. *La piedra que los constructores desecharon en piedra angular se ha convertido. Siendo segundón llegó a cabeza de su linaje.*

La venera central aloja un relieve hoy muy erosionado con un tema relacionado con el Juicio Universal o la Resurrección de Cristo; en realidad aúna ambos misterios.

Y flanqueando la hornacina, la Adoración de los Reyes y los Pastores, tema y composición que veremos repetirse en los enterramientos de la *Capilla Dorada*.

Como corresponde a una estancia funeraria, la composición de la venera la preside Cristo Majestad con el Tetramorfos, como describe el cap. IV del Apocalipsis la Gloria de Dios en los preliminares del Gran Día, rodeado de un cortejo de ángeles. En las enjutas, dos ángeles funerarios muestran sus cartelas con la siguiente leyenda: ASCENDIT IN CAELO - ET SEDET AD DEXTERAM PATRIS, inscripciones que se constituyen en argumento explicativo del contenido del relieve de la venera. El texto, extraído del Credo Apostólico, se completa con las expresiones siguientes: ET ITERUM VENTURUS EST CUM GLORIA IUDICARE VIVOS ET MORTUOS; y así lo escenifica la composición: *Ascendit in coelo*, la escena se sitúa aquí entre nubes. *Sedes ad dexteram Patris*, Cristo aparece sedente ante la diestra de Dios. *Venturus est cum gloria*, le adora el coro de los ángeles; *iudicare vivos et mortuos*, aparece como juez, con el cetro de justicia y el viento agitando sus cabellos y vestiduras. En toda la composición no hay alusiones a la muerte. Estamos ante la tumba de un título de España durante el optimismo renacentista. La *Capilla Dorada*, en el tránsito hacia el Barroco, ya se cubrirá de *vanitas*.

Bajo el altar, en lo que un día fuera presbiterio, se conservan tres enterramientos. Uno de sus tímpanos conserva un relieve con la escena de la *Deposición en el Sepulcro*, y en el intradós de dos de los arcos, siete relieves. Uno de ellos con divinidades del Olimpo estilísticamente dependientes de los que decoran el arco de acceso de la Portada Principal del *Salvador de Úbeda*. Su número y características formales permite, pese a su mal estado de conservación, relacionarlos con los siete dioses que decoran la bóveda de la Sacristía del *Hospital de Santiago*, allí identificables como Diana, Mercurio, Cupido, Febo, Marte, Júpiter y Saturno y representado, por tanto, el planetario o los siete cielos de la astronomía para los antiguos. Los siete relieves del otro arco deben representar las siete virtudes cristianas.

La importancia de este programa que contempla lo pagano como una premonición cristiana hizo posible asumir el mundo clásico desprovisto de sus oposiciones a la Revelación. Pero será en la *Capilla Dorada* de la Catedral de Baeza donde se manifieste plenamente mediante un completo programa funerario que sólo aparecerá concluido con el Barroco.

ALEGORÍA Y MITOLOGÍA EN LA CAPILLA DORADA.

Su importancia artística, en ella interviene Vandelvira, la ha hecho objeto de estudio desde distintas perspectivas: Escolano Gómez, Molina Hipólito, Chueca Goitia, Moreno Mendoza, Galera Andreu, De Ulierte Vázquez y León Coloma³². No obstante,

32. ESCOLANO GÓMEZ, M: *Aportación al estudio de la Santa Iglesia Catedral de Baeza*. Cuadernos de Arte de la Univ. De Granada. Nº III. 1938. MOLINA HIPÓLITO, J: *Guía de Baeza*. Madrid, 1964. *Baeza histórica y monumental*. Córdoba, 1982. CHECA GOITIA, F. *Andrés de Vandelvira, arquitecto*.

carece de una lectura comprensiva del conjunto que tenga en cuenta, además de los consabidos enterramientos, la portada, el retablo y las bóvedas, desde la fecha inicial de 1598 hasta 1621, cuando se concluye el retablo, según reza la inscripción que en él aparece.

Los sucesivos patronos: Francisco Cabrera Godoy, Pedro Muñiz de Molina, éste deán de la catedral de Lima, Lorenzo Cabrera Godoy, y la evolución estilística que se percibe entre sus distintas parte, no quiebran el carácter unitario del programa, al contrario, es al final del proceso cuando los distintos símbolos se constituyen en un espléndido testimonio de iconografía funeraria en la España que transita del Manierismo y el Barroco.

