

han llegado a nuestros días. Finalmente se realiza un estudio histórico, no tanto estilístico, más detenido y pormenorizado de la obra conservada en Úbeda y otros lugares del protagonista de este trabajo.

2. EL MUNDO DE LA PINTURA UBETENSE EN EL SIGLO XVII

Como ocurre con otras especialidades artísticas (es el caso de los Cabo para la cantería o de los Zayas para la imaginería), la pintura ubetense del siglo XVII se centra en gran medida en torno a la familia de los Medina, no significando este hecho la imposibilidad de tratar otros muchos aspectos definitorios de un ambiente pictórico más rico.

Así, no aparece claramente confirmada una organización gremial. Los aprendizajes se realizan en el seno de la propia familia, aunque no falten contratos de esa naturaleza; y es que por el predominio de encargos de un tipo de cuadro y de tareas que difícilmente alcanza grandes dimensiones y de un número de realizaciones perfectamente soportables por un solo maestro, no se hace necesaria aparentemente la existencia de talleres que sobrepasaran lo estrictamente familiar. Esto vendría a demostrarlo, además de la dinastía de los Medina para la primera mitad del siglo, la existencia de otras como la de los García de Peralta y la de los Velasco, que desempeñan su labor a partir de 1650. La formación de una compañía en 1614 entre los pintores de imágenes de bulto franceses Miguel Sableros y Diego de Maraurín sería una excepción que no anula las afirmaciones anteriores¹.

Por otro lado, la colaboración entre talleres de diversas especialidades por la propia naturaleza de las artes y de las competencias de los artistas fue algo habitual en los casos de la escultura y de la pintura. El mejor ejemplo, aunque no faltan otros sin duda significativos, es el que representan el pintor Juan Esteban de Medina y el escultor Pedro de Zayas.

El pintor, generalmente, lo es tanto de caballete y murales como dorador de retablos y esculturas de bulto en un continuo dependiente esencialmente de los encargos que se le hacen. Como subespecialidad únicamente encontraríamos la relativa a las pinturas encargadas para decorar los recorridos procesionales y los artificios de arquitectura efímera que se levanta en la celebración del Corpus y de otras festividades. Es el caso de Francisco Landés, pero no faltan otros maestros como Juan de Bustamante y José García de Peralta.

¹ Archivo Histórico Municipal de Úbeda (A.H.M.Ú.), Fondo de Protocolos Notariales (FPN.), Melchor de la Torre, 1.211, f. 115.

En lo que se refiere a los encargos, mayoritariamente proceden de la Iglesia a través de las parroquias, conventos y cofradías, marcando una temática específica religiosa, pero eso no quita que podamos hablar a la luz de los inventarios de colecciones privadas de otra clientela para este tipo de obras. Es decir, que la pintura religiosa se configura como la más importante dentro de los ajuares domésticos. Sin duda la piedad y religiosidad del momento, que fomentaba la creación de oratorios privados en la mayoría de las denominadas casas principales, no anda lejos de la explicación de este hecho. Únicamente constituiría una excepción la presencia de escasas obras de temática profana como son los bodegones y cuadros de género como las danzas de gitanos. Los retratos solo lo hacen en casos muy puntuales. En las muestras en las que aparecen cuadros o tallas profanas como las de las sibilas (como por ejemplo en la partición de bienes de Francisco de Toral y de su mujer María de Ortega realizado el 12 de septiembre de 1690) nos inclinamos a pensar más, evidentemente, en el sentido simbólico de profetisas de la venida del Mesías que en el genuino sentido que tenían en la Antigüedad Clásica².

Por otra parte, la mayoría de las piezas que se inventarían son de origen español. En pocos casos se cita otro distinto: es el caso del inventario de los bienes (realizado el 31 de julio de 1614) de doña Luisa Carrillo de Mendoza, viuda de Juan Vázquez de Molina, secretario del Rey, con dieciocho cuadros guarnecidos y «...nueve lienços de Flandes sin guarnición / viejos...»³.

Otros aspectos relacionados con el origen de los artistas, con el marco legal en el que se desenvuelve su trabajo, con la fiscalidad a la que se ven sometidos, con sus condiciones sociales y culturales, con la ya referida temática de las obras, con el uso de modelos existentes, con las técnicas empleadas, bien pueden clarificarse con los datos biográficos conocidos –que presentaremos a continuación– sobre la treintena de maestros encontrados e, incluso, con lo que más adelante se aporta sobre los miembros de la familia Medina.

JUAN AGUADO. Consta su presencia en Úbeda en marzo de 1621 ajustando y firmando con Alonso Marín, tundidor vecino de Jódar, el cobro para el día de la Virgen de siete ducados por la hechura de dos cuadros: uno de la Virgen y otro de Santa Inés para un lugar desconocido,

² A.H.M.Ú., Fondo Judicial (FJ.), 193/21.

³ A.H.M.Ú., FJ., 171/9.

aunque suponemos que de Jódar. Se especifica que el maestro estaba en Úbeda pero que no era vecino de la misma⁴.

GASPAR DE AGUILAR. En 1605 aparece empadronado en la colación de San Pablo, en la calle de las Parras, calificado como pobre⁵. En 1611 alquila la que suponemos la misma casa a Juan Fernández de Toledo⁶. Nada sabemos de su posible obra.

BERNARDO JOSÉ. Uno de los pocos maestros que mantiene cierta continuidad a lo largo del siglo, pero dedicado fundamentalmente al dorado y estofado y siempre en colaboración de otros pintores o escultores, principalmente con Alonso de Zayas.

Está documentado desde 1609 a 1646, si bien es cierto que la primera de las fechas sólo nos remite al arrendamiento de unas casas⁷. Ya dentro de su labor como pintor, contrata en 1616, en unión de Pedro de Zayas, con unos vecinos de Torreperogil la hechura de un retablo de talla y pincel para una capilla de la iglesia de esa villa igual, en talla, al que Juan de Villamor poseía en su capilla de San Pedro de Úbeda, pero diferente en lo que tocase a pintura⁸. Ruiz Prieto (1982: 343) sobre este asunto apunta que «Ana de San Esteban, mujer que fue de Juan de Villamor, fundó capellanía en 12 de octubre de 1603, por su testamento ante Alonso Sánchez, en la capilla de Nuestra Señora de la Asunción, que su marido había comprado por disposición de la testadora en el mismo día». Pero nada aclara sobre el retablo ya que sólo hace referencia (p. 339) a uno procedente de la parroquial de Santo Domingo cuyo centro lo ocupaba un cuadro de Nuestra Señora de Asunción.

En mayo de 1622 lo encontramos, colaborando con Juan Esteban de Medina, en la parroquial ubetense de San Pedro. La actuación consistía en «...dorar y estofar la fi/gura de Señor San Pedro con el tabernáculo / y arquitectura suya que se a fecho...», revestido con capa, tiara y roquete. Se concierta también la pintura de una tela para el interior del encasamiento en la que la talla sedente iría situada. Por todo se pagan cincuenta ducados, quedando la imagen a trabajar en poder de los maestros⁹.

⁴ A.H.M.Ú., FPN., Alonso Sánchez, 559, f. 32.

⁵ A.H.M.Ú., Fondo Municipal (FM.), Sección Padrones de Repartimiento (S.PR.), 25/2.

⁶ A.H.M.Ú., FPN., Pedro Rodríguez de Córdoba, 1.137, f. 281.

⁷ A.H.M.Ú., FPN., Pedro Rodríguez de Córdoba, 572, f. 122.

⁸ A.H.M.Ú., FPN., Juan Albiz de Larreta, 832, f. CCCXLV (v).

⁹ A.H.M.Ú., FPN., Alonso Gómez, 934, f. CLXXI.

En 1624, para el hospital de Jesucristo, encarna y estofa una figura de San Juan de Dios que, sobre una peana, sostenía un crucifijo en las manos¹⁰.

En 3 de septiembre de 1633, pinta y dora una talla de San Blas que por encargo del vecino de Torreperogil, Luis de Zafra, había realizado Alonso de Zayas a semejanza de otra existente en la capilla de Juan Ruiz de Alcalá en el hoy desaparecido convento de San Andrés de Úbeda¹¹.

En 1640, a 31 de mayo, pinta unas andas realizadas por Alonso de Zayas para Santisteban del Puerto. Por este su último encargo encontrado cobra veinticuatro ducados.

En 1627¹² y 1642¹³ se empadrona en la colación de San Pablo, en la calle Alameda, pagando seis y dos reales respectivamente.

JUAN DE BUSTAMANTE. Junto con el carpintero Pedro González el 22 de octubre de 1683 concierta con el Concejo la parte de pintura de varios altares, portadas, tramos columnados y una tarasca para la fiesta del Corpus de 1684. En concreto había que realizar un altar grande en las casas del Cabildo de lienzos al óleo y pintura necesaria al temple, todo «...según el misterio de la Eucaristía...»; la calle que todos los años se hacía desde la puerta principal de la colegial de Santa María hasta la esquina de la plaza de Abajo, iría de columnas pintadas al temple con una franja de paisajes por cornisa, y fruteros, lechada con bayetas unicoloreadas de rojo, azul y verde, los remates de las columnas pintados a dos haces y un pórtico al temple en la bocacalle de la plaza de Abajo; en la bocacalle del llamado Real Viejo, que hacía esquina con la calle Rúa, un altar que ocupase todo el hueco de la calle con una escena marina y figuras alusivas a la festividad del Corpus, en temple y con perspectiva; otro altar en la puerta de Toledo con lienzos al óleo, utilizando la perspectiva en el del centro; un pórtico en el claro de la calle Compañía, con óleos y lienzos; en la bocacalle de San Pedro, el misterio acostumbrado; en el claro de don Antonio Méndez, unos arcos; en todas las estaciones, bocacalles y paredes, sedas, pinturas o tafetanes. Además tres danzas, una de diablos vestidos con sedas dobles con lienzos pintados; una tarasca; y cuatro gigantes en forma de elementos. Por todo se cobrarían setecientos ducados de vellón¹⁴.

¹⁰ A.H.M.Ú., FPN., Bartolomé Fernández de Cárdenas, 897, f. MCIX (v).

¹¹ A.H.M.Ú., FPN., 445, f. 666.

¹² A.H.M.Ú., FM., S.PR., 26/2.

¹³ A.H.M.Ú., FM., S.PR., 27/11.

¹⁴ A.H.M.Ú., FPN., Simón Martínez de Albacete, 690, f. 141.

PEDRO COBO. Como pintor vecino de Granada aparece en tres obligaciones de pago firmadas por otras tantas personas en Úbeda a 21 y 23 de febrero de 1633. Concretamente, Luis Ortiz de León paga ciento sesenta reales por la hechura de tres cuadros grandes¹⁵; Pedro de Aguirre doscientos dieciséis reales por otros tantos del mismo tamaño¹⁶ y Bartolomé Fernández treinta y cinco por dos pequeños¹⁷. En todos los documentos se contemplan unas condiciones semejantes consistentes en recibir las obras en tres meses y en pagar siete reales diarios al mensajero. En ningún momento consta que el pintor estuviese o hubiese estado en Úbeda.

PEDRO DE CONSUEGRA MORATA. Pintor y dorador documentado desde 1650 a 1661, o quizá desde antes si un tal Pedro de Consuegra que aparece empa-



Desaparecido retablo de la parroquia Santo Domingo de Úbeda

dronado (1642) en la colación de San Nicolás, en la calle Trinidad¹⁸; o contratando (1646) al maestro de albañilería Juan Álvarez para la construcción de una pared de piedra en sus casas de la calle Trinidad, es la misma persona¹⁹. Algo que sería posible si tenemos en cuenta que Pedro de Consuegra firma habitualmente con el primer apellido y que Morata sólo aparece en uno de los documentos trabajados. También sería posible por las fechas.

Por primera vez lo hallamos hacia 1650 pintando dos frontales blancos, por ocho ducados, y la diadema, por veintisiete reales, de una imagen de

¹⁵ A.H.M.Ú., FPN., Ventura de Medina, 448, f. 158.

¹⁶ A.H.M.Ú., FPN., Ventura de Medina, 448, f. 157.

¹⁷ A.H.M.Ú., FPN., Ventura de Medina, 448, f. 159 (v).

¹⁸ A.H.M.Ú., FM., S.P.R., 27/11.

¹⁹ A.H.M.Ú., FPN., Ventura de Medina, 738, f. 188.

Santa Inés (obra del entallador granadino Antonio Gómez Marfil), para la capilla que en San Isidoro por estos años se construía atendiendo a las disposiciones del legado de las hermanas doña Luisa de Molina y doña María de Quesada. Así consta, al menos, en las cuentas tomadas al licenciado don Andrés Jacinto Crespo, consultor del Santo Oficio y depositario de los bienes muebles que quedaron a la muerte de las mismas²⁰.

Su obra más importante, fechada en 1655 y desgraciadamente perdida, nos lo presenta concertándose con la fábrica de Santo Domingo, ante la licencia concedida por el Obispo de Jaén a la parroquial ubetense en 1654, para el dorado del retablo mayor. En concreto la obra consistiría en dorar de oro bruñido el último cuerpo, salvo la tabla que estaba a espaldas de Santo Domingo, que se pintaría de brocatel de color; dorar las fuentes de frisos, cornisas, arquivadas, columnas, capiteles corintios, tarjas y todo el sagrario, salvo los tableros pegados a la pared, que se jaspearían de azul y blanco, estofando sobre el oro bruñido el friso del sagrario; dorar la urna que se haría para encima del sagrario; dorar, estofar y encarnar en mate las esculturas de San Juan Bautista y San Juan Apóstol; jaspear de blanco y azul los demás espacios de frisos, tableros de pedestales y las pilastras que estaban detrás de las columnas; y pintar los dos pedestales de piedra que soportaban el retablo. Se le concedía un plazo de dos años y la cobranza, en tres pagos de dos mil reales de vellón, al principio (para la compra de materiales), mediada la obra y al finalizar²¹. Pero debió alargarse la realización, pues no recibe carta de pago del último plazo hasta el 14 de mayo de 1661²², asegurándonos que la obra se había finalizado.

En 1657 recibe del vecino de la localidad de Bedmar, Bartolomé García Fernández, doscientos reales como resto del importe de la labor realizada en una talla de San Antonio Abad²³.

Entre 1665 y 1668, mientras trabajaba en el dorado del retablo de la capilla Mayor de la parroquial de San Pablo, muere sin terminar la obra²⁴. En la primera de las fechas se le abona parte del dorado de los dos nichos del retablo en los que se encontraban las imágenes de Nuestra Señora y San Pablo; en la segunda se nos habla de su muerte y de su sustitución por el maestro baezano de obras y arquitectura Antonio de Vago.

²⁰ A.H.M.Ú., FPN., Luis de Chinchilla, 2.378/7, s. f.

²¹ A.H.M.Ú., FPN., Juan de Alcaraz, 816, f. 112.

²² A.H.M.Ú., FPN., Juan Antonio de Albacete, 669, f. 94.

²³ A.H.M.Ú., FPN., Clemente Barroso, 784, f. 26.

²⁴ Archivo Parroquial San Pablo de Úbeda (A.P.S.P.Ú.), Libros de visita y cuentas de fábrica, visitas de 1665, s.f. y visita de 1668, f. 12 (v)-13.

Por el testamento de su suegro el pintor Pedro de Herrera, del que trataremos más adelante, conocemos que casó con Catalina de Morata.

JUAN GARCÍA DE PERALTA. En 1627 aparece empadronado en la colación de San Isidoro, en la calle Trinidad²⁵. Con toda seguridad debe ser el padre de José García de Peralta.

JOSÉ GARCÍA DE PERALTA. Documentado como maestro pintor el 29 de diciembre de 1688 en el momento de comprometerse con los comisarios del Corpus de 1689 para la realización, según trazas dadas, de dos altares de pintura: uno junto a las Casas del Cabildo de once varas de alto, con sus remates, y «...con su misterio y catorce lienços de pintura nue/bos con sus fondos de tabla de pintura con sus pórticos...», rematado por las armas de la ciudad y sus doce leones; otro en el «...rincón que se forma junto a la Casa de Posadas...» de ocho varas de alto con pinturas en sus huecos. El armazón y la pintura correrían por cuenta del maestro, dándole el Cabildo doce tafetanes y el verde preciso para todo el encañado, más un total de seiscientos cincuenta reales de vellón²⁶.

BERNARDINO GONZÁLEZ. Sólo consta como aprendiz de Juan Esteban de Medina, del que trataremos más adelante.

