

LA ICONOGRAFÍA MUSICAL EN LA ÚBEDA ECLESIAÍSTICA

José Miguel Gámez Salas

Historiador del Arte
Especialista en Iconografía
Universidad de Jaén

1

RESUMEN: El presente trabajo trata de arrojar luz sobre el tema de la Iconografía Musical en las artes plásticas de la ciudad de Úbeda. Se parte de un trabajo de campo en el que se ha recopilado la mayor cantidad de iconos musicales posibles, realizándose un análisis exhaustivo de dichas imágenes con la determinación de progresar en un tema prácticamente desconocido en las investigaciones giennenses, salvo excepciones muy concretas. De esta forma, se procura aplicar al ámbito provincial una metodología y línea de investigación, cuyo fin es el de reivindicar la necesidad de realizar estudios interdisciplinarios, enfatizando en la importancia de la Iconografía Musical como ciencia.

PALABRAS CLAVE: Iconografía, Música, Artes plásticas, Musicología.

ABSTRACT: The present work tries to shed light on the theme of Musical Iconography in the plastic arts of the city of Úbeda. It is part of a field work in which the greatest number of possible musical icons have been collected, a comprehensive analysis of these images being made, with the determination to progress in a topic almost unknown in the Genoese research, with very specific exceptions. This way, it is tried to apply to the provincial scope a methodology and line of investigation, whose purpose is to claim the necessity of conducting interdisciplinary studies, emphasizing in the importance of Musical Iconography as science.

KEY WORDS: Iconography, Music, Plastic Arts, Musicology.

1. INTRODUCCIÓN

Con el proyecto de investigación realizado sobre la Iconografía Musical en la Úbeda eclesiástica, se ha desarrollado un recorrido por cada una de las Iglesias de la ciudad de Úbeda, con el objetivo de hallar cualquier tipo de representación plástica con motivos musicales.

Inicialmente, nos centraremos en la problemática que presenta el estudio de la Iconografía Musical. A continuación, se abarcará la concomitancia entre la música y las artes plásticas. Se realizará un recorrido sobre

la forma en que ha sido utilizada la Iconografía Musical por la Iglesia, centrándonos en la temática de ángeles músicos y santos/as para posteriormente ejemplificarlo con las representaciones de estos encontradas en la ciudad de Úbeda. La segunda parte del trabajo, acomete la segunda temática de la Iconografía Musical; la Iconografía Musical profana, con la que partiremos a través de una pequeña introducción. Finalmente, ahondaremos en las diferentes reproducciones de esta tipología hallada en la ciudad de Úbeda.

2. LA PROBLEMÁTICA DEL ESTUDIO DE LA ICONOGRAFÍA MUSICAL

Debemos entender la Iconografía como un proceso artístico relacionado con las artes plásticas que consiste en representar una temática, la cual va acompañada de una serie de atributos y de símbolos que aluden a un personaje. Concretamente cuando hablamos de Iconografía Musical, nos referimos a aquella representación plástica donde se plasma cualquier tipo de instrumento musical, y que por tanto, forme parte de esa serie de atributos y símbolos que aluden a un personaje en concreto.

La investigación sobre Iconografía Musical en España no ha empezado a fomentarse hasta la década de los 70 del siglo XX. Esta afirmación tiene un sustento claro y conciso; nos encontramos con graves problemas a la hora de identificar los instrumentos que se representan en los diferentes edificios por razones técnicas y materiales, provocando que el paso del tiempo llegue a omitir detalles trascendentales a la hora de tipificarlos organológicamente.

La Iconografía Musical que encontramos en España, se concentra en capiteles, arquivoltas, tímpanos y pórticos de edificios, siendo el estilo Románico y Gótico los estilos que más la escenifican¹.

A través del trabajo, se puede afirmar que la ciudad de Úbeda no alberga una producción abundante de Iconografía Musical, aunque sí es cierto que se han hallado una serie de detalles que de forma dilatada ejemplifican de forma bastante notable la vinculación existente entre la música y las artes plásticas, hecho que, no debería de sorprendernos si tenemos en cuenta que Úbeda albergó durante un longevo tiempo hasta tres capillas musicales, las cuales estaban concentradas en la Sacra Capilla

¹ MARÍN LÓPEZ, Javier, "Entre pinceles, cinceles y acordes: algunos ejemplos de iconografía musical en la provincia de Jaén" *Giennium*, nº 10, 2008, p. 241.

del Salvador del Mundo, Hospital de Santiago y la Colegiata de Santa María de los Reales Alcázares.

Úbeda, Ciudad Patrimonio de la Humanidad por la Unesco en 2003, alberga una gran riqueza arquitectónica que se centra sobre todo en edificios de estilo Renacentista realizados a lo largo de todo el siglo XVI, aunque también edificios de estilo Gótico-Tardío que abarcarían una cronología aproximada del último tercio del siglo XV y el primer cuarto del siglo XVI. Precisamente, son en estos edificios donde han convergido todas las reproducciones halladas de Iconografía Musical.