La portada, la remata el relieve de la Anunciación flanqueado por dos atlantes profetas: Daniel e Isaías. Al asociarlos a la Encarnación se está aludiendo a dos clásicas profecías relacionadas con este misterio. Daniel es quien vislumbra el Reino mesiánico en la figura de un Hijo de hombre: *Ecce nubibus caeli quasi Filii hominis veniebat. Dn 7. 13. Isaías pronuncia la profecía más conocida sobre el nacimiento de Cristo: Ecce virgo concipiet, et pariet filium, et vocabitur nomen ejus Emmanuel. Is 7. 14, 16.*

El tema de la Anunciación, ahora con la presencia de la Trinidad, el coro de los ángeles y Moisés y Elías, es también el argumento central del retablo (fig. 4). Como hemos visto, la *Capilla del Deán Ortega* la preside también este misterio mariano y es motivo habitual en la rejería funeraria de La Loma durante los siglos XV y XVI, como se constata en las rejas de la *Capilla de los Samartines*, en San Pablo, o de *los Becerra*, en la Colegial de Santa María. El hecho puede parecer simple consecuencia de la amplitud del marianismo hispano pero, como esperamos probar, este misterio constituye el núcleo de una visión cristiana de la muerte a través del llamado *Proceso del Paraíso*, que es en realidad una escenificación grandiosa del drama de la Redención, divulgado por *Meditaciones sobre la vida de Cristo* del Pseudo Buenaventura y el teatro religioso.

La Capilla se comporta en su lenguaje figurado como un auto sobre la Salvación teniendo en el horizonte la muerte, o mejor, la buena muerte, que es puerta del cielo, gracias a la Encarnación. Así, como corresponde después de La Caída, aparecerán aquí las personificaciones de la Justicia y la Paz y de la Verdad y la Misericordia.

El retablo es de 1621, de Sebastián de Solís. En la calle central, el arcángel Gabriel debió aparecer inclinándose ante la Virgen en el momento de la Anunciación, como lo indica todavía un jarrón de azucenas. La escena la preside el relieve de la Trinidad porque la Encarnación del Verbo fue obra de toda la Trinidad, aunque solamente

Jaén, 1971. MORENO MENDOZA, A: *El arquitecto Andrés de Vandelvira en Úbeda*. Sevilla, 1979. *Francisco del Castillo y la arquitectura manierista andaluza*. Jaén, 1984. GALERA ANDREU, P: *Arquitectura y arquitectos en Jaén a finales del XVI*. Jaén, 1982. DE ULIERTE VÁZQUEZ, M. L. *Del manierismo al barroco en la escultura giennense*. Bol. Inst. Est. Giennenses. 1985. *Baeza: el arte*. En *Historia de Baeza*. Baeza, 1985. LEÓN COLOMA, M. A: *Mito y escatología: a propósito de la Capilla Dorada de la Catedral de Baeza*. Cuadernos de Arte de la Univ. de Granada. N° XXIV. 1993.

la persona del Hijo se encarnara³³. La rodean los coros angélicos que adoptan la actitud de una súplica intercesora por la Humanidad. Moisés y Elías coronan el retablo en representación de patriarcas y profetas. Los intercolumnios alojaron dos esculturas de bulto redondo, como las que rematan en la actualidad el retablo, y que pudieron representar profetas o virtudes, completando de esta forma el relato del mencionado *Proceso del Paraíso*, cuyo tema argumental, puede resumirse así:

La Humanidad se hallaba postrada durante más de 5000 años por el pecado de Adán. En la tierra no había esperanza. Los ángeles claman por la restauración humana cuando dos atributos divinos, la Misericordia y la Paz, se personan ante el trono de Dios, uniéndose a los ángeles con la misma súplica. Aparecen entonces las personificaciones de otros dos pensamientos de Dios, éstos de imponente severidad: La Justicia y la Verdad, y entre los cuatro se entabla una lucha dialéctica, los primeros a favor, en contra los segundos del perdón a la Humanidad. Dios accede a ello si un hijo de Adán, que sea justo, se ofrece en holocausto para redimir a los hombres. La Justicia y la Misericordia peregrinan por la tierra en su busca sin encontrarlo. Dios decreta entonces que su Hijo descienda al seno de una virgen cumpliéndose así la palabra del salmista: *Misericordia et veritate obviaverunt sibi; justitia et pax osculate sunt*. Salmo 84. v. 11. e instaurándose el reino de Dios en la tierra. Por eso, el compartimento central del banco del retablo escenifica el nacimiento del Hijo de Dios y, en uno de los enterramientos, las figuras de Justicia y la Paz.