FRANCISCO LANDÉS. Documentado desde 1630 a 1636 y casi exclusivamente relacionado con la celebración del Corpus Christi. Aparece, según las referencias, como Francisco Irlandés y Francisco Landés, siendo ésta la más frecuente y la que generalmente se refleja en las firmas. Ignoramos, aunque es más que probable que así fuera, si su apellido pudiera hacer referencia a su origen.

Su presencia en Úbeda se relaciona con un momento de esplendor en la festividad religiosa a la que dedicó prácticamente toda su labor artística. De forma simple presentamos sus obras, mezcla de pintura y construcciones, aunque siempre se le califica como pintor en los contratos de obra.

El 4 de febrero de 1630 cierra por trescientos reales la ejecución de «...una tarasca que tenga quatro baras de cuerpo / y seis baras de cuello y cola enroscada y sus / alas todo bien pintado y acabado con un / gigante ençima que llebe un escudo con las / armas de la çiudad / y un bastón

²⁵ A.H.M.Ú., FM., S.P.R., 26/2.

²⁶ A.H.M.Ú., FPN., Juan de Alaminos, 667, f. 326.

en el onbro / y la tarasca ha de ser de lienço y el xigante / entero con sus piernas de lo que pareçiere / mejor de papel u lienço y para mober el dicho / jigante a de hacer artifiçio que pueda rodear / la cabeça de una parte a otra...»²⁷.

En el año siguiente, a 4 de abril, se concierta para la confección de «...un mostruo marino de quatro baras de largo / y de ancho y ancho en proporçión con su cola / y lo demás neçesario para representar el tal / montruo y ençima dél a de ir formado / un mundo tan capaz que pueda caber / dentro dél un muchacho de quinze años / y en las dos nariçes del mostruo an de / salir dos cabeças en forma culebra / que se estiendan tres baras y se buelvan / a encoxer que no parezcan lo ques. / Se ha de formar todo lo susodicho de lienço / con pinturas y armaçón conbiniente / y neçeçario para su fortaleça y buen pareçer = y ansí mismo la boca del mostruo a de ser / tan capaz que pueda entrar una dança / de onbres y salir = y a de tener quatro alas...»²⁸. Debía estar acabado para quince días antes del Corpus y se le pagarían cuatrocientos reales.

Para la celebración de 1632 se le encarga «...un pelicano en quadra do / de dos baras y media de tal manera que pueda / entrar en la Yglesia Mayor y entrar por la / puerta de Toledo y a de ser de alto çinco baras y media / para que ande por la tarde...»²⁹. También haría dos máscaras para dos diablos. Todo por trescientos reales.

En 1633 vuelve a realizar un dragón, comprometiéndose con el veinticuatro y comisario del Corpus don Juan Chacón. En concreto se trataba de una figura de «...dos pies / y dos alas y la cola enroscada que tenga quatro baras de pescueço y el cuerpo en pro/porçión del pescueço con dos figuras ençima del lomo de negro y negra que baian / bailando y dando bueltas y que la negra / baia tañendo un adofe y el negro unas / sonajas...»³⁰. En esta ocasión se pagan trescientos sesenta y dos reales quedándose con la figura después de la procesión.

En 1 de enero de 1636, citado como Francisco de Irlandés y firmando de la misma forma, se compromete a realizar en quince días un castillo almenado con una torre en el centro de cinco varas de altura. En cada una de las cuatro esquinas habría de ir dispuesto un hereje, vestido de francés; en lo alto de la torre, una figura de soldado español, arrogante,

²⁷ A.H.M.Ú., FPN., Juan de Viedma, 795, f. 3.

²⁸ A.H.M.Ú., FPN., Juan de Viedma, 795, f. 102.

²⁹ A.H.M.Ú., FPN., Rodrigo de Jerica, 745, f. 223.

³⁰ A.H.M.Ú., FPN., Miguel de Mérida, 795, f. 378.

con una rochela en la mano izquierda y una espada en la derecha, que había de volar desde la torre-palacio del Tesorero hasta el Llano de Santa María. Se le pagan cincuenta reales en dos mitades³¹.

Y ya, fuera de la celebración de la fiesta del Santísimo, realiza una obra más para la cofradía de Nuestra Señora del Rosario en 1633. Se trató de una pirámide de armazón de madera y tela de nueve varas de altura con una figura de hombre encima, para ser quemada en la fiesta de la Virgen (primer domingo de octubre). Se colocaría en la plaza del Mercado y se le pagan cien reales³².

DIEGO DE MARAURÍN. Maestro pintor de imágenes de bulto documentado en Úbeda en 1614 en un documento para formar compañía con el también maestro pintor **MIGUEL SABLEROS**. De ambos se especifica su nacionalidad francesa y su vecindad y estancia en Úbeda. Firman como «Miguel Sabblairolche» y «Demaurius»³³. No se les conoce ninguna obra.

BARTOLOMÉ MARTÍNEZ. Únicamente lo hemos encontrado en labores de dorado, hacia 1619, en el retablo mayor de la parroquial de Santo Tomás, realizado por el ubetense Juan Guerrero, con el pintado del encasamento y el dorado de una imagen de Nuestra Señora³⁴.

PEDRO NAVARRO. Como maestro dorador, vecino de Granada, se le documenta exclusivamente en el dorado de la antigua capilla Mayor, de traza gótica hasta ser sustituida por la actual barroca en el siglo XVIII, de la Iglesia Mayor Colegial de Santa María de los Reales Alcázares. Esta capilla fue enterramiento de la familia Cuevas, siendo don Beltrán de la Cueva, duque de Alburquerque, y don Juan de la Cueva, vizconde de Huelma, los que compraron la concesión al obispo don Luis Osorio en 1483.

Consistió la obra, contratada el 17 de agosto de 1653 por encargo del canónigo Juan Ortega de Sotomayor, en el dorado y pintado de la «... ymagen de Nuestra Señora questá / en la clave de los quatro arcos de la capilla Mayor / y desde allí se a de acompañar por los quatro arcos unos

³¹ A.H.M.Ú., FPN., Luis Crespo, 563, f. 1.

³² A.H.M.Ú., FPN., Francisco de Aranda, 824, f. 234.

³³ A.H.M.Ú., FPN., Melchor de la Torre, 1211, f. 115.

³⁴ Archivo Parroquial de Santo Tomás de Úbeda (A.P.S.T.Ú.), Libro I de cuentas de fábrica, visita de 1619, s/f.

laços de oro cada uno de largo de dos varas que an de cojer / todo lo ancho del arco y con perfiles azules por / guardas de oro...». También en «... que el nicho donde está la tumba se a de dejar / de blanco de albayalde y los mascarones florones / y otros fruteros estofados de colores conforme / pidiere cada cosa.../...que el escudo de armas que está de piedra se le a de dar / los colores y oro que pidieren las armas.../... que a de dorar el arco que hace el nicho por lo alto / lo ancho que hace un pan y asimismo los cantos de las dos cornisas questán devajo del es/cudo, que a de pintar un escudo de armas en la / pared de encima la tumba con su capelo / y con las armas del señor cardenal de la / Queva con dos tarjas de Queva y Mendoza / con los colores que pidieran dichas / armas...»³⁵.

Ya en el siglo XVIII (en 1751, 1759 y 1760) aparece en diversos protocolos notariales un tal Francisco Navarro Rivero como pintor dorador vecino de Granada realizando algunos trabajos. Concretamente el dorado y estofado de la capilla de San José de la parroquia de San Isidoro³⁶; el dorado del retablo, tabernáculo y manifestador de San Isidoro³⁷ y, junto al también maestro granadino José López, el retablo de la capilla de Animas del convento de San Francisco³⁸. Si lo presentamos, aun cuando no pertenece al XVII, es por la coincidencia de oficio, apellido y origen con Pedro Navarro, lo que nos hace pensar pueda tratarse de uno de sus descendientes.

FRAY BARTOLOMÉ PINTO. El 22 de octubre de 1617 se le cita en una obligación de pago que Rodrigo de Castro se compromete a hacerle por «...la hechura / de las dos tercias partes de la / caja de un sagrario que.../...a pinta/do y dorado para la yglesia / de Señor San Lorenzo...». Se especifica que pertenecía al convento de Nuestra Señora de la Victoria. El monto total de la obra de ciento sesenta y seis reales y once maravedíes, había sido asumido también por don Francisco Dávalos y por el mayordomo de la parroquia³⁹.

PEDRO DE PIÑA. Localizado en las cuentas de la cofradía de Nuestra de Guadalupe, en 1698, como el autor del pintado del sitial de la iglesia de Santa María en el que se depositaba la Patrona. Cobra mil reales⁴⁰.

³⁵ A.H.M.Ú., FPN., Andrés López de Medina, 1.217, f. 680.

³⁶ A.H.M.Ú., FPN., José García Gaitán, 1.435, f. 72.

³⁷ A.H.M.Ú., FPN., Juan de Alaminos Calatrava, 1.386, f. 453.

³⁸ A.H.M.Ú., FPN., Juan de Alaminos Calatrava, 1.384, f. 68.

³⁹ A.H.M.Ú., FPN., Bartolomé Fernández, 890, f. CCXIV (v).

⁴⁰ A.H.M.Ú., FM., Documentación Diversa (D.D.), 32/3, Libro de cuentas y actas de la cofradía de Nuestra Señora de Guadalupe, cuentas de 1698, ff. 171 (v)-172 (v).

PEDRO DE QUESADA. El 3 de noviembre de 1673 junto con los pintores Diego Velasco y Diego Velasco «el Menor» y con el entallador Manuel del Álamo presenta ante el Cabildo una petición alegando que su arte es noble y liberal como la poesía y la filosofía y que deben estar libres de repartimientos como en Baeza. La petición en el caso de los pintores fue desestimada⁴¹. Pero el mismo día cuatro reclaman alegando que en todos los lugares de Jaén los maestros de su arte están libres de cargas. En esta ocasión se estima su petición concediéndoseles el libramiento de cargas para las contribuciones por ser pobres, excepto en los alojamientos por guardar las cédulas del Rey⁴².

DIEGO DE TORRES. Pintor, vecino de Villanueva del Arzobispo. Como veremos al presentar los datos biográficos de Juan Esteban de Medina, se le presenta como portador de un poder para cobrarle cierta cantidad que se le adeudaba al santero de la ermita de San Pedro de esa localidad⁴³.

DIEGO DE VELASCO Y DIEGO DE VELASCO «EL MENOR». Maestros pintores. Además de lo ya conocido de ellos al tratar de Pedro de Quesada, en el inventario, tasación y partición de los bienes de Catalina Crespo de Medina (realizado tras su muerte en el año 1681), viuda del fiscal y familiar del Santo Oficio, José de Guevara, aparece como maestro de pintor tasador de los cuadros que aparecen entre los bienes, un Diego de Velasco, pero no podemos determinar a cuál de los dos se refiere⁴⁴.

Lo mismo ocurre en las cuentas de la cofradía de Nuestra Señora de Guadalupe, al aparecer un Diego de Velasco cobrando mil trescientos treinta y tres reales por el dorado del sitial tallado por Manuel del Álamo⁴⁵, y en los padrones de repartimiento de 1673 y 1696 (en esta ocasión pagando veinte reales) de la colación de San Nicolás, en la calle Trinidad, en los que aparece un Diego de Velasco pintor⁴⁶.

GABRIEL DE VELASCO. Localizado únicamente en 1688 tasando las obras de pintura que aparecen en el expediente de inventario, tasación

⁴¹ A.H.M.Ú., FM., Sección Actas de Cabildo (S.A.C.), 26, f. 87.

⁴² A.H.M.Ú., FM., S.A.C., 26, f. 88.

⁴³ A.H.M.Ú., F.P.N., Rodrigo de Jerica, f. 376.

⁴⁴ A.H.M.Ú., FJ., 157/11.

⁴⁵ A.H.M.Ú., FM., D.D., 32/3, Libro de cuentas y actas de la cofradía de Nuestra Señora de Guadalupe, cuentas de 1680, ff. 191 y ss.

⁴⁶ A.H.M.Ú., FM., S.P.R., 28/17 y 30/2.

y partición de los bienes del abogado, regidor y consultor del Santo Oficio de Córdoba y Murcia Diego Blas de la Torre⁴⁷. Desconocemos cualquier parentesco posible con Diego de Velasco «el Mayor» o «el Menor».

BERNARDO DEL VILLAR. Lo encontramos en 1678 comprometiéndose con los comisarios del Corpus para la realización de un jardín, con presbiterio de juncos, pinturas y un bosque al pie del retablo, según traza, en la bocacalle de la parroquia de San Pedro; unos arcos; un juego de títeres; y dos castillos para los fuegos de artificio con cuatro paños de corte y siete pinturas de países⁴⁸.

FRANCISCO YUSTE. Como pintor aparece documentado en abril de 1603 pero no por sus obras sino por el encargo de una puerta, para sus casas nuevas en la colación de Santo Domingo de Úbeda, al carpintero Juan Alonso⁴⁹. Con todo, dudamos de que realmente se tratara de un pintor: en un padrón de 1605 de la colación de Santo Domingo aparece ciertamente un Francisco Yuste pero no como pintor sino como tintorero⁵⁰.

3. LOS MEDINA: UNA DINASTÍA DE PINTORES

3.1. PEDRO DE MEDINA

Maestro que desempeña su labor esencialmente en el siglo XVI, es el padre de Juan Esteban de Medina.

Gracias, en gran medida, a los trabajos llevados a cabo en el Archivo Histórico Municipal de Úbeda por Vicente Miguel Ruiz Fuentes (1991) sobre contratos de obra protocolizados en el siglo XVI sabemos de un buen número de intervenciones que sucintamente presentamos:

a) En 1561, a mediados de noviembre, dentro del proceso de adecuación de la sala de plenos de las Antiguas Casas Consistoriales, se le abona su trabajo de retocar pinturas⁵¹.

b) Para una denominada y de momento desconocida capilla de los Mézcua en la colegial de Santa María, el regidor Gabriel de Mézcua le

⁴⁷ A.H.M.Ú., FJ., 161/22.

⁴⁸ A.H.M.Ú., FPN., Antonio Rodríguez Melero, 1.579, f. 90.

⁴⁹ A.H.M.Ú., FPN., Juan de Torres, 974, f. CCCXXX.

⁵⁰ A.H.M.Ú., FM., S.P.R., 25/2.

⁵¹ Todo el proceso de remodelación se encuentra en A.H.M.Ú., FM., S.A.C., 3.

abona en abril de 1575 trescientos treinta reales por hacer un «...retablo de talla e pintura y asiento...», del que se ignoran más datos⁵².

c) Curioso resulta el contrato suscrito en 1579, conjuntamente con el pintor Francisco de Cervantes, con el boticario Gonzalo de Cervantes para decorar el despacho de su farmacia, pintándole los cajones de los estantes con escenas de la creación del mundo, así como todos los botes de la botica y el techo de la misma⁵³.

d) En 1583, la cofradía de la Yedra, sita en Santa María, lo contrata para encarnar la imagen y crucifijo del titular y refrescar el arco de la capilla⁵⁴.



Capilla de los Baeza y, a la derecha, restos del altar de San Acacio en Santa María de Úbeda

e) Muy completo ha llegado el proceso constructivo del altar de San Acacio, en Santa María, que estuvo situado entre la capilla de la Yedra y la Bautismal o de los Baeza. Con toda seguridad se trata del mismo que Ruiz Prieto (1982: 294) denomina como altar de los Azulejos por el número de los aparecieron durante unas obras realizadas el siglo XIX en el lugar en el que se alzó. Parte de ellos, hoy, se conservan en el claustro, conformando cruces a modo de Vía Crucis. Son de cuenca por arista, realizados a molde y frecuentes en el XVI. Seguramente su procedencia es granadina o sevillana.

La fundación del altar se permitió en el mes de enero de 1586 al cura de Santa María Andrés Ruiz⁵⁵, que ya había contratado el 30 de diciembre de 1585 tanto al entallador Luis de Zayas para que en tres

⁵² A.H.M.Ú., FPN., Juan de Córdoba, 182, f. XCI (v).

⁵³ A.H.M.Ú., FPN., Pedro Ortiz, 53, F. CCCCLXXXVIII.

⁵⁴ A.H.M.Ú., FPN., Alonso Martínez de Arellano, 22, f. CCCCIX.

⁵⁵ A.H.M.Ú., FPN., Pedro Rodríguez de Córdoba, 96, f. 120.

meses le hiciera el retablo de su altar, como a Pedro de Medina para que lo pintase y dorase. Además, el 23 de enero de 1586 contrató al cantero Diego de Ávila para labrar la cantería del arco y mesa de altar⁵⁶.