3. RELACIÓN ENTRE MÚSICA Y PINTURA

A lo largo de la historia, pintores, músicos, escultores y tratadistas –y actualmente psicólogos y psiquiatras- han reflexionado acerca de las características de cada una de las artes en un intento de establecer paralelismos y analogías, valores que las diferencien y que las unan. Partiendo de esta idea es preciso que introduzcamos una frase escrita por el pintor renacentista Leonardo Da Vinci que dicta lo siguiente:

“El ojo, al que llamamos la ventana del alma, es el medio principal por el que la inteligencia puede apreciar las obras de la naturaleza de la manera más profunda y total; el segundo es el oído, el cual, escuchando las cosas que el ojo ha visto, adquiere dignidad”.

En el caso de la música y la pintura, sabemos que son dos artes bien diferentes que discurren por canales sensoriales distintos-el oído y la vista-, de manera que no podemos ver la música al igual que no es posible escuchar la pintura. Tampoco la dimensión que ocupan es la misma; mientras que en la música, el factor tiempo es imprescindible para interpretar y escuchar una composición, la pintura puede contenerse visualmente en un instante como obra acabada ya que es un arte espacial, estático y que trata imágenes, mientras que la música es un arte temporal, dotado de movimiento y que organiza sonidos articulados en un lenguaje discursivo.

Sin embargo, como medio de expresión artística, ambas comparten numerosas similitudes. Por ejemplo, en relación con el concepto de escala, entendida esta como una ordenación de alturas en la música o un conjunto básico de proporciones en la pintura, se han realizado a lo largo de los siglos algunos intentos de conexión entre ambas. Así, sabemos que G. Archimboldo, el pintor del siglo XVI, partió del blanco puro y lo mezcló progresivamente con más y más negro, con la intención

de “traducir” la escala de doce sonidos a la pintura. De esta manera, la escala de color pasaba del blanco profundo al negro alto, persiguiendo la analogía entre las dos artes².

Mucho tiempo después, a principios del siglo XX, el compositor A. Scriabin estableció empíricamente una tabla paralela de los tonos musicales y cromáticos al desarrollar una teoría sobre las relaciones entre los sonidos y los colores y que posteriormente utilizaría en su obra *Prometeo*³.

Actualmente, el filósofo L. Rowell analiza otras muchas similitudes, entre las que encontramos el modelo, entendido como canon, patrón o diseño con el que se juega; la tonalidad, como capacidad de crear centros, ya sea un color dominante en una pintura o un Re menor, como tonalidad determinada en la música; el silencio o su equivalente espacial al que llamamos vacío, que supone áreas de baja actividad en la pintura e imprescindible por su papel expresivo en la música; el interjuego o actividad contenida en una obra pictórica o musical que obliga a observar diversos planos o áreas en la pintura, o bien diversas voces en la música.

4. USO DE LA ICONOGRAFÍA MUSICAL POR LA IGLESIA

Dentro de la idea de seguir creando en este trabajo un estudio sobre las relaciones existentes entre la música y el arte. Debo explicar cómo la Iglesia ha utilizado la Iconografía Musical a lo largo de la historia, ya que fue un uso que tuvo una gran repercusión en el mundo musical y sobre todo artístico.

Me parece importante comenzar por el surgimiento del Canto llano, el cual surge en el siglo IX, bajo el nombre de Canto Gregoriano debido al papa Gregorio I, o, San Gregorio Magno. El Canto Gregoriano se sostuvo como base a una afirmación de San Agustín: “*Qui enim cantat laudem, non solum laudat, sed etiam hilariter laudat; qui cantat laudem, non solum cantat, sed et amat eum quem cantat. In laude confitentis est praedicatio, in cantico amantis affectio...*” De dicha alocución se extrajo de forma interpretada la célebre aseveración “*el que ora cantando, ora dos veces*”⁴. Por tanto, debemos entender El Canto Gregoriano, como oración cantada y

² <http://www.march.es/musica/jovenes/guiaromanticoyabstractos/analogias.asp>. (Consultado el 24 de marzo de 2016).

³ <http://www.march.es/musica/jovenes/guiaromanticoyabstractos/analogias.asp>. (Consultado el 9 de marzo de 2016).

⁴ SAN AGUSTÍN, *Sal. 72, 1*. Ed. de Balbino Marín Pérez en *Obras de San Agustín: Enarraciones sobre los Salmos*, Madrid: La editorial Católica, 1964, vol. 19, p. 167

con discurso en lengua latina cuyo principal objetivo era el de provocar una conversión al Catolicismo, y al mismo tiempo, magnificar aún más la fe del creyente.