El conjunto de la Capilla desplegará con la escenificación de la Adoración de los Pastores y de los Reyes en los enterramientos, el cumplimiento de la salvación del género humano haciendo desaparecer el lado torvo de la muerte porque, desde entonces, la muerte de los santos es preciosa y puerta del cielo (Salm. 115), como le hace decir a Dios Padre el mencionado relato del Pseudo Buenaventura³⁴.

La presencia de Moisés y Elías coronando el retablo ha extrañado a los estudiosos. Hay que recordar que El *Speculum Humanae Salvationis* y la *Biblia pauperum* venían oponiendo desde el s. XIV, con grabados a partir del invento de la imprenta, a cada episodio de la Vida de Cristo o de la Virgen una figura del Antiguo Testamento. Es decir, enfrentaban la figura a la nueva realidad. En el caso de La Anunciación, esta se simboliza por la zarza incombustible que vio Moisés en el monte Horeb³⁵. Aquí está la explicación de la presencia de Moisés: él prefigura la Anunciación. Lo confirma la reconstrucción de la inscripción que muestra el Guía de Israel en su cartela y que debe identificarse con el siguiente pasaje de Éx. 3. 3: *Vadam et videbo visionem hanc magnam, quare non comburatur rubus*.

La segunda figura viene siendo identificada como Aarón, en realidad es Elías; lo demuestra la reconstrucción del texto de la cartela que lo acompaña extraído de un pasaje de III Reg XIX. 10: *zelo zelatus sum pro Domino a Deo Exercituum*. La

33. PSEUDO BUENAVENTURA. *De Meditationibus vitae Christi*. Cap. IV. Pág. 385.

34. *Ibidem*. Cap. II.

35. MÂLE É. *L'Art religieux de la Fin du Moyen Age en France*. Cap. VII. Art. 2. Pág. 234.

expresión se enmarca en la visión que tuvo Elías en el Horeb, el monte donde Yahveh se revela y establece su Alianza. Elías enlaza aquí con Moisés quien le acompaña en el retablo. Los dos personajes ejemplifican la Ley y los Profetas que se va a completar con la Encarnación. Los dos personajes relacionados con la teofanía en el Horeb, aparecerán también en la Transfiguración de Cristo Mt 17.1, 9 homenajeando así al autor de la Nueva Alianza. La Transfiguración es el motivo iconográfico esencial en El Salvador de Úbeda como anticipo de la Resurrección.

El resto de la iconografía retablistica insistirá por medio de los relieves del banco del retablo en la esperanza de la resurrección, como corresponde a una capilla funeraria

El del lado del evangelio escenifica un pasaje de la historia de Sansón: dormitando en el primer término, y, en segundo plano, transportando las puertas de la ciudad de Gaza. Es un asunto que se reitera con frecuencia en los programas iconográficos de carácter funerario ya que la misma Patrística lo contempla como imagen de la Resurrección de Cristo. La reconstrucción del contenido de su cartela confirma también su mensaje: *Dormivit autem Sanson usque ad medium noctis; et inde consurgens, apprehendit ambas portae fores cum postibus suis et sere impositasque humeris suis portavit ad verticem montis qui respicit Hebron Jue. 16.3*. Para la Biblia Pauperum es la imagen de la Resurrección de Cristo³⁶.

El relieve del lado de la epístola con la imagen de dos leones (fig. 5), forma parte de la cultura simbólica del momento. Según Horapollo y la interpretación que hace de él San Epifanio, muerto el león, sus ojos permanecen vigilantes antes de volver a la vida. Por ello es imagen de la Resurrección de Cristo. Pero la cartela con su inscripción lo dota aquí del símbolo escatológico bíblico, al aludir con ellos al Mesías, león para la victoria sobre la muerte, rescatando así a la Humanidad de las tinieblas. Lo precisa el texto de su cartela, tomado de Apoc. 5.5: *Nefleveris; ecce vicit leo de tribu Juda, radix David, aperire librum, el solvere septem signacula ejus*.