Así, para un sencillo hueco de 1,70 por 3,76 metros, con jambas de unos treinta centímetros, rematado por una cruz y decorado en el frontal del altar con un artesón central, donde figuraría una mano asiendo dos llaves. Se desarrolla un retablo de una calle, flanqueada por columnas estriadas con retropilastras y remate de friso, cornisa y arquitrabe, montando todo sobre un banco que debía ser igual al del retablo que Juan de Molina poseía en la iglesia de San Pablo. En medio del retablo se situaría un tablero de unas seis cuartas por dos varas que habría de representar «...la istoria de señor San Acacio... e ... que la istoria de arriba, que es el su sacrificio, no lo a de llevar por que a de llevar en su lugar unos zielos y unos lejos...»; en el tablero de remate se representaría a «... Nuestra Señora del Rosario asentada con su Hijo en brazos y el Niño dando rosarios y Santo Domingo y Santa Catalina de Siena hincados de rudillas y otros santos tambien hiscados de rudillas».



Restos de un relieve perteneciente al Altar de San Acacio en Santa María de Úbeda

f) En enero de 1586 la cofradía de la Vera Cruz, para su ermita⁵⁷, encargó al escultor Luis de Zayas unas andas de reducido tamaño, con una baranda abalaustrada y moldurada con «...seis niños...» o angelotes de talla, cada uno de unos cuarenta centímetros, y las insignias de la Pasión. La debía entregarse para la Cuaresma a fin de poder encarnarse y lucir en Semana Santa. El plazo debió cumplirse escrupulosamente, pues en junio del mismo año el pintor Pedro de Medina otorgaba poder para cobrar lo que la cofradía le debía, y lo lógico sería pensar que por la labor de pintura realizada⁵⁸.

⁵⁶ A.H.M.Ú., FPN., Marcos Bautista de Baeza, 1.169, f. DXIII y f. XXXIII.

⁵⁷ A.H.M.Ú., FPN., Clemente Barroso del Toral, 783, f. 79.

⁵⁸ A.H.M.Ú., FPN., Pedro Rodríguez de Córdoba, 98, f. XXIX (v) y f. DV (v).

g) En 1588 María Álvarez de Berrio, viuda de Francisco de Alaminos, encarga a Luis de Zayas un retablo para su capilla en el convento de Nuestra Señora de la Victoria; el mismo día que contrata a Pedro de Medina para que lo pintase, dorase y estofase conforme Zayas lo fuese acabando⁵⁹. El retablo se estructuraría en dos pisos divididos en tres calles, coronada la central por un arcosolio flanqueado por remates. En el primer cuerpo, la separación de calles la marcarían pilastras exentas y sus correspondientes retopilastras, jónicas y estriadas, en tanto que en el segundo lo hacía con cartelas, conteniendo inscripciones alusivas al repertorio iconográfico. Para ese, en el cuerpo bajo y en el centro, se escogió el tema de la lapidación de San Esteban, «...hincado de rodillas he/cho diacono e dos sayones en pie, apedre/ándolo, y unos lexos que parezcan campo y, / en lo alto, Dios Padre, con los cielos abier/tos e munchas nubes...»; y a los lados, dos pares de tableros, con representaciones de santos. El segundo cuerpo lo ocuparía un Calvario; y en sus laterales, se dispondrían figuraciones de la Salutación, complementadas por el arcosolio del ático, donde se representaría al «...Espíritu Santo, que sirva a la Salutación».

h) Terminado, en torno a 1590, el proceso de total remodelación que a cargo de la familia Bustillo se llevó a cabo en la capilla Mayor y crucero de la iglesia del convento de la Coronada, el 20 de mayo de 1592 Diego de Bustillo contrata a Luis de Zayas para la realización de un sagrario y algunas labores de pintura en el muro del fondo de la capilla⁶⁰. A mediados de noviembre Zayas contrata a Pedro de Medina para que acabase el retablo en lo concerniente a su arte, luego se lo devolviera para montarlo él y, ya instalado, se procediera a trabajar en el muro⁶¹. En el centro iría el sagrario, de unos noventa centímetros de altura total, pintándose en su puerta a Santo Domingo u otro santo, a gusto de los patronos; a cada lado una tabla a pincel, representando a Santa Catalina de Siena y a San Pedro Mártir; sobre el sagrario, una Virgen con el Niño, de talla, en actitud de bendecir, de 1'67 metros y colocada sobre una peana que destacaría sobre las tallas de los Sanjuaneros que flanquearían el sagrario. De 1,47 metros, se representarían con sus atributos: a San Juan Bautista vistiendo una piel de camello y a San Juan Evangelista llevando un cáliz con unas serpientes. En relación con el testero, «...se a de haçer en los claros / del arco su pabellon con dos anjeles de lindas / colores, como están en Santiago; que los anjeles aparten el pabellón...».

⁵⁹ A.H.M.Ú., FPN., Juan de Torres, 378, f. CXCII (v) y f. CXCI (v).

⁶⁰ A.H.M.Ú., FPN., Juan Gutiérrez, 292, f. 507.

⁶¹ A.H.M.Ú., FPN., Marcos Bautista de Baeza, 337, f. CCCCXLVI (v).

i) Gracias al contrato que en agosto de 1593, junto con el pintor Bartolomé Ruiz, firma Pedro de Medina para pintar la escultura que la decoraba conocemos el aspecto que pudo tener la puerta de Toledo (desaparecida en 1868), quizá el más claro y emblemático ejemplo de la arquitectura civil edilicia de Úbeda desde el siglo XVI. Así, representaba la Justicia y la Fortaleza con sus atributos, flanqueadas por sendas cartelas, una imagen de San Juan rodeada por óvalos y candeleros, dos escudos de la ciudad entre columnas y candeleros y, en lugar preferente, el escudo imperial. En mismo mes de agosto se fijó el plazo de ejecución⁶², que se cumplió puntualmente, pues el día 27 de ese mes se abonó al contado el importe de la obra⁶³.

j) Para la capilla de San Ildefonso en la parroquial de San Pablo (fundada por el regidor Juan de la Torre), en noviembre de 1599 y junto a su hermano Pedro de Herrera, contrata el dorado y estofado de un retablo realizado por Luis de Zayas, hoy perdido, pero que contenía el milagro de San Ildefonso, pues se habla de una Virgen acompañada de ángeles y de ese santo, y un Calvario con un Cristo de talla junto a las imágenes de San Juan y de la Virgen. Además, se especificaba la obligación de pintar «...la cinbra del arco por de dentro, con colores como mejor convenga a la obra...»⁶⁴, que pudo ampliarse al exterior del arco, al estar también pintado imitando jaspeado. El trabajo debía acabarse para febrero de 1600, y desde luego en agosto de 1601 ya lo estaba según consta por una carta de pago por valor de mil quinientos reales⁶⁵.

En lo que se refiere al XVII, es abundante la documentación encontrada en relación con los primeros años del siglo, pero muy asociada a trabajos realizados en compañía de miembros de su familia, que serán tratados al hablar de ellos.

Como obra realizada individualmente sólo conocemos, según consta en un libro de cuentas de la cofradía con fecha de 12 de junio de 1608, el pintado y dorado de la reja de la capilla de Nuestra Señora de la Cabeza en el convento de la Trinidad (realizada por el cerrajero Gabriel de Torres), por lo que cobra catorce ducados, y el refresco del tabernáculo de la misma capilla, por lo que cobra trece⁶⁶.

⁶² A.H.M.Ú., FPN., Marcos Bautista de Baeza, 602, f. CCXX (v).

⁶³ A.H.M.Ú., FPN., Alonso Sánchez, 77, f. CXVI.

⁶⁴ A.H.M.Ú., FPN., Pedro Rodríguez de Córdoba, 44, f. DCLXXXI.

⁶⁵ A.H.M.Ú., FPN., Pedro Rodríguez de Córdoba, 857, f. CCCCVIII (v).

⁶⁶ A.H.M.Ú., FM., D.D., 32/1, s.f.

En 1605 aparece empadronado en la colación de Santo Domingo, en la calle del mismo nombre pagando dos reales⁶⁷. Martínez Elvira (1979-1988), además, nos remite a 1575 y 1586 en la calle Corredera, 1587 en Cervantes y 1610 en Espíritu Santo.

Finalmente, como única referencia bibliográfica, Ruiz Prieto (1982: 324) lo cita como el autor del dorado y pintado de un antiguo retablo existente en la capilla Mayor de San Pablo, conservado en su tiempo en la sacristía del mismo templo.

3.2. PEDRO DE HERRERA

Además de la obra ya vista, realizada en compañía de su hermano Pedro de Medina, tenemos constancia de algunas intervenciones más.

La primera, para la parroquial de Santa María de Castellar, consiste en el traspaso que recibe de Julio Antonio de Aquilis, en febrero de 1585, para la ejecución de un cuadro de gran tamaño sobre los misterios del Santo Rosario con unos ángeles en las esquinas sosteniendo estos mismos objetos. Además de un encasamiento con su moldura pintada encima y un remate. Todo debía quedar a satisfacción del cantero Juan de Gorostiaga y del licenciado Pedro de Vandelvira⁶⁸.

En junio de 1587 Leonor de Padilla lo contrata para un retablo en Santa María de Torreperogil junto al carpintero Juan Morillo. Sabemos del mismo únicamente por la fianza presentada⁶⁹. Algo semejante sucede con el retablo encargado por Isabel Becerra para su capilla⁷⁰, pues en octubre de 1587 el pintor reconoce que el entallador Luis de Zayas le había entregado el retablo, despiezado, para que él lo acabase en su arte⁷¹. En concreto: seis tableros para pincel, banco con sus molduras y cartelas, cuatro medias columnas con sus traspilares, dos piezas de moldura que, de columna a columna, dividían cuatro tableros pequeños y un entablamiento, además de un cuadro, con dos cartelas y su correspondiente entablamiento para coronación; por último, le entregaba también un frontispicio con dos cartones y sus correspondientes hojas y dos remates pequeños.

⁶⁷ A.H.M.Ú., FM., S.PR., 25/2.

⁶⁸ A.H.M.Ú., FPN., Pedro Ortiz, 7, f. CXXII.

⁶⁹ A.H.M.Ú., FPN., Luis López de cazorla, 379, f. 251.

⁷⁰ A.H.M.Ú., FPN., Fernando de Santisteban, 108, f. CCCCVI.

⁷¹ A.H.M.Ú., FPN., Juan de Torres, 387, f. CXXI.

Por su testamento, firmado el 6 de agosto de 1627, manda ser enterrado en San Isidoro, en su propio entierro. En cuanto a su familia, casó con Isabel de Morata, que no aportó dote, y tuvo dos hijas: Ana de Herrera, casada con Juan López Marín, y Catalina de Morata, casada con el pintor Pedro de Consuegra; llevando ambas de dote un majuelo. El recibido por Ana quedaba ahora en usufructo de su hija, y nieta de Pedro de Herrera, Leonor de Sanmartín⁷².

En 1605 se empadrona en la colación de San Isidoro, en la calle de la Trinidad, pagando tres reales⁷³. En la misma calle aparece en el año 1627⁷⁴.

3.3. PEDRO ROMUALDO DE MEDINA

Creemos que debe ser hijo de Juan Esteban de Medina por la coincidencia de apellido con su padre y de nombre con Pedro de Medina, su hipotético abuelo, y porque las fechas en las que realiza las obras encontradas así permiten pensarlo.

Tenemos noticias de dos intervenciones. La primera, contratada el 17 de julio de 1650 por Lázaro de Molina y Simón de Cantos, consistió en el encarnado y estofado de una «...ymagen de Nuestra Señora del Pilar de Çara/goza con capitel coluna y urna...» según las siguientes condiciones: «...que el manto de la dicha imagen a de ser de brocado / açul de punta de pinçel zaqueladas las labores / y se entiende que todo se ha de dorar, / que la saya a de ser rosada carmesí a punta de / pinçel con lavores destofa, / que el capitel donde planta la.../...ymagen a de ser / de oro bruñido con colores cada una hoja de su manera, / que las nubes y cabezas de serafines an de ser doradas / de oro bruñido estofadas, / que la urna donde planta coluna capitel e imagen / an de ser de oro bruñido todo limpio, / que la coluna a de ser de jaspe partida la color a pulimento...»⁷⁵. Se pagan veintidos ducados.

La segunda data del 29 de septiembre del mismo año y consistió en la realización de un cuadro para la cofradía de las Animas del Purgatorio del convento de la Santísima Trinidad, que fray Domingo López –recogido por Torres Navarrete (1990b: 31-32)– describe así en torno a

⁷² A.H.M.Ú., FPN., Bartolomé Fernández de Cárdenas, 900, f. DCCCXLVIII.

⁷³ A.H.M.Ú., FM., S.PR., 25/2.

⁷⁴ A.H.M.Ú., FM., S.PR., 26/2.

⁷⁵ A.H.M.Ú., FPN., Andrés López de Medina, 1212, f. 678.

1684: «Tiene su media caña y naranja de yeso cortado, y por retablo un hermoso lienzo con su marco dorado y estofado, el qual representa a Jesú Christo Señor nuestro en el lugar de la Cruz, sobre una cabeza está una paloma, símbolo del Espíritu Santo, y la Imagen del Eterno Padre con el tórculo exprime al Purgatorio que se dibuja allí con sus llamas el tesoro de su remedio que es la Sangre del Redentor..., a los lados de este lienzo, hacen acompañamiento sobre dos pilastras, dos esfígies: una de María Santísima con su hijo Santísimo en brazos, imagen vestida, y otra de San Sebastián, echura de talla esfígie bien antigua. En lo alto de estas imágenes ay dos esfígies de pintura: una de nuestro gloriosísimo Padre Joan de Matha, y otra de nuestro gloriosísimo San Félix de Valois. Sirve al lienzo de base un riquísimo sagrario que es el comulgatorio, donde con todo aseó se guardan las formas del Santísimo Sacramento en un relicario de pie de plata con vaso sobredorado, y con aseó, dezencia y majestad se administra a los fieles. Dentro de la misma capilla al lado diestro, ay un Altar con un hermoso tabernáculo donde está una preciosísima imagen de Nuestra Señora de los Remedios, con el título de mi dulcísima Señora del Ave María, por ser a cuya advocación está fundada la Venerable y Real Congregación de Esclavos de su Dulcísimo Nombre. Al lado siniestro ay otro tabernáculo donde está una devota efigie de un *Eccehomo*, los quales tabernáculos, adorno y ricas láminas y pinturas, junto con la capilla, todo lo donó la noble señora doña Beatriz de Ortega de muy grandes prendas, la qual por afecto a nuestra Religión hizo memoria en su testamento y se mandó enterrar y está sepultada en el claustro principal del Monasterio. Esta capilla es de los Hermanos Cofrades de las Benditas Ánimas y tienen en ella dos entierros muy suntuosos: el uno que coge todo el plano de la misma capilla, y el otro todo el de la sacristía, que es un salón muy capaz».

En realidad la capilla es el resultado de un proceso que se inicia el 25 de julio de 1644 con la autorización, firmada en Granada, del Padre General de la Orden autorizando que se dé un sitio a la cofradía para que puedan labrar capilla, previa petición, siendo informado positivamente por el convento en el mes de junio del mismo año⁷⁶. A partir de este momento se inician las obras de las que conocemos algo por el pliego de condiciones que el 26 de diciembre de 1645 firma el maestro albañil Juan de Ortega Copado para proseguir con las obras ya comenzadas, ajustándose, al parecer, a una fábrica anterior pues habría de sacar de ripiado todo lo que faltaba de alto conforme a la bóveda que estaba hecha, guar-

⁷⁶ A.H.M.Ú., FPN., Andrés López de Medina, 1.094, ff. 472 y 491.

dando en lo alto el tranquil hasta dejarlo nivelado. Las paredes serían de tres palmos y medio de anchura y nueve varas de altura y de aceras con las esquinas vivas, haciendo dos puertas en la embocadura de la capilla.

El proceso de contratación se realizó en la modalidad de puja y en él participaron, en un período que se prolonga desde el 13 de noviembre al 26 de diciembre: Juan Álvarez, diez reales por tapia; Luis Cerezo, seis reales; Juan de Ortega Copado, medio ducado; Juan de Ortega Copado, cinco reales; Luis Cerezo, cuatro reales y doce maravedíes; Pedro de Quesada, cuatro reales y ocho maravedíes; y Juan de Ortega Copado, tras un pleito sobre el remate que hacen que se repitan las pujas, cuatro reales y cuatro maravedíes⁷⁷.

Se completó la fábrica con la construcción de un osario en 1654 por parte de Juan de Anguís, en la parte de afuera, de forma que estuviese en el claustro Menor, y de un arco, en la capilla, concedido en almoneda a Francisco de Quesada en 1662. Juan Jurado participó en la puja para la construcción del osario con veinticuatro reales por estado, pero la obra se adjudica a Juan de Anguís que ofreció veintitres⁷⁸.