La conservación de estas cartelas, aunque mutiladas, prueban la validez y el rigor del método iconológico y son exponente de la existencia en La Loma de una cultura simbólica favorecida por la interpretación alegórica de la Biblia que ya propuso Erasmo: *Digo que si en la Sacra escritura leyeres sin alegoría, que es sin considerar el misterio... cómo Sansón, perdido de amores, se dejó trasquilar los cabellos de la cabeza donde tenía toda su fortaleza, y otras cosas semejantes, no llevarás para el alma mucho fruto desta licción así tomada*³⁷.

A los pies de la capilla, como corresponde a las directrices sobre las sepulturas en las iglesias en aplicación de los decretos de Trento³⁸, el intradós del enterramiento del lado del evangelio aloja las virtudes teológicas y cardinales en una FIGURACIÓN DELA VIDA CRISTIANA, en presencia de David y Jeremías y presidiéndolo todo,

36. MÁLE, É. *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France: L'ancien et le nouveau symbolisme*. Pág. 237.

37. ERASMO. *Enquiridion Militis christiani*. Edic de Dámaso Alonso. Regla Quinta. Pág. 243.

38. BORROMEIO, CARLOS. *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*. XXVII. *De los sepulcros*. Pág. 72. Traducción de Bulmaro Reyes. México, 1985.

desde la clave del arco, la imagen de la muerte y el búho de Minerva, imagen del sabio que *como la lechuza, ve en las tinieblas*³⁹.

Su distribución es la siguiente: a la derecha de la personificación de la muerte: Jeremías, La Caridad, La Fortaleza, La Templanza, La Paz. A su izquierda: David, La Prudencia, La Esperanza, La Justicia y La Fe.

La presencia de David, corona real y cetro, y pulsando el arpa junto a la muerte, puede escenificar los primeros versos del *Dies irae: Dies irae, dies illa, Solvet Saeculum in favilla: Teste David cum Sibyla*. Pero *Las Meditaciones*, en el mencionado Proceso del Paraíso, aluden a David con dos pasajes claves para la comprensión de su presencia en este lugar: *Pretiosa in conspectu Domini mors sanctorum ejus*. Psalm CXV, 15. Y: *Mors peccatorum pessima; et qui oderunt justus delinquent*. Psalm XXXIII, 22.

Jeremías se asocia al *Libro de Las Lamentaciones* que la *Vulgata* atribuye a este profeta; una obra que pertenece al género literario de las endechas fúnebres y que la Iglesia aplica en la Semana Santa a la actualización del drama del Calvario. De las cinco lamentaciones de que consta, la tercera es de tipo individual, pudiendo leerse en ella: *Invoqué tu nombre desde la hondura de la fosa, tú viniste a mi grito*. Lam 3.55.

Relieves empotrados en muros representando un cadáver y una inscripción que invita a la reflexión sobre la muerte, son habituales en el s. XVI. La muerte, presidiendo este cortejo simbólico resulta una variante de dicha iconografía funeraria⁴⁰. El orgullo que había asociado a las tumbas las figuras de las virtudes, impone con esta imagen una reflexión cruel por su realismo.

El enterramiento del lado de la epístola (fig. 6) escenifica LA VIDA HUMANA O LA RUEDA DEL TIEMPO. La primera observación nos lleva a señalar que el relieve de la Adoración de los Pastores tiene en sus enjutas LA PAZ Y LA JUSTICIA. Plasmación del salmo 84 del que habla el Pseudo Buenaventura en el Proceso del Paraíso: *justitia et pax osculatae sunt*.

El mensaje se expone por medio de un discurso mitológico con siete dioses del Olimpo a los que se le añaden ángeles, una alegoría y presidiéndolo la muerte y el búho de la sabiduría.

Se ordenan del modo siguiente: a la derecha de la muerte: ángel con laúd y Saturno. (El ángel con laúd puede significar las siete notas musicales puestas en relación con los planetas y la música de las estrellas). Apolo, Hércules, La Luna. A la izquierda: Venus y ángel trompetero. (El ángel con trompeta es un ángel apocalíptico. Escenificaría el verso del *Dies Irae Tuba mirum sparge sonum, per sepulcra regionum, coget omnes ante thronum*). Y, por último: Desnudo, Alegoría con cornucopia y Mercurio. (El personaje con cornucopia es una alegoría de la vida bienaventurada).

El esquema compositivo viene a justificar nuestro planteamiento de equiparar mitología y alegoría. Recordemos cómo en la *Capilla de los Benavides* la *Deposición en el Sepulcro* estaba acompañada de un coro de siete dioses olímpicos.

39. BOCCACCIO. G. *Genealogía de los dioses paganos*. Edición de M^a Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias. Lib. II. Cap. III.

40. MÂLE. É. *L'art reliquieux en France. Le tombeau*. Pág. 439.

La aparición de siete planetas decorando un sepulcro, participa de un contexto histórico en el que la importancia de la astrología hace que esta entre en la misma iglesia durante el s. XVI⁴¹. Había un sentimiento ancestral de que los planetas gobernaban el destino de los hombres. En el s. XV la astrología se desarrolla al mismo tiempo que la filosofía antigua, que tantas veces la justifica. Si se practica la creencia en la simpatía cósmica, ¿cómo no reconocer la influencia de los planetas en la vida del hombre? Al final del proceso, el mismo hombre deviene en microcosmos donde se reflejarán las cualidades atribuidas a los planetas, que a la vez son imagen de Los siete cielos: 1, La Luna: hacía crecer. 2, Mercurio: aprender los saberes. 3, Venus: movía amores y adulterios. 4, El Sol: alumbraba las cosas. 5, Marte: es amargor y destrucción. 6, Júpiter: honestidad y paz. 7, Saturno, pereza, tristeza y duelo⁴².

En realidad, el pensamiento simbólico llega a ordenarlo todo desde la Edad Media: Si son siete los planetas, siete son también los nombres de Dios; los días de la creación, los dones del Espíritu Santo; los Sacramentos de la Iglesia, los artículos de la fe; los cielos; los pecados capitales pero también *las edades del hombre*⁴³.

Esto último justifica la aparición de los siete planetas en el intradós del arco sepulcral, que también se plasmaron en la bóveda de la *Sacristía del Hospital de Santiago* y en la *Capilla de los Benavides*.

El origen de esta visión es el *Setenario* de Alfonso El Sabio, pero la fuente inmediata debió ser Pedro Mexía, quien intitula así un capítulo de su *Silva de varia lección. De las siete edades y partes de la vida del hombre según la doctrina de los astrólogos*:⁴⁴

La Edad primera es la infancia, *en ella tiene dominio la Luna que es el primero y más cercano planeta de la Tierra. De la puericia es gobernador el planeta llamado Mercurio... los hombres comienzan a mostrar el ingenio y habilidad para las letras, leer e escribir, tañer e cantar. De la adolescencia, cupo la gobernación y señorío a Venus... comienza el hombre a ser hábil y poderoso para los deseos de Venus. Durante la Juventud es señor y gobernador el planeta sol... es la flor de la vida. La quinta edad es la viril y varonil. Su planeta es Marte: los hombres en esta edad comienzan a ser avarientos iracundos y enfermos. En la vejez el principal gobernador de ella Júpiter, significador de igualdad y religión, de piedad de templanza y castidad. Y la séptima es la edad caduca y decrepita, manda en ella el más tardo y más alto planeta de todos llamado Saturno. Su complixión es fría y seca y melancólica, triste, enojosa... si alguno pasa de estos términos... el resto de su vida vuelve a tener por su planeta la Luna. Y assí obran los hombres lo que los niños en las condiciones y inclinaciones...*

41. MÁLE. É. *L'art reliquieux de la fin du Moyen'Age en France. La vie humaine. Le vice et la vertu.* Pág. 295.

42. ALFONSO X EL SABIO. *Setenario. De los planetas.* Edic. de Kenneth H. Vanderford. Barcelona, 1984.

43. *Ibidem.* Leyes I, XXV, XXXVI, XXXVII, LXXI, XCVIII.