Por otro lado, en la década de los cincuenta, se encargan y ceden una serie de objetos de devoción, siendo posiblemente el cuadro que no ocupa el más importante.

En las condiciones de obra se pide que sea de unas cuatro varas de alto y de ancho conforme al altar, según una estampa que se le entregaba a Pedro Romualdo, pero añadiendo figuras si por el tamaño del cuadro así se veía; al mismo tiempo que se entrega el lienzo para que, teniéndolo ya el artista en su poder, le diera «...una mano / de cola y dos de imprimadora, la primera / de varro y sombra y si fuere necesario dalle / otra porque el lienzo tengo quedar al tiempo respecto de la umidad / que puede haver en la pared». Daría todas las molduras y friso, aplicándole también colores en el marco. Puesto el lienzo en el altar, pintaría «[...] en los dos rincones de la pared / del dicho altar dos ángeles en dos nuves que / parezca questán tiniendo el...quadro». Por todo se le pagan seiscientos reales⁷⁹.

Creemos que este cuadro podría ser casi con plena seguridad, por sus dimensiones, por el tema, por la composición y por la repetida pre-

⁷⁷ A.H.M.Ú., FPN., Andrés López de Medina, 1.096, f. 969.

⁷⁸ A.H.M.Ú., FPN., Andrés López de Medina, 1.100, f.153 y 1.101, f. 1.064.

⁷⁹ A.H.M.Ú., FPN., Andrés López de Medina, 1212, f. 924.



Visión del Purgatorio en la parroquia de San Isidoro de Úbeda.
Atribuida a Pedro Romualdo de Medina

sencia de la cruz trinitaria, uno conservado en la actualidad en el crucero de la parroquia de San Isidoro.

Se trata de un lienzo que se corresponde con las dimensiones especificadas en las condiciones, de forma rectangular, cerrado en la parte superior con arco rebajado, que nos presenta en el plano inferior una visión de Purgatorio, con multitud de ánimas portadoras de un escapulario con la cruz trinitaria de las que algunas son rescatadas de las llamas por ángeles, sobre las que se destacan en el primer plano de la parte central las figuras de lo que parecen ser un emperador y un obispo. Cerrado este plano con una línea de horizonte, sobre él se abre un segundo ocupado por la figura de Cristo inclinado por la cintura, soportando una cruz y

derramando su sangre sobre un lagar; en el mismo plano de éste, a su izquierda, la figura de la Virgen corredentora, vestida de negro y en actitud de recogimiento, observa la escena inferior; a la altura de la cabeza de Cristo, a su izquierda, Dios Padre hace girar un enorme tórculo y, a su derecha, el Espíritu Santo en forma de paloma completa la escena. En un tercer plano, por una parte, una legión de ángeles soporta una cinta con la inscripción «*SOLI DEO HONOR ET GLORIA*» y, por otra, una gran cruz trinitaria completa la composición coincidiendo con la clave del marco.

Como resumen, una obra de abigarrado equilibrio compositivo que conjuga la alegoría eucarística de la Fuente de Vida (Cristo derramando su sangre sobre un lagar) con la visión del Purgatorio, en el que las almas de todos los estamentos sociales (emperador y obispo) son redimidas; semejante a otras, como la de San Andrés de Jaén o la de San Pablo de Úbeda (aquí Cristo aparece en la cruz), que debió ser muy común y repetida en toda la provincia y en España tras la confirmación del Purgatorio

por el Concilio de Trento, y que el mismo acto de contratación, con la entrega de un modelo, vendría a ratificar⁸⁰.

3.4. PEDRO DE ROMUALDO

En un padrón de repartimiento de 1642, conservado en el A.H.M. de Úbeda., aparece en la colación de San Pablo, en la calle Hernán Crespo, un pintor llamado Pedro de Romualdo. Bien pudiera tratarse por coincidencia de nombres de alguien relacionado con esta amplia familia de pintores o incluso del propio Pedro Romualdo de Medina⁸¹.

4. JUAN ESTEBAN DE MEDINA

Nacido, por deducción de las fechas conocidas, en torno a 1575, debió iniciarse en el taller familiar junto a su padre con el que aparece interviniendo en las primeras obras documentadas, pero sin descartar un período de formación en Madrid. Así sería si nos atenemos al contenido de un expediente, fechado el 27 de julio de 1598, en el que aparecen declaraciones como las del juguetero Pedro Nieto y las de los entalladores Marco Hernández y Luis de Zayas, por el que Pedro de Medina y Mariana de Estremera, su mujer, solicitan les sea reconocida la pureza de sangre de su hijo legítimo Juan Esteban de Medina que a la sazón se encontraba en la villa de Madrid⁸². Pero también es posible que la estancia se debiera exclusivamente a su matrimonio (por lo que se pide el reconocimiento de pureza de sangre) si consideramos lo que descubre Fernández García (2004: 414): «Pintor, hijo de Pedro Medina y de María Ana de Extremera, naturales de *Úbeda*, se casó el 8 de agosto de 1598 con María Marcella, hija de Mateo Carasco (sic) y de María de la Cruz, vecinos de Madrid (1 Matrim. Fol. 43)».

Desconocemos, en cambio, en qué se basa la afirmación de fray Domingo López, recogida por Torres Navarrete (1990b: 40), sobre su calidad de pintor de Felipe II cuando describe la capilla de Nuestra Señora de la Salud del convento de la Trinidad de Úbeda: «En éste lienzo de pared y tramo de capillas, entre las del Señor San Joseph y la del Santo Cristo del Pozo, ay otra capilla en un arco, donde está una devotísima

⁸⁰ Sobre el tema eucarístico en la provincia de Jaén puede verse Anguita Herrador (1996).

⁸¹ A.H.M.Ú., FM., S.PR., 27/11.

⁸² A.H.M.Ú., FJ., 29/6.

imagen con título de Nuestra Señora de la Salud, en lienzo de pintura, del afamado pintor Juan Esteban de Medina, que lo fue de la Majestad de Felipe II...». Aunque respecto a esto bien cabría la posibilidad de que fray Domingo estuviese haciendo referencia a otro Juan Esteban sobre el que unos años más tarde en el *Diccionario universal de historia y geografía* (1853: 309) se dice: «Escultor español: de gran reputación gozaba este hábil profesor en tiempo de Felipe II, a cuyo servicio estaba, y trabajó en casa de Jácome Trezo en la custodia del altar mayor del monasterio del Escorial desde 1578, y concluidos que fueron el retablo y los entierros, se le encargó el cuidado y limpieza de ellos en lo sucesivo»; o incluso del licenciado don Juan Esteban del que en la misma obra y página se apunta: «Pintor español y presbítero: a mediados del siglo XVII vivía este célebre artista en Madrid, en donde fue muy elogiado por los inteligentes, sus cuadros de perspectiva, y especialmente los de interiores de templos y monumentos antiguos, son del mayor mérito: ahora son muy buscados y existen algunos en Madrid en poder de varios coleccionistas».

Las obras documentadas en los archivos ubetenses abarcan un período de tiempo que va de 1601 a 1636, pero ello no significa que no siguiera activo con posterioridad. En 1648 aún lo encontramos realizando labores propias de su maestría como tasador, en quince mil ciento sesenta y cuatro maravedís, de los veinticinco cuadros inventariados en la partición de bienes realizada tras la muerte de doña Ana de Arredondo de Alcaraz y Rojano⁸³.

Es más, Ponz (1791: 112) apunta que en la catedral de Baeza, en el lado de la Epístola, una de las capillas merecía nombrarse «...por la pintura del retablo que también representa la Anunciación con esta firma: Joannes Stephanus Ubetae 1666». Añadiendo: «Ahí tiene V. un hallazgo, que si lo hubiera hecho Palomino, no hubiera dejado de poner (y con mucha razón) a Juan Esteban de Úbeda en el catálogo de los pintores insignes, cuyas vidas escribió». Con todo, la fecha apuntada por Ponz de 1666 debe ser un error quizá debido a la dificultad de su lectura que, con todo, es la de 1635. Así, sin duda, nos ajustaríamos a la realidad y a la lógica, pues de aceptar 1666 estaríamos hablando de un Juan Esteban de algo más de noventa años.

Y ya centrándonos en su obra, en su faceta de dorador y estofador, trabajando conjuntamente con su padre, sabemos de dos obras.

⁸³ A.H.M.Ú., FJ., 177/20.

En 1601, a 26 de agosto, se obliga a pintar, dorar y estofar por cien ducados el retablo que el licenciado Sebastián Gómez, prior de la villa de La Guardia, tenía en su capilla de la Iglesia Mayor Parroquial de Jódar⁸⁴. Se especifica que el retablo se había hecho en Úbeda y no sería extraño que por Luis de Zayas que, como hemos visto, en más de una ocasión trabajó conjuntamente con Pedro de Medina en otras obras.

La segunda, de la que hablaremos más adelante bajo un epígrafe específico, data de 1603 y consistió en el dorado y estofado por ciento dieciochos ducados y un real del retablo y bóveda de la capilla de los Sanmartines de la parroquia de San Pablo de Úbeda.

Además de estas realizadas con su padre, ejecuta otras obras de dorado y estofado tanto de imágenes de bulto como de retablos.

En 1615 dora y estofa una imagen de San Blas que Pedro de Zayas había tallado por encargo de Juan de la Peñuela⁸⁵. De la misma forma, al tratar de Bernardo José, referimos el dorado y estofado de un San Pedro y un tabernáculo para la parroquia ubetense de esa advocación⁸⁶.

De forma absolutamente individual, en 1621 cabría destacar el dorado y la pintura de unos frescos en la capilla que la cofradía del Dulce Nombre de Jesús tuvo en el desaparecido convento de San Andrés. En realidad se trataba de «...refrescar todo / lo que tiene pintado salbo el techo de arriba / que se a de quedar como está y las columnas / de la capilla que adorna el Cristo con el fron/tispiçio della se a de dorar de oro y blanco / conforme a buena arquitectura y refres/car el oro donde lo ay en la dicha capilla y don/de no lo ubiere ponello y en los lados / de la dicha capilla ques ençima del confiso/nario se a de pintar el Naçimiento de Nues/tro Señor y istoria dél y ençima de la puerta / pequeña que entra a la capilla del licenciado Xpistóbal de Gusmán se a de pintar la Is/toria del Niño Perdido = y el arco toral / de la capilla se a de pintar conforme / a lo que pidiere buena arquitectura...»⁸⁷. Por esta obra cobra veinticuatro ducados en reales.

Por último, el dorado de un sagrario, el de un retablo y el de un crucifijo de la parroquia de San Pablo, cerrarían este apartado⁸⁸.

⁸⁴ A.H.M.Ú., FPN., Luis López de Cazorla, 737, f. CLVII.

⁸⁵ A.H.M.Ú., FPN., Juan de Alcaraz, 698, f. 362.

⁸⁶ A.H.M.Ú., FPN., Alonso Gómez, 934, f. CLXXI.

⁸⁷ A.H.M.Ú., FPN., Blas González, 637, f. 36 (v).

⁸⁸ A.P.S.P.Ú., Libros de visitas y cuentas de fábrica, visita de 1628, f. 121-127.

Que Juan Esteban es especialmente pintor de lienzos o tablas (en ocasiones para retablos) nos lo demuestra casi la totalidad del resto de sus obras documentadas o atribuidas.

El quince de noviembre de 1605 por encargo de Perafán de Rivera y Diego Ortega Cabrío, patronos y regidores, nombrados por el Cabildo ubetense para honrar la memoria de Juan de Agreda, y de Cosme García, hermano mayor del hospital de Jesucristo, se compromete a pintar al óleo el retablo de su capilla con una Virgen mirando al Niño Jesús, dormido en una cama, mientras un San Juanito mirándoles levanta una cortina, en el tablero central; en los laterales, San Juan Bautista y San Juan Evangelista; en el tablero alto, la imagen de Dios Padre, con Santiago y San Pedro en las esquinas superiores; y a San Jerónimo, San Agustín, San Gregorio y San Ambrosio, en el banco, que se completaría en los extremos con San Francisco de Asís y con Juan de Agreda «...retratado en deboçión...»⁸⁹. Habría de acabarse en tres meses y se pagarían sesenta ducados.

De esta época es un interesante cuadro (que igualmente analizaremos más adelante) con escena de mercado conservado en el Museo de Bellas Artes de Granada. Se firma con la inscripción «*Ioannes Stephanus faciebat Ubete 1606*».

Según Ponz (1791: 144), a 1611 pertenecería un cuadro de San Clemente por él visto en la iglesia del hospital de Santiago de Úbeda: «También vi un cuadro de San Clemente en la Iglesia del Hospital con esta firma: «Juan Esteban lo hacía año de 1611». Ya se lo he nombrado a V. Hablando de la Catedral de Baeza, y le he dicho quan digno era de entrar en el Catálogo de los buenos profesores». Debe ser el mismo lienzo que Ruiz Prieto (1982: 448) cita como situado en el crucero.

El 29 de julio de 1616 contrata con Martín García Herrador, para un lugar no precisado en las condiciones aunque sí en la carta de pago y que no es otro que la capilla que estaba en la puerta Nueva, junto al ubetense hospital de Jesucristo, en la actual calle de los Mesones, el «...pintar un retablo / en que a de estar pintado Nuestra / Señora del Rosario con su gloria / y abajo de esta ymagen el glorioso Santo Domingo reçibiendo un / rosario de la mano de la Birjen / y a la mano derecha del dicho retablo / a el Señor San Francisco de Asís e a la mano / yzquierda a el Señor San Francisco de Paula / e detrás del Señor San Francisco de Paula a / de llebar en la concabidad que / quedare a el Señor San Antón / y en lo alto del dicho retablo / a de llebar a Jesuxpisto por re/mate de esta obra e a los

⁸⁹ A.H.M.Ú., FPN., Pedro de Alcalá, 95, f. MCCLXXXV (v).

la/dos a Señor Santo Ysidro y a el Señor San / Nicasio obispo y la moldura / de oro y negro...»⁹⁰. Cobra por este encargo quinientos reales, ciento cincuenta al contado y trescientos cincuenta para el día de San Andrés venidero, aunque debía acabarla para San Miguel. La obra se finalizó según las condiciones ya que el 24 de marzo de 1617 cobra, siendo testigo del pago Alonso de Zayas (cuya presencia quizá se deba a ser el autor del retablo), de la mano de Diego de Caravaca, procurador, Martín García y Nicolás de Linares, trescientos quince reales que se le adeudaban, de un total de quinientos, por haber pintado un cuadro, a su satisfacción, de «...Nuestra Señora del Rosario / con Santo Domingo en lo bajo recibiendo el rosario y San Francisco de Asís a un la/do e a el otro San Francisco de Paula...»⁹¹.

El 14 de mayo de 1634, en visita a la Sacra Capilla del Salvador y a la parroquia de Santo Tomás, en concreto a la primera capilla y entierro que tuvo Francisco de los Cobos en Úbeda, que era la de la Purísima Concepción, se vio que no había retablo ni imagen y se manda que allí se pudiese un cuadro de la Virgen y para ello se llama a Juan Esteban de Medina para hacer uno con brevedad. Tendría que ser una Purísima Concepción de tres por cuatro varas, conforme a una estampa que se le daba. El maestro pondría todos los materiales y acabaría la obra en tres meses por cuatrocientos reales, dándole ahora ciento cincuenta⁹². Este cuadro, una vez desaparecido el culto de Santo Tomás debió pasar a la Sacra Capilla y allí lo vio Ruiz Prieto (1982: 445): «En la portería hay colgado un cuadro de la Purísima, de cuatro varas de alto por tres de ancho, hecho por el pintor de Úbeda, Juan Esteban, en el siglo XVII, por el que recibió 400 reales. Está tan deteriorado que no se nota en él mérito alguno, bien es verdad que fue hecho para tenerlo en sitio más alto que en el que hoy está como desecho».

El 1 de noviembre de 1635 se compromete a pintar y firmar los cuadros necesarios para un retablo en el convento de San Francisco de Úbeda, por encargo de don Jorge de Monsalve Sanmartín, para la capilla y entierro que fundó su bisabuelo paterno don Cristóbal Ortega, caballero de Su Majestad, junto a la puerta del sagrario. En concreto se trataba de una imagen de Nuestra Señora de la Concepción, en el centro, y un San José con el Niño de la mano y un San Juan Bautista, a los lados. Además, fuera del retablo, un San Buenaventura y un retrato

⁹⁰ A.H.M.Ú., FPN., Bartolomé Fernández de Cárdenas, 889, f. CCCXXXI (v).

⁹¹ A.H.M.Ú., FPN., Bartolomé Fernández de Cárdenas, 890, f. CXLIX.

⁹² A.H.M.Ú., FPN., Rodrigo de Jerica, 1.081, f. 175.

de don Cristóbal Ortega con el hábito de Santiago. Se encarga también una Resurrección y dos cuadros pequeños para la puerta del sagrario. Por todo cobra novecientos cincuenta reales, cien al contado y el resto como se fuera haciendo⁹³.

Además de estas obras, conocemos una más, afortunadamente conservada en la catedral de Baeza, que aunque no documentada aparece firmada y fechada en 1635. Se trata de una Anunciación que ocupa el retablo de la capilla de Santiago. Más adelante, como queda dicho, hablaremos de ella.

En otro apartado y como encargo curioso, referimos el firmado el 5 de agosto de 1634. En este día y año don Martín Íñiguez de Arnedo, vecino de Granada, del Consejo del Rey y Alcalde de Hijosdalgo de la Real Chancillería, encarga a Juan Esteban «...haçer y pintar de su mano...: Primeramente tres quadros grandes que cada uno / tenga dos baras y media de alto y siete / quartas de ancho = en el uno a de pintar / una Santa Catalina de rodillas sobre un coxín / a una ymagen de Nuestra Señora del Pópulo = copiado todo de un cuadro que queda en su poder ques de / don Francisco de Sanmartín Arredondo con cuyo o/rijinal a de combenir el dicho quadro en todo.

»En el sigundo a de pintar a una Señora de / la Concepción con elevaçión y en todo confor/me a una estanpa que queda formada en su po/der del dicho señor don Martín con cuya estan/pa a de conformar así en la ymajen / como en los ánjeles y arrebatos que tiene.

»En el terçero a de pintar un San Martín / en su cavallo partiendo la capa para darla / a un pobre.

»Ansimismo, demás de los dichos tres quadros que se le an de pagar a raçón çiento / y çinquenta reales por cada uno que son / quatroçientos y çinquenta reales.

»Y ansimismo a de haçer otro quadro de vara / y media de alto poco más y en la / cantidad y porpoçión figuras y colores / a de ser conforme a un quadro que tiene / el thesorero don Lope de Molina en / questá pintada una ymaxen de Nuestra Señora / y un Nino en el regaço y un San Juan / al lado questá dando un páxaro al Nino / y detrás un San Joseph = por el qual se le / a de dar diez ducados.

»Y ansimismo a de pintar quatro quadros de / bara en alto y tres quartas en ancho / el uno del Salvador copiado de un quadro / questá en

⁹³ A.H.M.Ú., FPN., Francisco de Aranda, 823, f. 617 (v).

la sacristía de la capilla de los Marqueses / de Camarasa que de mano de el Diçiano.

»Y en el sigundo quadro a de pintar la paçiençia de Christo recostado el braço y una media co/luna copia de otro questá en la casa de / campo de don Bartolomé Ortega Cabrío.

»Y en el terçero se a de pintar a Nuestra Señora / con un Nino riéndose y a de copiarlo / de otro questá en la dicha capilla del Salvador / de mano de Rafael de Urbina.

»En el quarto a de pintar un Ecce Homo / copiado de otro que tiene Gerónimo Díaz / de mano deste otorgante.

»Por los quales dichos quadros se / le a de pagar a seis ducados por cada uno...»⁹⁴.

Todos habrían de ser copias fieles, incluso en la «valentía» de los colores; y se acabarían en cinco meses. El maestro pondría los bastidores y el contratante los lienzos. En este momento se le entregan ciento veinte reales.

El resto del pago se realizó en 1636, a 1 de septiembre⁹⁵, cuando Juan Esteban de Medina recibe ochocientos diecinueve reales por la hechura de unos cuadros, que según dice la propia carta de pago, contrató en 1634 ante Andrés López de las Vacas. Se citan de nuevo una Santa Catalina, un San Martín, una Concepción, un *Ecce Homo*, una Virgen, un Salvador del Mundo, un *Ecce Homo* sentado y una Virgen que se copió de la que tenía don Bernardino Salido de Molina, tesorero de Santa María.

Sobre este último dato habría que aclarar que el hecho de que ahora aparezca como tesorero de Santa María don Bernardino Salido de Molina y no don Lope de Molina Valenzuela (como aparecía en el contrato), no debe extrañar ya que don Lope de Molina muere en torno al 8 de septiembre de 1636, fecha en la que se abre su testamento, realizado el 13 de junio de 1633⁹⁶, y don Bernardino era su sobrino y el albacea testamentario de don Antonio Molina Valenzuela, hermano de don Lope⁹⁷.

Además de las referidas, conocemos otras obras por la curiosa escritura en la que el hermano Juan de la Cruz, santero de la ermita de San

⁹⁴ A.H.M.Ú., FPN., Andrés López de las Vacas, 1.166, f. 183.

⁹⁵ A.H.M.Ú., FPN., Juan Ruiz de Alcalá, 1.161, f. 45.

⁹⁶ A.H.M.Ú., FPN., Bernardo de Ventaja, 1.649, f. 559.

⁹⁷ A.H.M.Ú., FPN., Juan Ruiz de Alcalá, 1.161, f. 45

Pedro de Villanueva del Arzobispo, estando en Úbeda, en casa de Juan Esteban, hace cuentas sobre lo que el pintor le debe de un préstamo de ochocientos ochenta reales. El maestro alega en su descargo la pintura, dorado y estofado de un San Miguel por ciento setenta y seis reales; una caja de madera para el dicho San Miguel por veintiocho y el pago de otros diez, en nombre de Juan de la Cruz, a Alonso de Zayas por agrandar la peana de la escultura que Juan Esteban doró. En total doscientos catorce reales y dieciséis maravedíes, resultando estar alcanzado en seiscientos sesenta y cinco reales y dieciocho maravedíes, de los cuales da cinco reales y dieciocho maravedíes⁹⁸. El 6 de octubre de 1632, el mismo Juan Bautista de la Cruz da su poder, ante el escribano de Villanueva del Arzobispo Gaspar Ortega de Blasco, al pintor y vecino de la misma villa, Diego de Torres, para que cobre de Juan Esteban la cantidad que quedó en deuda⁹⁹. Finalmente, el 25 de noviembre de 1634, Juan Esteban salda su deuda y recibe carta de pago del pintor Pedro de la Torre por sesenta ducados¹⁰⁰.

Debió tener un próspero -a la vista de las obras estudiadas- taller propio posiblemente heredado de su padre; lo justificaría el hecho de tomar como aprendiz el 26 de enero de 1605 a Bernardino González. En ese día su padre, Gabriel González, vecino de Segura (suponemos que de la Sierra) da su poder, ante el escribano Luis Lobatón, a Luis de Zayas para que en su nombre asentase a su hijo Bernardino de 16 años «...con cualquier maestro del arte / de pintor y dorador por tiempo de seis / años.../...en la ciudad de Úbeda...»¹⁰¹. El 4 de octubre de 1606 Luis de Zayas cumple lo especificado en el poder firmándose contrato de aprendizaje con Juan Esteban de Medina por siete años, habiendo ya corrido uno, y concertándose seis a partir de esta fecha¹⁰².

Por otro lado, autores ya citados como Ponz y Ruiz Prieto nos hablan de algunas obras más, pero siempre en el campo de la atribución.

Ponz (1791: 112), finalizando el texto sobre la catedral de Baeza, literalmente apunta que «Algunos cuadros en la Sacristía, de los Evangelistas y el Salvador me parecieron del estilo del citado Juan Esteban de Úbeda», pero sobre ello trataremos más adelante.

⁹⁸ A.H.M.Ú., FPN., Rodrigo de Jerica, 1.081, f. 378.

⁹⁹ A.H.M.Ú., FPN., Rodrigo de Jerica, 1.081, f. 376.

¹⁰⁰ A.H.M.Ú., FPN., Rodrigo de Jerica, 1.081, 374 (v).

¹⁰¹ A.H.M.Ú., FPN., Pedro Beltrán, 533, f. DCCXCIX.

¹⁰² A.H.M.Ú., FPN., Pedro Beltrán, 533, f. DCCC.

Ruiz Prieto (1982: 339, 297) menciona otras dos. La primera, un cuadro de gran tamaño situado en la capilla de Ánimas o del Mayor Dolor de la parroquial ubetense de San Pedro, representando al *Cristo de los Cuatro Clavos* (escultura conservada en esa misma iglesia en tiempos del autor y hoy en Santa María), del que nos dice ser de merito e ignorar el autor aunque bien podría ser Juan Esteban «...pues su colorido se asemeja a los que conocemos de este pintor».

La segunda nos la presenta al hablar de la sacristía de la colegiata de Santa María (antigua capilla de Nuestra Señora de la Merced): «Adornan la Sacristía algunos pequeños cuadros pintados en cobre, entre los que figura uno que representa el Descendimiento de la Cruz, de mucho mérito, y parece obra de Alberto Durero. Hay otros pintados en tabla y lienzo, de escaso mérito artístico. Los cuadros con los bustos de los Apóstoles no parecen de un mismo artista; algunos es de excelente factura y pudiera ser fruto del pincel de Juan Esteban, célebre pintor natural de Úbeda». Finalmente, de otra en la Sacra Capilla del Salvador: «En la espaciosa sala capitular existe un magnífico retrato de cuerpo entero del fundador, pintado por Ticiano. Representa a D. Francisco en su juventud. Su arrogante y simpática figura, que atrae al observador, se destaca noble y airosa. Es una obra digna del pincel del gran artista, estimado y admirado del emperador Carlos V. También hay doce cuadros con los bustos de los apóstoles, que igualmente regaló el citado capellán D. Andrés de las Cuevas, por los años de 1689. En general estos cuadros tienen buena factura. Nos parecen obra del pintor de Úbeda Juan Esteban, pero no lo aseguramos». Posiblemente hoy se conserve uno de estos cuadros, un San Juan Evangelista del que hablaremos en el apartado siguiente.

Como final y como ratificación de que la vida y, como consecuencia, la obra de Juan Esteban de Medina se desarrollan casi con exclusividad en Úbeda y en la colación de San Pablo, son esclarecedores los datos aportados por distintos padrones de repartimiento recogidos por Martínez Elvira (1979-1988) o personalmente, al decirnos que en 1601, 1603, 1605¹⁰³, 1615, 1624-26 vivió en la antigua calle Alameda (hoy Roque Rojas); que en 1611 lo hacía en la calle Montiel con la de Linares; que en 1615 lo hacía en la de Imagen (Ventanas); que en 1627¹⁰⁴, 1627-29, 1630 y 1632 lo hacía en la de la Cárcel Vieja (Obispo Toral) y que en 1638 y 1642 se traslada a la calle Montiel. Siendo curiosa la circunstancia de que en 1615 aparezca tanto en la calle Alameda como en la de Imagen como

¹⁰³ A.H.M.Ú., FM., S.PR., 25/2.

¹⁰⁴ A.H.M.Ú., FM., S.PR., 26/2.

consecuencia, quizá, de un cambio de domicilio en ese año o a la posibilidad de que se esté haciendo referencia al domicilio y al taller.

5. OBRA CONSERVADA DE JUAN ESTEBAN (ATRIBUIDA Y FIRMADA)

5.1. CAPILLA DE LOS SANMARTÍN EN SAN PABLO DE ÚBEDA

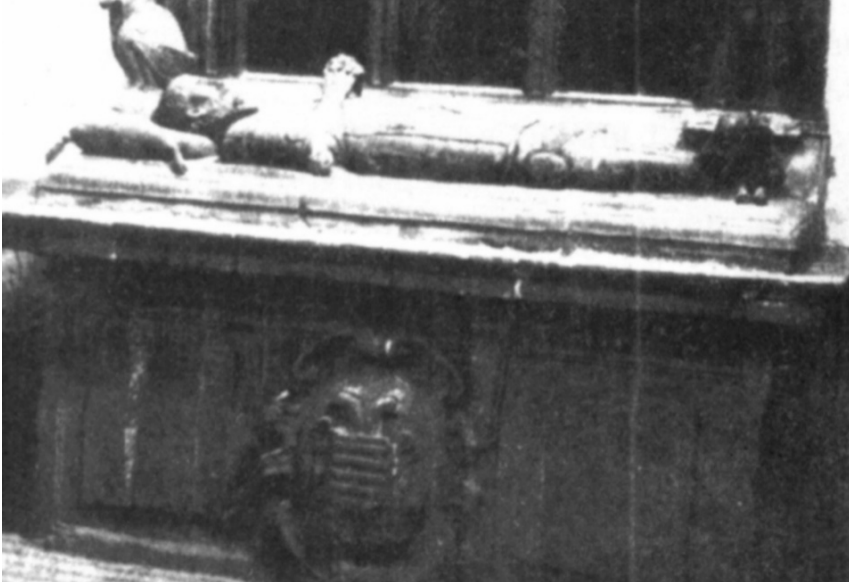
Sobre la primitiva fábrica medieval de este templo parroquial, prácticamente finalizada a principios del siglo XVI con la erección de la majestuosa portada gótica Sur, patrocinada por el obispo don Alonso Suárez de la Fuente del Sauce, el siglo XVII trajo consigo mínimas intervenciones que en poco modifican de forma general tanto el espacio exterior como el interno, de tres naves con capillas laterales, aunque sí algunos elementos y recintos concretos como la torre, el presbiterio, la propia sacristía, la capilla de los Merlín y la de los Sanmartín, que ahora nos ocupa.

La capilla de los Sanmartín o de la Encarnación, situada en el lado del Evangelio, va a enriquecerse en este momento por voluntad del comendador Juan de Monsalve y Sanmartín que la dota de reja, pinturas murales, retablo y sepulcro, haciendo de ella una de las más suntuosas del templo. Ciertamente no todo se ha conservado pero nos parece interesante estudiarla en su conjunto, con independencia de esta circunstancia, como la mejor forma de conocer e interpretar las creaciones llevadas a cabo por Juan Esteban de Medina y su padre.

Desde que Ruiz Prieto (1982: 325-328) atribuyera su fundación a Ruy Pérez de Sanmartín a comienzos del XVI y apuntara el enterramiento en el sepulcro de fray Juan de Monsalve, comendador de Oyincio y Quiroga, de la orden de Malta, muchas han sido las opiniones sobre el tema: Muro (1914), Martínez Elvira (1981) y Torres Navarrete (1982)...

En lo que se refiere a la reja, hemos de decir que no se hizo originalmente para esta capilla sino que procede de la del deán don Fernando Ortega en la parroquial de San Nicolás, de la que se quitó y vendió para costear un pago del maestro encargado de realizar la nueva, Juan Álvarez de Molina¹⁰⁵. Este proceso, que puede verse completo en Ruiz Fuentes y Almagro García (1988), comienza el 17 de abril de 1602 al comprometerse Alonso Pérez con el comendador Monsalve, el cual «...tiene una reja

¹⁰⁵ A.H.M.Ú., FPN., Diego Colmenero, 187, f. XVI.



Sepulcro de la capilla de los Sanmartín en San Pablo de Úbeda

de / yerro que la ubo de la capilla del / deán de Málaga de San Nicolás des/
ta çuidad la qual el dicho comendador / quiere para poner en la / capilla
de los Sanmartines / questá en la iglesia de San / Pablo...», para adaptarla
dándole mayor altura, con la incorporación entre el segundo cuerpo y
la coronación de un escudo con las armas de los Monsalve y Sanmartín
sostenido por dos tenantes, y anchura, con la de unos «...pilares de yerro
/ maçiços antorchados e ba/laustrados ni más ni menos que las / columnas
que sirven de quizios en la / puerta de la dicha rexa...», de acuerdo con
las proporciones del nuevo arco que debía cerrar. Por todo, el maestro
cobraría sesenta ducados¹⁰⁶.