44. MEXÍA, PEDRO. *Silva de varia lección.* Lib. I. Cap. XLIV. Pág. 519. Edic. de A. Castro. Madrid, 1989.

La celda del Prior de El Escorial tenía pintadas las edades del hombre en dos series, al temple y al oleo, *en que se va significando el discurso de la vida del hombre por sus edades desde la infancia a la decrepita...*⁴⁵.

Y durante el barroco permanecerá esta visión astrológica. Baltasar Gracián en *La rueda del tiempo* vuelve a relacionar los siete astros con las siete *edades del hombre*: NIÑEZ: LA LUNA. MERCURIO: de 10 a 20. VENUS: Desde los 20. A los 30 el SOL. MARTE a los 40. JÚPITER a los 50. SATURNO a los 60. A partir de los 70 vuelve la LUNA⁴⁶

La influencia de los planetas en el desarrollo de la vida humana es un axioma, esto desarrollará una interminable dialéctica entre libertad y fatalidad en la que participan desde San Agustín a Santo Tomás.

¿Los planetas de la *Capilla Dorada* están evidenciando la creencia en la influencia de los astros en la vida del difunto? *...se ha de tener y creer que el hombre siempre tiene libre alvedrío y voluntad para resistir o aceptar esta inclinación, y sobre esta libertad los planetas ni las estrellas no tienen fuerza ni mando*⁴⁷. Será en Trento cuando así se precise.

En todo el programa iconográfico, ni las virtudes ni los dioses aparecen identificados; solo los santos o personajes bíblicos. Su presencia traduce una mentalidad religiosa acorde con la visión del más allá que tiene un eclesiástico en la sociedad española postridentina.

Así, en el enterramiento del evangelio, San Miguel está como psicopompo y San José como protector de la buena muerte. En el del lado de la epístola, San Diego y San Antonio de Padua; aparte la posible consideración de los patronos como terciarios franciscanos, San Diego alcanza ahora extraordinaria notoriedad por la curación del Príncipe Carlos, hijo de Felipe II. San Antonio es el taumaturgo por excelencia.

En el presbiterio aparece Pedro y Pablo, Agustín y Tomás de Aquino. Los Príncipes de los Apóstoles presiden con frecuencia las tumbas de los hombres de iglesia. Las figuras de Agustín y Tomás, ejemplifican las dos corrientes de la escolástica: el agustinismo y el tomismo. Sustituyen a los tradicionales cuatro doctores de la Iglesia que nunca faltan en el Renacimiento como consecuencia de la revitalización de la Patrística. La presencia de Agustín y Tomás habla de la vuelta a la escolástica que se practicó desde el primer momento en la Universidad de Baeza y del agustinismo que sustenta la mística.

El relieve de San Cristobalón sobre el arco toral tiene consideración de psicopompo; es celestial protector contra la muerte repentina; el gran terror de los hombres de los siglos XV y XVI. Una creencia sostenía que contemplar su imagen, evitaba morir ese día; esto explica su presencia en nuestros templos, el caso de Baeza, siempre

45. SIGÜENZA, FRAY JOSÉ DE. *La Fundación del monasterio de El Escorial*. 2ª Parte. Discurso. 6. Pág. 254.

46. GRACIÁN, BALTASAR. *El Criticón*. Parte III. Cap. IX.

47. MEXÍA, PEDRO. Ob. cit. Lib. I. Cap. XLIV.

situados en los accesos y casi con condición de genios protectores⁴⁸. Por otro lado, la calavera y el erote fúnebre en el basamento, son una reflexión o *memento mori*.

Decorando la bóveda aparecen los instrumentos de la Pasión. Desde el s. XIV se extiende la imagen del *Arma Christi*: como emblemas de un escudo: lanza, corona de espinas... Compiten así con los blasones nobiliarios. Aquí con un mensaje claro: estos instrumentos librarán a la humanidad de las tinieblas de la muerte. El mismo Erasmo, tan remiso con la iconografía, los acepta abiertamente: *Las armas y divisas de los otros qué sean y qué signifiquen véanlo ellos y allá se avengan; pero de las insignias de los cristianos te sé decir que sean comunes por cierto a todos... y muy excelentes, conviene a saber: la cruz, la corona de espinas, los clavos, la lanza y las llagas del Señor*⁴⁹.