El 13 de mayo Pedro del Cabo «el Viejo» se obliga, por setenta du-
cados, a «...haçer / un sepulcro de piedra franca de las can/teras del Des-
peñadero del banco que / diçen del sarro en la capilla y entierro / que
tiene en la iglesia parroquial de / Señor San Pablo.../...el comen/dador
Joan de Monsalve del ávito de / Señor San Joan...», conforme a una traza
dibujada por él mismo, concretándose que «...en los escudos questán en
el dicho / sepulcro, en los lados largos, a de poner / en ellos las armas del
dicho comen/dador Monsalves y Sanmartines e que a an/bas armas las
abraze la cruz de Señor San Joan / y en los testereros del dicho sepulcro /

¹⁰⁶ A.H.M.Ú., FPN., Juan Gutiérrez, 976, f. 481 (v).

dos cruces de ábito de Señor San Joan fechos / y labrados en las mismas piedras...»¹⁰⁷. Con toda seguridad a Pedro del Cabo le corresponde únicamente el pedestal sobre el que descansa la escultura yacente, de autor desconocido y estimable talla, ataviada con pesada armadura y flanqueada por un yelmo, a la cabeza, y un león, a los pies. Si la escultura yacente, como es lógico pensar, fuese de esta época y representase al comendador Monsalve, lo que no nos atrevemos a confirmar con seguridad por la falta de datos que lo avalen plenamente, podríamos pensar en la autoría de Luis de Zayas que a la sazón estaba trabajando en el retablo. En la actualidad aparece decapitada y sin el yelmo.

En cuanto al retablo, que no se ha conservado, pero del que conocemos cómo era gracias al contrato de pintado, dorado y estofado, realiza la talla Luis de Zayas a partir del 19 de mayo de 1602 por sesenta ducados. En realidad se trataba de una estructura de madera que ocupaba todo el hueco de un arco, situado sobre el sepulcro, que habría de hacerse según una muestra en la que Zayas pondría «...sus manos y trabaxo...»¹⁰⁸.

Finalizado el 12 de marzo de 1603, Juan Esteban de Medina, con su padre, se conciertan para dorarlo y estofarlo por ciento dieciocho ducados y un real, junto con la pintura de la bóveda de la capilla, bajo una serie de condiciones: «...quel banco / e la basa e sotobasa a de yr dorada de / horo bruñido y el bozel y el friso de las sota/basa a de yr en medio de azul; e las dos / cartelas de los lados del banco an de yr dora/das y estofadas de muy buena obra / y en los frisos que tiene alrededor an de / yr unos románicos a punta de pinçel / y una obado en medio sobre dicho granado como / mexor fuere; y en los quadros de la / redonda de los tableros del banco a de yr / todo dorado y en los frisos que debiden la / moldura unos romanos estofados sobre / oro e los tres tableros del dicho vanco an / de llevar tres figuras hasta los pechos / como los quisiere el dicho comendador en lo / que toca a las figuras se sigue su deboçión; que las cartelas grandes del cuerpo / prinçipal todas an de yr doradas y un friso / questá en medio estofado de un brutesco / a punta de pinçel e la moldura de / la redonda del tablero grande a de / yr de oro liso e el friso de açul y en el / tablero glande a de yr pintado de pinçel / San Martín a cavallo y Jesusxpisto Nuestro Señor en figura / de podre y que parta la capa San Martín con el es/pada para darle la media y lo demás unos / lexos los que mexor estubiere para la per/feçión del dicho tablero; quel alquitabre a de yr todo dorado y la cornixa / y el friso un romano de colores; las quatro cartelas

¹⁰⁷ A.H.M.Ú., FPN., Juan Gutiérrez, 976, f. 544.

¹⁰⁸ A.H.M.Ú., FPN., Juan Gutiérrez, 976, f. 595 (v).

de lo alto doradas y estofadas / e las molduras questán en los lados e los / tarxones dorados y los ábitos blancos en el campo / colorado como lo pide la horden y el friso / alto de un romano de colores y el alquitabre / y cornixa dorado liso y el frontispiçio y el remate / de medio dorado y estofado y el tablero de medio / a de yr pintado de la Purificaçión de Nuestra Señora / con las figuras que sean menester y en los / lados dos santos los que quisiere el dicho comendador conforme a su devoción; / todo lo qual / se a de haçer al olio bien fecho / y además de lo suso dicho se ha de pintar / en la bóveda alta de la capilla en / quatro compartimientos que / haçe los quatro Evanxelistas e las / cruçería de la dicha capilla que son / de piedra de xaspe e la Salutaçión / questá sobre el retablo refrescalla / y en lo blanco del arco del sepulcro / un pabellón con el ábito de San Joan / enmedio e dos angeles a los lados / que le tengan; y una piedra questá en lo alto sepulcro / sea de jaspear y el ábito blanco; y esto se entiende se a de haçer al temple / desde el pintar la bóveda alta / de la capilla hasta aquí; y la clave de lo alto de la capilla a / de ir dorada». Todo habría de acabarse para el día de San Juan¹⁰⁹.

El análisis de las realizaciones señaladas en negrita, por ser las únicas conservadas del amplio proyecto pictórico e iconográfico, no nos permite discriminar lo que pudiera ser obra de Pedro de Medina o de Juan Esteba, aunque bien podría defenderse la idea de que la responsabilidad máxima debe atribuirse básicamente a Juan Esteban. No en vano es él quien firma las condiciones posiblemente por ser ya considerado como un pintor de cierta importancia, que incluso ha viajado y trabajado en Madrid, y porque Pedro de Medina, aunque plenamente activo, debía andar cerca de los setenta años.

El estado de conservación de las pinturas murales no es el mejor pero sí permite comprobar de forma suficiente un estilo pictórico de fuerte cromatismo aunque de escaso interés compositivo al ajustarse al marco arquitectónico.



Pinturas murales de los Evangelistas de la capilla de los San Martín en San Pablo de Úbeda

¹⁰⁹ A.H.M.Ú., FPN., Juan Gutiérrez, 1.066, f. CCCLXV.



San Martín dando la capa al pobre. Capilla de los Sanmartín en San Pablo de Úbeda

En cuanto al lienzo con la escena de San Martín partiendo su capa con el pobre, responde al modelo de gran cuadro capaz de llenar un altar retablo, tan propio del siglo XVII, ajustándose de forma general a las condiciones impuestas en relación con el tema: «San Martín a caballo y Jesuxpisto Nuestro Señor en figura / de podre y que parta la capa San Martín con el es/pada para darle la media...» y lo demás unos / lexos los que mexor estubiere para la perfección del dicho tablero». Realizado en óleo sobre madera, presenta unas medidas de 180 por 145 cm. En lo que se refiere a la conservación presenta varias perforaciones, desprendimiento de la capa de pintura y manchas. Se representa a San Martín, con túnica azul y capa

roja, montado sobre un caballo blanco, cortando con su espada la mitad de dicha capa, con la que cubre el torso desnudo de una figura masculina que permanece de pie en primer término, cubierta tan solo su cintura por un paño de pureza. En el lateral izquierdo del cuadro se observa la figura de un caballero o soldado, de perfil, que contempla la escena. Como fondo se aprecia la puerta de una fortaleza medieval coronada por almenas y parte de un paisaje sobre el que destaca un árbol. La calidad de este cuadro es en todo superior a la de las pinturas murales de la bóveda y, por ello, consideramos que debiera ser obra de asignación segura a un Juan Esteban, regresado de Madrid, muy posiblemente con influencias de lo visto y estudiado allí, pero que bien pudiera, no obstante, estar en los comienzos del desarrollo y consolidación de un estilo más personal.

5.2. ESCENA DE MERCADO DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE GRANADA

Se trata de un óleo sobre lienzo de 128 x 167 centímetros conservado en el Museo de Bellas Artes de Granada, procedente de la compra a un anticuario y con la referencia CE0126. Se firma con la inscripción «*Joannes Stephanus / faciebat Ubete 1606*».

La ficha de catalogación del propio museo lo describe como la representación de un bodegón con figuras. Una escena de mercado en la que aparece colocados y expuestos en un primer plano, sobre parte de una mesa y el extremo de otra, diferentes tipos de frutas y verduras. En la parte superior aparecen colgados diversos productos de carnicería. Entre unos y otros productos aparecen cuatro personajes vestidos a la usanza de la época. Más hacia el centro, dos niños de diferente edad, con productos en la mano, están mirando al hombre y a la mujer que ocupan el lateral derecho. Sorprende el hecho de que compradores y vendedores estén en el mismo lado.



Escena de mercado. Museo de Bellas Artes de Granada. Firmado por Juan Esteban en 1606

Pérez Sánchez (1983: 71), al tiempo que relaciona al pintor con un Juan Esteban, «estante» en Madrid en 1597, donde tenía concierto con

otros desconocidos pintores para la realización de un retablo de *Santa Lucía*, no duda en calificar esta obra como muy superior en interés a todo lo demás conocido del maestro, al asociar la naturaleza muerta y la figura humana en acción de un modo nuevo, que hubo de tomar de Vincenzo Campi, anticipándose en veinte años a lo que hará Alejandro de Loarte; al mismo tiempo que se pone de manifiesto el conocimiento temprano de la obra de Juan Sánchez Cotán, aunque rudamente interpretada, de quien toma algunas de sus piezas como el cardo o la caña con los pajaritos ensartados.

En general, la crítica destaca la realización de este género de pintura, desconocido en España en fechas tan tempranas, pues este género de tradición flamenca y extendido en Italia data de mediados del seiscientos. Se trata de pinturas con superabundancia de alimentos en primer plano y escenas de carácter religioso al fondo. Pieter Aersten (1508-1575) y Joachim Beuckelaer (c.1530-c.1573) son un buen ejemplo. El tema del mercado será tratado veinte años más tarde por Alejandro de Loarte, artista que transformará el género del bodegón en España, en su *Vendedor de gallinas* de 1626.

5.3. COPIA DE LA VIRGEN DE BELÉN DE LA CAPILLA DE SAN JOSÉ DE LA COLEGIAL DE SANTA MARÍA DE ÚBEDA

En realidad desconocemos si esta copia se conserva, pero al sí hacerlo el original no podemos renunciar a presentar algunos datos.

La capilla de San José de Santa María se sitúa en el testero de la capilla Mayor, en el lado de la Epístola. Fue promovida por el canónigo don Antonio de Molina Valenzuela, que comenzó el proceso el 18 de abril de 1628 con la solicitud de un lugar al Cabildo Colegial para construirla por mayor honor de Dios y como enterramiento de él y sus sucesores en el sitio de la puerta del Alcázar, «...correspondiente y igual a la capilla del / comendador Horozco que está en la otra nabe...». Por el sitio y asiento daría de limosna cien ducados de una sola vez; la dotaría de seis aniversarios de quinientos maravedíes cada uno; fundaría una tercera capellanía con obligación de asistir el capellán al coro; la dotaría de ornamentos, cuadros, lámparas,..., teniéndola limpia y decente; y la edificaría con «... la mayor suntuosidad / que se pudiere respeto de la capacidad / del sitio, gastando en su fábrica, adorno / y altar todo lo que fuere nezesario para / que sea ygual la dicha a la otra / colateral que le corresponde en la otra / nabe de manera que haga buena / correspondencia conforme a regla / de

buena arquitectura y que por raçon / del edificio no se le quite ni ynpidan / las luzes a la dicha nabe y capilla Mayor / guardando en todo la traça de la planta / y montea que para este efeto se hizo...»¹¹⁰.

El resultado final de un proceso que se alarga por algunos años nos presenta una portada renacentista, que recuerda a otras de la ciudad como la de la Consolada de la misma iglesia, con arco de medio punto de clave resaltada sobre pilastras de fuste hundido con capitel; en las enjutas, la Caridad y la Fe; a los lados, dos pilastrillas con decoración de angelotes y de motivos geométricos; arquitrabe de fascies; friso con angelotes tenantes sosteniendo una cartela con la inscripción «*SOLI DEO HONOR ET GLORIA*»; y cornisa de tacos que cierra el primer cuerpo. En el segundo, los escudos de Molina y Valencia, a los lados; y en el centro, una escultura de bulto de San José bajo baldaquino. La reja es una obra de finos barrotes sobre pedestal de chapa repujada con rombos y crestería semicircular con el mismo tipo de barrotes y el escudo de don Antonio de Molina y Valencia. En el interior, planta rectangular de tres tramos con bóveda de cañón en los dos primeros y de media naranja sobre pechinas en el tercero, sobre el presbiterio.

Fue dotada de forma suntuaria por diversas donaciones en momentos anteriores, incluso, al comienzo de la construcción. Es el caso de la efectuada el 29 de abril de 1628 por don Lope de Molina Valenzuela, hermano del fundador, que comprendía: «...un relicario de madera dorado / y grabado de oro con una ymajen / de Nuestra Señora con el Niño Jesús que / hera hechura de Alberto Duro pintor / con quatro profetas a las esquinas / con bedrieras de cristal y munchas / reliquias alrededor y con caxa / de madera aforrado bezerro colorado / y en las puertas pintadas las armas / de Molina y Balenzuela...»; una cruz con reliquias; seis figuras de metal doradas con su caja verde; un escritorio de metal y plata comprado en Milán; y «...un cuadro de Santa Catalina mártir / de su martirio con su marco dorado / y una ymajen de pinzel de Nuestra Señora y San Josef y el Niño Jesús / y San Juan con su cuadro dorado = y / catorce figuras de alabastro de Nuestro / Señor y Nuestra Señora que la una es del Pópulo y la otra más pe/queña sin el Niño de Jesús...»¹¹¹.

La «...ymajen de pinzel de Nuestra Señora y San Josef y el Niño Jesús...», una Sagrada Familia tradicionalmente conocida como *Nuestra Señora de Belén*, es el mismo lienzo que se conservaba en la capilla hasta

¹¹⁰ A.H.M.Ú., FPN., Blas González de Asarta, 1.024, f. 254.

¹¹¹ A.H.M.Ú., FPN., Bernardo de Ventaja, 1.129, f. 179.

el momento del comienzo de la restauración del templo en 1983 y del que el pintor Juan Esteban de Medina realiza la copia de la que tratamos en 1634 –como ya apuntamos– para don Martín Íñiguez de Arnedo: «... a de haçer otro quadro de / vara y media de alto poco más y en la / cantidad y porpoçion figuras y colores / y a de ser conforme a un quadro que tiene / el thesorero don Lope de Molina en / questá pintada una ymaxen de Nuestra Señora / y un Nino en el regaço y un San Juan / al lado questá dando un paxaro al Nino / y detrás un San Josephe = por el qual se le / a de dar diez ducados...».



Virgen de Belén. Santa María de Úbeda

Este documento con fecha de 1634 se contradice con el visto de la donación del cuadro a don Antonio, con fecha de 1628, al afirmarse que la obra seguía siendo propiedad de don Lope a pesar de la donación realizada a su hermano. La causa es que ésta fue revocada por un defecto de forma el 23 de marzo de 1633¹¹². Pero el cuadro no volvió a poder del donante pues en la carta de pago que en 1636 firma Juan Esteban de Medina por la hechura aparece como propietario don Bernardino Salido de Molina, sobrino y albacea de don Antonio¹¹³. Con todo, el cuadro, aunque no otros objetos, llegó a la capilla a través del mayorazgo en 1658, en documento de transacción firmado por don Antonio de Molina Fernández de Córdoba¹¹⁴.

En la actualidad el lienzo restaurado, una magnífica y destacable obra del siglo XVI, de clarísimas connotaciones italianizantes, no menor influencia rafaelésca y manifiesto manierismo, ha vuelto a su capilla tras 28

¹¹² A.H.M.Ú., EPN., Juan Ruiz de Alcalá, 1.161, f. 71.

¹¹³ A.H.M.Ú., EPN., Juan Ruiz de Alcalá, 1.161, f. 45.

¹¹⁴ A.H.M.Ú., EPN., Francisco García Monreal, 927, f. 226.

años de permanencia en la casa-palacio del particular que ostenta el patronato de la misma. Nos alegramos de su vuelta y del cumplimiento de la voluntad del fundador expresada el 16 de julio de 1632 en una escritura de ratificación de la fundacional en la que se manifiesta su intención de «...perpetuar como por la pre/sente perpetua la dicha capilla, ornamentos / y demás aderezos que tiene / para çelebrar los ofiçios dibinos / y los quadros y demás adere/zos que tiene para el adorno / de la dicha capilla y los que adelante se hiçieren y / quedaren por su fin y muerte / para que todo ello quede vinculado como lo vincula pa/ra que no se pueda vender / ni enaxenar trocar ni can/viar por causa ni raçón / alguna»¹¹⁵.

Se podría atribuir a Perin del Vaga (Pietro Bonaccorsi) atendiendo a las semejanzas con otras obras del autor con el mismo tema, como *La Sagrada Familia* del Museo Condé de Chantilly; semejanzas que no son mayores, por la actitud de juego o disputa entre Jesús y San Juan Bautista niños, que las existentes con obras del propio Rafael, como *La Virgen de la Rosa* del Museo del Prado.