Si los instrumentos de la Pasión venían a atemperar el prurito nobiliario de Cabrerías, Godoy y Molinas, la inscripción que campea sobre la bóveda de sus enterramientos: SOLI DEO HONOR ET GLORIA, alejaba de ellos la última asechanza para el cristiano esforzado, la vanagloria: *que passadas las tentaciones y vencidos todos los trabajos, ésta con mucha dificultad se puede del todo vencer; mas el trabajo contino y importuno todo lo vence*⁵⁰. Había también un referente bíblico, el Salmo 115.1: *No a nosotros sino a tu nombre da gloria*.

Desde la bóveda, un triángulo equilátero preside todo el programa simbólico emanando de él rayos luminosos. La luz y la música se presentan en la iconografía cristiana como imágenes del paraíso. Ángeles músicos, recuerdan que la música terrena es imagen de la celestial, que la música de las estrellas se convierte en imagen de la perfección divina.

LA CASA DE LOS PORCELES, en Úbeda, se presenta, por último, como una pervivencia de la mitología olímpica inspirada en el emblema de Alciato: *La Fortuna es compañera de la Virtud*⁵¹

De las dos escultura que coronan su portada, la primera representa a Mercurio quien, venido a España mostró el arte de la mercadería y todo género de cambio, *por las cuales cosas fue entre aquellas gentes llamado dios de los mercaderes*⁵². Tiene alas, porque los mensajeros han de ser veloces. Imberbe, por mozo. La vara como guía de las almas de los muertos. Y las sierpes como signo de la prudencia de los embajadores.

La segunda representa la Fortuna Virilis, la cual, *fingíanla fuerte y varonil cuando le atribuían las victorias... con el cielo en la cabeza y en una mano el cuerno de la copia*⁵³.

48. MÂLE. É. *L'art religieux de la Fin du Moyen Age en France. Les aspects nouveau du culte des saints*. Pág, 185.

49. ERASMO. *Enquiridion Militis Christiani*. Regla Sexta. Págs, 307-308.

50. *Ibidem*. Cap. 6. Pág, 181.

51. ALCIATO. *Emblemas*. Nº 118. Edic de Santiago Sebastián. Madrid, 1985.

52. PÉREZ DE MOYA, J. *Filosofía secreta*. To. I. Lib. I. Cap. XXIII. Pág, 260.

53. MEXÍA, PEDRO. *Silva de varia lección*. Lib. II. Cap. 38. Pág, 792.

Con los atributos de estos dioses, el caduceo, sierpes, sombrero de alas gemelas de Mercurio y cuerno de Amaltea de la Fortuna, Alciato compuso su empresa nº CXVIII que intitula: VIRTUTE FORTUNA COMES: la Fortuna es compañera de la Virtud. o lo que es lo mismo, de poco sirven las riquezas si no las acompaña una vida virtuosa. Como observa Santiago Sebastián, es una asociación muy querida por los hombres del Renacimiento que la utilizaron como símbolo de Felicidad.

Conscientemente hemos relegado las abundantes alegorías existentes en La Loma en templos y claustros renacentistas. El propósito es continuar con esta indagación y llegar hasta testimonios posteriores, pero que manifiestan la vigencia de esta mentalidad simbólica en La Loma de Úbeda hasta nuestros días.



Fig. 1. *Portada de la Casa de los Salvajes, Úbeda*. Su iconografía y epigrafía constituyen un discurso moral y escatológico.



Fig. 2. *Capilla funeraria del Camarero Vago, parroquia de San Pablo, Úbeda. Desarrolla el contenido simbólico enunciado en la portada de la Casa de los Salvajes.*



Fig. 3. *Capilla funeraria del Deán Ortega, parroquia de San Nicolás, Úbeda. Representa el paso de la alegoría a la mitología en La Loma durante el Renacimiento.*



Fig. 4. *Retablo de la Capilla Dorada*. Está concebido como un auto sobre la Salvación por medio de la Biblia y la literatura piadosa.



Fig. 5. Detalle del banco del retablo de la Capilla Dorada. Alegoría de Cristo como león triunfador de la muerte, según el Apocalipsis.



Fig. 6. *Capilla Dorada, enterramiento del lado de la epístola.* El intradós del arco escenifica la Rueda del Tiempo por medio de las siete edades de la vida.