5.4. SAN JUAN EVANGELISTA DE LA SACRA CAPILLA DEL SALVADOR DE ÚBEDA

Se considera por la Fundación Casa Ducal de Medinaceli que procede de la sacristía de la catedral de Jaén, para la que pudo realizarse hacia 1630, por Juan Esteban de Medina junto con el resto de otros cuadros de los apóstoles. De igual forma se piensa que la llegada a la Sacra Capilla se produce en 1689 en donación realizada por el Capellán Mayor don Andrés de las Cuevas. Pero tanto la noticia sobre la donación como sobre la propia atribución del conjunto y de esta obra en particular se debe a Ruiz Prieto (1982: 444) cuando al detenerse en la descripción de la sacristía de la Sacra Capilla apunta: «También hay doce cuadros con los bustos de los apóstoles, que igualmente regaló el citado capellán don Andrés de las Cuevas, por los años de 1689. En general, estos cuadros tienen buena factura. Nos parecen obra del pintor de Úbeda Juan Esteban, pero no lo aseguramos».

Ciertamente, según apunta Torres Navarrete (1990a: 485), don Andrés de las Cuevas es nombrado capellán mayor de la Sacra Capilla en 1686. Con anterioridad fue vicario y juez eclesiástico de Úbeda en 1651, canónigo chantre de su colegiata en 1662, comisario de la Santa Cruzada

¹¹⁵ A.H.M.Ú., FPN., Blas González de Asarta, 666, f. 95.

en 1663, comisario de de la Inquisición en 1675 y visitador general del obispado de Jaén en 1681.

Sea como sea, lo cierto es que sólo se ha conservado el *San Juan Evangelista* que citamos, hoy en Sevilla y en proceso de restauración según se nos dice.

Se trata de una obra en la que se representa a San Juan de medio cuerpo con la mirada dirigida al cielo y en actitud extática, portando el evangelio abierto en la mano derecha. El rasgo predominante desde el punto de vista artístico es el fuerte claroscuro en rostro y manos y de ser obra de Juan Esteban estaríamos muy posiblemente ante una clara referencia para conocer las características de su pintura más madura¹¹⁶.

5.5. ANUNCIACIÓN DE LA CAPILLA DE SANTIAGO DE LA CATEDRAL DE BAEZA



Capilla Santiago en la catedral de Baeza

Quedó apuntado como Ponz hacía referencia a esta obra, celebrándola enormemente, fijando la fecha de su realización en 1666 y como por nuestra parte se defendía la posibilidad de un error, ya que aparece firmada y fechada en 1635, y la sugerencia de que podría hacerse referencia a la cronología del retablo, no a la del lienzo. Error mantenido con posterioridad en obras de referencia como la de Madoz y otros.

La capilla de Santiago es una de las nueve que se abren en el interior de la catedral de Baeza, siendo la primera del lateral derecho de la puerta principal. Debe ser por su morfología obra de finales del siglo XVI, y se nos presenta enmarcada por columnas de capitel compuesto y rematada, so-

¹¹⁶ La dificultad para conseguir una fotografía de esta obra nos lleva a una dirección *web* en la que puede verse: <http://www.fundacionmedinaceli.org/monumentos/capilla/historia/cronologia.aspx>

bre el friso, por un gran altorrelieve representando a Santiago Matamoros, flanqueado por sendos escudos heráldicos y coronado con un elegante frontón triangular partido. En definitiva con marcados rasgos manieristas especialmente en la decoración de toda la superficie del trasdós de la bóveda que cubre el estrecho espacio interior.

Montes Bardo (1999: 132), que considera que esta capilla puede ser ya obra del siglo XVII y con analogía compositiva en su portada con la capilla Dorada, como apuntó Chueca en su obra sobre Vandelvira (1972), desde el punto de vista iconográfico viene a decirnos que: «La venera en el tímpano y el gran relieve de Santiago Matamoros la adscribe a un caballero santiaguista. Pero el resto de su iconografía corresponde a la formación y devociones de un eclesiástico con grado universitario. Así, sitúa en la enjutas a Mateo, el evangelista de la genealogía de Jesús, y a Juan asociado a su filiación divina. La Anunciación es otra vez un motivo funerario, ahora por medio de un lienzo de Juan Esteban de Medina, firmado en 1635. La figura de San José tiene el significado de la capilla anterior (de San José); San Jerónimo está como patrono de los estudiosos de la Biblia y San Vicente Ferrer, como doctor español con la particularidad de su presencia histórica en el espacio. El relieve de Thanatos, en el basamento, es una alusión de erudición clásica».

La obra en lienzo que nos ocupa, pues, con unas medidas de 178 centímetros de alto por 150 de ancho llena el cuerpo principal de un pequeño retablo, asentado sobre un banco con tres pequeñas tablas, que más adelante trataremos, entre las que destacaría la de San Jerónimo. Se representa el tema de la Anunciación en una composición, según la escasa crítica sobre el autor, de claras resonancias del clasicismo del siglo XVI, especialmente en la composición del tema principal. No



*Anunciación. Capilla de Santiago en la catedral de Baeza.
Firmado por Juan Esteban en 1635*

obstante, personalmente, nos parece clara la presencia de ciertos rasgos manieristas en la disposición y gestos de las figuras, incluso en la utilización del color.

Sánchez Concha (2003:24) llega a ver incluso «influencia leonardesca en el amaneramiento del brazo señalando al cielo», que recuerda al de San Juan Bautista del Louvre. Igualmente, la considera de «delicado dibujo..., elegante cromatismo y un colorido bien contrastado de suaves luces y sombras».

5.6. OTROS CUADROS DEL RETABLO DE LA CAPILLA DE SANTIAGO DE LA CATEDRAL DE BAEZA

Además de *La Anunciación*, la capilla de Santiago alberga un retablo, que habría que suponer del mismo año 1635 y quizá realizado por alguno de los miembros de la familia Zayas que tanto colaboró con Juan Esteban. En concreto, hablamos de un *San Jerónimo*, un *San José* y una *Trinidad*, todavía presentes en la capilla, y de un *San Juan Bautista* y un *San Juan Evangelista*, trasladados desde 1980 al banco del retablo mayor según testimonio oral recogido por Sánchez Concha (2003: 52 y 60) para sustituir a dos obras desaparecidas en el mismo.

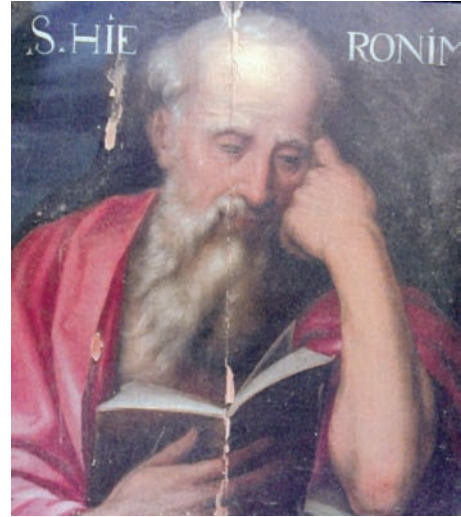
Este mismo autor los fecha todos en torno a 1635 y los atribuye en su totalidad a la mano de Juan Esteban, basándose en el hecho de formar parte de un retablo en el que la obra central sí aparece fechada y firmada y, también, en el estudio estilístico y formal que realiza.

El *San Jerónimo*, con unas medidas de 55 por 48 centímetros, ocupa el lateral derecho de la predela y es considerado por la totalidad de la crítica como el mejor de todos, aunque desgraciadamente su estado de conservación deja que desear por la grieta vertical que lo recorre en toda su altura con pérdida de pintura e imprimación.

La generalizada opinión sobre la calidad de la obra se manifiesta de forma ejemplar en las opiniones de Sánchez Concha (2003: 28): «Presenta a su vez un correcto estudio de la anatomía visible en el brazo desnudo y un exquisito tratamiento de los cabellos, la túnica y los pliegues de esta. Se representa la figura perfectamente fundida con el ambiente, en un delicado *sfumato*. La pintura posee un delicado dibujo. Y una armonía cromática destacable. Además, por su espléndido uso del color, el artista debió estar en contacto con obras o artistas italianos». Algo que –creemos– sería posible por la estancia del maestro en Madrid y por la relativa abundancia de pintura italiana en la propia ciudad de Úbeda.



San José. Retablo de la capilla de Santiago en la catedral de Baeza



San Jerónimo. Retablo de la capilla de Santiago en la catedral de Baeza

La representación de San José (tabla central) es gemela de la de San Jerónimo en tamaño y soporte e incluso en estado de conservación, pero ahora hay (Sánchez Concha, 2003: 30) «...un dibujo más arcaico... aunque no cabe duda de la misma autoría a juzgar por las inscripciones, el uso del color y la dulzura de los rostros». Igualmente, al encontrar similitudes en la resolución de las manos de este cuadro con las de *La Anunciación* y en los rostros de uno de los angelotes y del Niño Jesús, no duda en la atribución a Juan Esteban.

En ambos cuadros aparecen respectivamente las inscripciones «S. HIERONIMO» y «S. JOSPH».

En lo que se refiere a la representación de la Trinidad, que ocupa el ático del retablo, tiene unas medidas de 75 x 55 centímetros y también es un lienzo sobre tabla.

Se trata de una representación de la Trinidad de las denominadas por los iconógrafos «Trono de Gracia» al representar a Cristo crucificado en el seno paterno. El origen de esta iconografía parece estar en San Pablo (Hebreos IV, 16): «Acerquémonos, pues, confiadamente al trono de gracia, a fin de recibir misericordia y hallar gracia para el oportuno auxilio», quien se inspiró en Isaías (XVI, 5): «Y el trono se afirmará por la clemencia, y se asentará sobre el de fidelidad, en la tienda de David, un juez que buscará el derecho y será pronto a la justicia», apareciendo por primera vez en



Trinidad. Retablo de la capilla de Santiago en la catedral de Baeza

una xilografía alemana de 1548. Se hizo muy común desde los siglos XII al XVI y se ha interpretado como la manifestación de Cristo vencedor del mundo y de la muerte que es acogido por el Padre, que lo dio al mundo, en unión del Espíritu Santo, en un acto supremo de amor.

Sánchez Concha (1993: 22) la considera «...de dibujo adecuado y correcto, con los contornos suavizados, contribuyendo a la sensación volumétrica...», pero, añadimos, esencialmente en la representación de Dios Padre ya que el resto de las figuras presenta una clara desproporción con ella. Las semejanzas cromáticas del fondo con el de *La Anunciación* son tan evidentes como el tratamiento dado a las nubes.

Los Sanjuanes son sendos cuadros gemelos con características físicas semejantes: óleo sobre tabla, forma ovalada de 60 x 41 centímetros, marco procedente del retablo y mal estado general de conservación.

Desde el punto de vista estilístico, Sánchez Concha (2003: 52 y 60) habla, para San Juan Bautista, «...de una pintura de calidad...un delicado dibujo, con alguna ligera desproporción en las manos y en el tamaño de la cabeza. Y presenta claros tintes manieristas por la estilización en la ejecución del dibujo. La tabla es de un colorido un tanto seco». En cambio, San Juan Evangelista presenta un dibujo «...más duro que la tabla homóloga, por resultar un tanto recortados los perfiles del dibujo con respecto al fondo. Aunque el colorido aparece más contrastado y de mejor calidad en esta tabla manierista». En ambos casos se nos presenta la iconografía clásica.

El mismo autor no duda en atribuirlos a Juan Esteban «por la forma de las manos, el gesto de la pincelada y por su ubicación».



San Juan Bautista. Retablo mayor de la catedral de Baeza. Procede del retablo de la capilla de Santiago



San Juan Evangelista. Retablo mayor de la catedral de Baeza. Procede del retablo de la capilla de Santiago

5.7. APOSTOLADO DE LA CATEDRAL DE BAEZA

Estaríamos ante la posibilidad de una nueva representación de los apóstoles por el maestro, además del de la Sacra Capilla del Salvador y del de Santa María de Úbeda, que apuntaba Ruiz Prieto, cuya autoría, como vimos, ya sugería Ponz aunque sin apuntar la fecha de su realización. Montes Bardo (1999: 128) nos dice sobre el conjunto: «Repartidos por los paramentos de la catedral y dependencias anejas cuelga un Apostolado, estimable por el vigor en los caracteres de los rostros y, sobre todo, por su significado. Fue un tema muy recurrente en nuestro Siglo de Oro: El Greco, Zurbarán, Ribera, en quien se inspira este autor. Pero su iconografía está presente desde los primeros siglos; ya el emperador Constantino colocó un Apostolado en San Pedro del Vaticano».

Junto a *La Anunciación* ya presentada y al resto de pinturas del retablo de la capilla de Santiago, estaríamos ante la obra de Juan Esteban más bibliográficamente documentada. Así, encontramos referencias, desde la cita de Ponz, en otras muchas obras como el *Diccionario histórico de los más ilustre profesores de las bellas artes en España* de Juan Agustín Ceán Bermúdez (1800), la *Historia de Granada* de Miguel Lafuente Alcántara (1846), la *Crónica general de España* (1867) y las *Noticias y documentos para la historia de Baeza* de Fernando de Cózar Martínez (1884). Aunque pensamos que

todas proceden de una misma fuente que se repiten no sólo en estos estudios citados sino en otros muchos que obviamos por lo prolijo.

El estudio más completo sobre este *Apostolado*, no obstante, lo encontramos una vez más en la obra de Sánchez Concha *Inventario de pinturas de caballete de la Santa Iglesia Catedral de Baeza* (2003) que no asegura sin embargo la autoría de Juan Esteban de Medina, limitándose a hablar genéricamente de un «autor local» siguiendo el mismo criterio y la atribución anónima realizada por Ulierte Vázquez en la *Historia de Baeza* coordinada por Rodríguez Molina en 1985.

Básicamente se trata de un conjunto de 13 pinturas (once apóstoles, una representación de Cristo y otra de la Virgen) al óleo sobre lienzo, con unas dimensiones semejantes que rondan en todos los casos a los 120 x 90 centímetros y con sendas inscripciones con el nombre respectivo de cada uno de los apóstoles. Común es también un generalizado y muy preocupante mal estado de conservación salvo en el caso de *San Andrés*, recientemente intervenido por una empresa de restauración de la misma localidad. Los cuadros conservados y expuestos en los muros de las naves son las representaciones de: Cristo, la Virgen, San Bartolomé, San Andrés, San Judas Tadeo, San Pedro, Santiago el Menor, San Matías y San Simón; en la capilla Dorada se cuelga San Felipe; en la de San Sebastián, Santiago el Mayor y en la de Santa Cecilia, San Juan Evangelista. La representación de Santo Tomás no se expone por su lamentable estado de conservación y la de San Mateo parece ser que está desaparecida.

Sánchez Concha (2003), de forma resumida y general, destaca como rasgos estilísticos más o menos presentes en la totalidad de los lienzos los siguientes: cierta dureza en el dibujo, colores vivos y contrastados, predominio de los colores cálidos en algunos de los paños y terrosos en otros muchos y en los propios fondos, presencia de luces y sombras, marcado carácter tenebrista, fondos predominantemente neutros, verticalidad de las figuras que mayoritariamente condiciona la composición –aunque hay ejemplos con predominio de la línea inclinada como en la representación de San Bartolomé–, naturalismo en los rostros pero con excepciones, presencia de determinadas idealizaciones en determinados gestos de manos y miradas, cuidado –con excepciones– de las encarnaduras.

De igual forma, considera que las más cuidadas representaciones son la de Cristo y la de la Virgen.

Copiamos sus palabras sobre ambos por lo que de explicativo tienen no sólo sobre ellos mismos sino también sobre el conjunto de la serie completa.

Así, sobre el lienzo de Cristo como Salvador del Mundo, apunta (pág. 128): «Junto con la pintura de la Virgen, esta es una de las obras de mayor calidad de todo el apostolado. Destaca la expresión de ternura y dulzura de Cristo, que mira directamente al espectador atrayendo la atención de este. El dibujo resulta delicado y estudiado, contribuyendo a crear volúmenes y a generar una pintura sencilla y naturalista. En cuanto al colorido, observamos que el fondo es de un color neutro, como en el resto de las obras de la serie, del que en este caso, destacan los colores vivos de la túnica y manto de Cristo. Teniendo más cuidadas las encarnaciones que en otras piezas de la misma serie».



Representación de Cristo. *Apostolado* de la catedral de Baeza



Representación de la Virgen. *Apostolado* de la catedral de Baeza



San Andrés.
Apostolado de la catedral de Baeza

Sobre la representación de la Virgen nos dice (pág. 148): «Por tratarse de la única figura femenina de la serie, tiene un dibujo más delicado,

y una iluminación más suave y menos contrastada que los demás lienzos de la colección. La virgen que nos presenta el autor es joven y en actitud serena. Aparece de perfil mirando hacia la derecha y orante. A excepción de su juventud, no presenta rasgos de idealización, sino más bien de un naturalismo simplista. El rostro no es excesivamente bello, si bien pudo ser tomado de una modelo al natural. La figura se representa de torso completo, al igual que el resto del apostolado. El dibujo es más cuidado y refinado por tratarse de representar facciones femeninas y, al igual que toda la colección, las proporciones son correctas y las figuras a tamaño natural. Toda la serie tiene la característica de los colores neutros y oscuros del fondo. La Virgen porta un manto azul que resulta más sobrio de colorido de lo que suele ser habitual y unas carnaciones muy cuidadas, en comparación con los apóstoles».

Bien pudiéramos hablar pues de una obra de madurez que con sus altibajos nos manifiesta –creemos– de forma clara la culminación de una tan larga como interesante trayectoria artística.

5.8. SAN MATEO DE LA CATEDRAL DE BAEZA



Se trata de una representación de gran tamaño (240 x 130 centímetros) del apóstol, distinta de la citada en el *Apostolado*, cuya atribución a la mano de Juan Esteban sólo se apunta por Sánchez Concha (2003: 130): «El dibujo es concreto pero no duro, teniendo unas proporciones correctas y contribuyendo a crear un ambiente realista. El colorido resulta un tanto frío a excepción del manto rojo que porta el evangelista. El color de la piel del ángel, al igual que en *La Anunciación* de esta misma catedral, de un tono grisáceo, dando espiritualidad a la aparición. El rojo del manto presenta idéntica tonalidad al de

San Mateo. Catedral de Baeza

Dios Padre en *la Santísima Trinidad*, ambas atribuidas a Juan Esteban o a su taller. Y tiene un buen modelado de los paños con abundancia de tonos medios, generando unos volúmenes naturalistas. Es una pintura de buena calidad».

Este cuadro, que según el mismo autor podría tratarse de uno de los evangelistas citados por Ponz (1791: 112), hoy, y desde la década de los ochenta del siglo pasado, cubre la puerta de seguridad que protege la custodia de la catedral, para lo que oportunamente se restauró.

Ciertamente se trata de una muy aceptable obra que nos recuerda otras de las atribuidas al maestro y no tanto por algunos de los rasgos citados por Sánchez Concha como por la elegancia de las manos y por la semejanza de la actitud contemplativa del evangelista con la de otras representaciones estudiadas, en un rasgo muy característico y presente en muchas de las obras del maestro.

6. CONCLUSIONES

Con independencia del número de contratos de obra presentados, que hablarían de una más que interesante actividad pictórica en la Úbeda del siglo XVII, hay una desgraciada cuestión: de forma casi general es más abundante la obra perdida que la conservada, resultando penoso que la falta y desaparición de la producción, junto a la de otras manifestaciones artísticas, reduce los templos y palacios de ubetenses a meros esqueletos arquitectónicos desposeídos de las obras de arte que un día constituyeron parte esencial de su espacio y ser artístico. Y no siendo este el momento de lamentar el desaforado expolio sufrido por la invasión francesa, las desamortizaciones, la Guerra Civil y, quizá en mayor grado, el abandono, la despreocupación, la desidia y la venta incontrolada, sí lo sería el de destacar la existencia de una treintena de pintores que, con distintas calidades, al menos llenan de actividad un siglo sobre el que tradicionalmente para Úbeda casi siempre y únicamente se ha venido destacando todo lo contrario.

Otra cuestión es la calidad de lo reseñado y de lo conservado. Por lo dicho en el anterior párrafo, se hace difícil determinarlo aunque no resulta disparatado pensar que estaríamos hablando de una producción de temática casi exclusivamente religiosa, en la mayoría de los casos, de no muy alta calidad que, no obstante, serviría para satisfacer las necesidades de una clientela no demasiado exigente con los resultados artísticos aunque sí con las condiciones de obra y los plazos de ejecución.

Relacionado con todo esto que apuntamos, estaría la propia condición social y cultural del artífice y el imperialismo económico y estético del cliente, junto con otros condicionantes que bien pudieran de una escasa preparación de los artífices, con una educación local, con las draconianas condiciones que se le imponen en el acto de la contratación, con la obligación de copiar determinadas obras y muy posiblemente con la propia presencia en los talleres de modelos y estampas copiados de forma habitual.

Con todo, no podemos terminar de tratar este fenómeno evidente sin antes admitir cierta duda razonable sobre la creatividad, al menos de los más importantes artífices y obras, y sobre la influencia de otras corrientes estéticas ajenas a la tradición de la ciudad gracias a la preparación de algunos de ellos fuera de Úbeda, a la existencia de muy buena pintura del siglo anterior en capillas, iglesias y conventos y a la presencia de pintores procedentes de otros lugares (especialmente Granada), que en menor escala y categoría de los artífices, continuaría con un fenómeno más que demostrado en Úbeda desde unos tempranos principios del siglo XVI.

De igual manera, adquiere cierta importancia la realización de trabajos y la contratación para y por parte de otros lugares, especialmente de la provincia. Este hecho nos permitiría pensar en la cualidad de Úbeda como centro de referencia artística jugando un papel fundamental en la introducción de formas artísticas, no ya relacionadas con el siglo XVI, sino propias del Barroco y de la exaltación de las celebraciones religiosas callejeras tan propias de este momento histórico.

Interesantes resultan, por otra parte, las labores de tasación que a la par que nos hablan de una actividad más relacionada con el oficio nos informan del ajuar artístico de las casas principales y palacios del momento, que aunque no nos hablan en sentido estricto de un verdadero coleccionismo, sí nos informan de fenómenos tan claros como el del carácter predominantemente religioso de las «colecciones» y de que se les concede esencialmente un valor económico y religioso frente al artístico.

En lo que se refiere a Juan Esteban de Medina, no cabe la menor duda de que se trata del más importante e interesante artífice del siglo XVII ubetense y de un más que digno representante de una extensa dinastía de pintores. Y aunque en efecto con este estudio no se le descubre porque ya don Antonio Ponz manifestó su valía lamentando la falta de reconocimiento de su obra, no es menos cierto que se aportan los datos suficientes para confirmar sus apreciaciones y las de otras fuentes ya citadas así como otras tantas más que bien podrían ejemplificarse con el

mismo Espasa (1924: 752) cuando apunta: «*Pintor español del siglo XVII. Residió la mayor parte de su vida en la ciudad de Jaén. Las obras que se conocen de este artista son de buen dibujo y exquisito colorido, como: San Clemente (Úbeda); la Anunciación de la Virgen (catedral de Baeza, 1666), y Cristo y los Evangelistas (en la sacristía de la catedral anterior)*», que vendría a cerrar un continuo bibliográfico iniciado a finales del siglo XVIII.

Y es que hasta cuando el Espasa destaca como rasgos esencial de su estilo el color, coincidiendo con la opinión de otras fuentes y muy especialmente la obra de Ruiz Prieto, que llegó a ver directamente mucho más obras que las conservada, quizá y sin paliativos si haya que considerarlo como lo más definidor y mejor de su obra, como el elemento formal que más destaca sobre otras características, pero sin olvidarnos de cierto clasicismo en la composición y de un marcado manierismo del que no es el menor rasgo precisamente el color.

Queda meridianamente claro el predominio de la temática religiosa en la cuarentena de obras reseñadas, posiblemente porque no podía ser de otra forma en el momento histórico que le tocó vivir, incluso la repetición de temas como los apostolados y el de San Martín y el pobre, respondiendo con toda claridad a los requerimientos de una clientela en la que predomina ese gusto y necesidades.

Lamentable es por otro lado la falta de continuidad en otra temática, como la de la *Escena de mercado*, que muy posiblemente hoy nos permitiría hablar de un Juan Esteban completamente distinto. Aunque también es cierto que el hecho de ser una obra aislada nos lleva a pensar más en un ejercicio personal o en un encargo caprichoso y aislado que no tuvo continuidad.

Evidente es, por otra parte, una marcada evolución estilística que a pesar de la escasa obra conservada parece evidente en la comparación del *San Martín de Tours* de la capilla de los Sanmartín con *La Anunciación* de la catedral de Baeza hacia una mayor suavidad y elegancia de las formas y del color.

En definitiva, Juan Esteban de Medina llena más de un tercio de la pintura ubetense del siglo XVII dando continuidad a la importante labor pictórica que en el siglo XVI se desarrolló en la ciudad. Pero su trabajo, altamente interesante y –una vez más lo decimos– desgraciadamente perdido en un porcentaje más alto de lo deseable, no sólo tiene trascendencia local al recordar los encargos procedentes de otros lugares de la provincia e incluso de Granada, que permitirían pensar en una cierta reputación de

su persona, en no otra menor de su trabajo y en una obra que supo evolucionar desde cierto clasicismo a un manifiesto manierismo para llegar a un maduro y sobrio claroscuro, sin olvidar fuertes contrastes de color, de marcadas connotaciones naturalista.

Confiamos en haber podido ayudar a un mayor conocimiento y a la presentación de las bases que permitan un más completo estudio de la obra expuesta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMAGRO GARCÍA, Antonio (2003): *Artistas y artesanos en la ciudad de Úbeda durante el siglo XVII*. Jaén, Universidad de Jaén.
- ALMAGRO GARCÍA, Antonio (2003): *Santa María de los Reales Alcázares de Úbeda: Arqueología, historia y arte*. Úbeda, Editorial El Olivo.
- ALMAGRO GARCÍA, Antonio (2005): *Pompa y circunstancia en la Úbeda del Siglo XVII (Vida, gentes y espacios)*. Úbeda, Editorial El Olivo.
- ALMAGRO GARCÍA, Antonio (2007): *Arte y artistas en la sociedad ubetense del siglo XVII*. Jaén, Asociación Cultural Ubetense Alfredo Cazabán Laguna.
- ALMAGRO GARCÍA, Antonio y RUIZ FUENTES, Vicente Miguel (1995): «Arquitectura e imaginería efímera en las celebraciones religiosas del Siglo de Oro ubetense». *IV Congreso sobre Humanismo y Renacimiento (Seminario sobre Iconología y simbolismo en el Siglo de Oro*. Úbeda, Universidad Nacional de Educación a Distancia (Centro Asociado de Úbeda-Jaén).
- ANGUITA HERRADOR, Rosario (1997): *Arte y culto: el tema de la eucaristía en la provincia de Jaén*. Jaén, Universidad de Jaén.
- CHUECA GOITIA, Fernando (1972): *Andrés de Vandelvira, arquitecto*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses. Patronato José M^a Quadrado del C.S.I.C.
- Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. T. XXII. Barcelona, Hijos de J. Espasa editores, 1924.
- CRUZ CRUZ, Juan (1998): *La Catedral de Baeza y su entorno monumental*. Navarra, Eurograf.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco (1990): *Tratado de Iconografía*. Madrid, Istmo.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías (2004): *Parroquias madrileñas de San Martín y San Pedro el Real: algunos personajes de su archivo*. Madrid, Caparros.
- FREEDBERG, Sydney Joseph (1992): *Pintura en Italia 1500 a 1600*. Madrid, Cátedra.
- GRABAR, André (1988): *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid, Alianza Editorial.
- GÓMEZ GÓMEZ, Agustín y ASIAÍN YÁRMOZ, Miguel Ángel (1995): «*Caritas et diabolus* en la iconografía de San Martín: el caso de San Martín de Unx (Navarra)». *Príncipe de Viana*, n^o 205, pp. 285-310.
- LÓPEZ MUÑOZ, Juan Jesús y LÓPEZ MUÑOZ, Miguel Luis (1996): «Artes y oficios artísticos en Granada a mediados del siglo XVIII». *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, t. 9, pp. 157-188.

- MARTÍNEZ ELVIRA, Juan Ramón (1981): «La estatua yacente de la capilla de los Sanmartines. ¿Se desvela ahora su misterio?». *Ibiut*, nº 1, pp. 7-8.
- MARTÍNEZ ELVIRA, Juan Ramón (1979-1988): «Historia de las calles de Úbeda». *Gavellar*, nº 66, 1979, pp. 8-10; nº 67-68, 1979, pp. 12-13; nº 69-70, 1979, pp. 8-9; nº 71, 1979, pp. 10-11; nº 72, 1979, pp. 3-5; nº 74, 1980, pp. 13-14; nº 75, 1980, pp. 5-6; nº 76, 1980, pp. 10-12; nº 78, 1980, pp. 10-11; nº 80, 1980, pp. 5-6; nº 83, 1980, p. 7; nº 84, 1980, pp. 7-8; nº 85, 1980, pp. 10-11; nº 87, 1981, pp. 1-3; nº 88, 1981, pp. 13-15; nº 90, 1981, pp. 10-11; nº 91, 1981, pp. 6-7; nº 99, 1982, pp. 6-7; nº 102, 1982, pp. 9-10; nº 104, 1982, pp. 1-2; nº 105, 1982, pp. 12-13; nº 106, 1982, p. 13; nº 109, 1982, pp. 9-10; nº 110, 1983, pp. 7-9; nº 114, 1983, pp. 7-8; nº 115, 1983, pp. 3-4; nº 118, 1983, pp. 1-3; nº 119, 1983, pp. 4-5; nº 128-129, 1984, p. 18; nº 142, 1985, p. 8; nº 143, 1985, pp. 6-7; nº 144, 1985, pp. 2-3; nº 146, 1986, p. 10; nº 147-148, 1986, p. 6; nº 149, 1986, pp. 2-3; nº 151, 1986, pp. 4-5; nº 157, 1986, pp. 6-7; nº 158-159, 1987, pp. 8-9; nº 168-169, 1987, pp. 20-22; nº 174, 1988, pp. 19-20.
- MÉLIDA, José Ramón (1916): «El hospital e iglesia de Santiago». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LXIX, pp. 33-39.
- MONTES BARDO, Joaquín (1999): *Arte y discurso simbólico en Úbeda y Baeza*. Granada, Universidad de Granada.
- MURO GARCÍA, Manuel (1914): «El sepulcro del Comendador Monsalve». *Don Lope de Sosa*, nº 19, pp. 194-197.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio (1983): *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya. Catálogo de la exposición*. Madrid, Ministerio de Cultura.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alonso Emilio (2002): *Pintura Barroca en España, 1600-1750*. Madrid, Editorial Cátedra.
- PONZ, Antonio (1791): *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que hay en ellas. (Andalucía)*. T. XVI. Madrid, Viuda de D. Joaquín Ibarra.
- RODRÍGUEZ MOLINA, José (Coordinador) (1985): *Historia de Baeza: historia, literatura y arte*. Baeza, Ayuntamiento de Baeza y Universidad de Granada.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO, Rafael y CRUZ CABRERA, José Policarpo (1997): «Catálogo de artistas de Baeza o foráneos que en la ciudad trabajaron y en ella dejaron parte de sus obras». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 166, pp. 139-212.
- RUIZ FUENTES, Vicente Miguel (1991): *Contratos de obra protocolizados ante escribanos ubetenses durante el siglo XVI*. Granada, Universidad de Granada.
- RUIZ FUENTES, Vicente Miguel y ALMAGRO GARCÍA, Antonio (1988): «Precisiones en torno a la reja del Deán en la iglesia de San Nicolás de Úbeda». *Cajasur*, nº 30, pp. 31-32.

- RUIZ FUENTES, Vicente Miguel y ALMAGRO GARCÍA, Antonio (1993): «Los Zayas: Una familia de escultores ubetenses». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n° XXIV, pp. 87-102.
- RUIZ PRIETO, Miguel (1982): *Historia de Úbeda*. Úbeda, Pablo de Olavide-Úbeda, Asociación para la Defensa del Patrimonio Cultural Andaluz.
- SÁNCHEZ CONCHA, Francisco José (2003): *Inventario de las pinturas de caballete de la Santa Iglesia Catedral de Baeza*. Baeza, Ayuntamiento de Baeza.
- TORRES NAVARRETE, Ginés de la Jara (1982): «Investigando: La estatua yacente de la capilla de los Sanmartines: Definitivamente, ¡Se desvela su misterio!». *Ibiut*, n° 4, pp. 8-9.
- TORRES NAVARRETE, Ginés de la Jara (1990a): *Historia de Úbeda en sus documentos. Linajes y hombres ilustres*. Úbeda, Gráficas Minerva.
- TORRES NAVARRETE, Ginés de la Jara (1990b): *Historia de Úbeda en sus documentos. Conventos*. Úbeda, Gráficas Minerva.
- TORRES NAVARRETE, Ginés de la Jara (1990c): *Historia de Úbeda en sus documentos. Linajes y hombres ilustres*. Úbeda, Gráficas Minerva.
- VV. AA. (1853): *Diccionario universal de Historia y Geografía*. T.III. México.