La Iconografía pictórica y escultórica también fue utilizada por la Iglesia, como instrumento participativo dentro de los procesos de conversión al Catolicismo. Un ejemplo de ello, fue el pintor flamígero El Bosco, el cual a través de una serie de trípticos como *El Jardín de las Delicias* (1500-1515, Madrid: Museo del Prado) (lám. 1), o *El Carro de heno* (1500-1515, Madrid: Museo del Prado), fue uno de los grandes representantes de la labor evangelizadora que realizó la Iglesia, y que tuvo como instrumento principal la Iconografía.

También debemos hacer referencia a una composición musical conocida como *Stabat Mater*, traducido a “Estaba la Madre”, que fue una composición literaria compuesta en siglo XIII por el papa Inocencio III y por el monje Jacopone Da Todi. La composición musical del *Stabat Mater*, tiene de forma coetánea a su realización, el origen de una composición musical del mismo nombre, a la que más de doscientos compositores musicales le han puesto melodía. Precisamente, esta composición musical da origen a una representación plástica conocida como *La Compassio Mariae* (La Compasión de María), siendo el pintor flamígero del siglo XV Roger Van Der Weyden uno de los artistas que más representó en sus obras esta temática, sobretudo, en su gran obra maestra, “*El Descendimiento de Cristo*” (1435, Madrid: Museo del Prado) (lám. 2), la cual consiste en representar la relación existente entre los dolores externos de Cristo con los dolores internos de la Virgen, la cual, según los Evangelios Apócrifos, sufrió tres desmayos durante el proceso martirizante sufrido por su hijo. También la misma obra de Weyden nos puede servir de ejemplo para ratificar el uso de la Iconografía por parte de la Iglesia, en otra temática también representada en su obra *El Descendimiento de Cristo* conocida como *La Co-Redemptio* (La Co-redención de María), la cual consiste en una conversión de María en la nueva Eva, ya que la primera estaría con su mano tocando un cráneo, conocido como la calavera de Eva, y por tanto la Virgen María se convertiría en la Co-redentora del pecado original⁵.

En el pensamiento místico medieval también hay lugar para la música en el Infierno Cristiano, ámbito reservado a las almas de los condenados en el Juicio Final. En este espacio los artistas medievales atribuyen a los

⁵ GÁMEZ SALAS, J.M. *El pecado según El Bosco* (Trabajo Fin de Grado dirigido por Miguel Ángel León Coloma, 2016, Universidad de Jaén), p. 14.

demonios una serie de torturas donde la música es utilizada para calmar los gritos de dolor de los torturados. Algunos instrumentos musicales que se representan en los paneles infernales de los trípticos flamígeros del siglo XV y XVI son el arpa, el órgano y el saltero, los cuales, se suelen utilizar como instrumentos de alabanza a Dios, pero que en este caso son transformados de forma gigantesca con un objetivo maquiavélico ya que también funcionan como elementos de tortura. Esta idea podemos afirmarla en la temática de El Bosco, a través de obras como *El Jardín de las Delicias* (1500-1515), y *El Juicio Final* (1485, Viena: Akademie der bildenden Künste). En la antigüedad clásica, la música era un precedente de la lujuria, por tanto los instrumentos musicales en su totalidad, pero más concretamente la gaita, la trompeta o el arpa por su propia morfología que nos recuerda a los órganos reproductores del hombre y de la mujer, inciden aún más en acto pecaminosos⁶.

5. ICONOGRAFÍA MUSICAL CRISTIANA EN LA CIUDAD DE ÚBEDA

A continuación, estudiaremos la Iconografía Musical que presenta la Sacra Capilla del Salvador de Úbeda. Pero antes, es imprescindible realizar una introducción de la importancia de los ángeles músicos en la pintura.

Los ángeles músicos, agrupados en coros y conjuntos instrumentales, constituyen uno de los motivos iconográficos de carácter religioso con mayor reproducción en el arte occidental desde el siglo XIV. En estas representaciones un número variable de ángeles, cantan o tocan instrumentos que acompañan los episodios de la vida de Cristo, la Virgen y los santos, así como las visiones del Apocalipsis y del Juicio Final. Las referencias a esta Iconografía proceden de varias fuentes, siendo el salmo 150 una de las más importantes. Se trata de un breve texto de sólo seis versos que contiene una exhortación de alabanza a Dios con instrumentos musicales, y en donde los versos 3 al 5 aluden a instrumentos musicales:

⁶ AUSONI, Alberto. *La Música*, Madrid: Electa, 2005, pp. 138, 165.

TABLA 1.
Texto del salmo 150

1. Laudate Dominum in sanctis ejus: laudate eum in firmamento virtutis ejus: Alabad al Señor en su santuario: alabadlo en su fuerte firmamento.
2. Laudate eum in virtutibus ejus: laudate eum secundum multitudinem magnitudinis ejus: Alabadlo por sus proezas, alabadlo por su inmensa grandeza.
3. Laudate deum in sono tubae: laudate eum in psalterio et cithara: Alabadlo tocando trompetas, alabadlo con arpas y cítaras.
4. Laudate eum in tympano et choro: laudate eum in chordis et organo: Alabadlo con panderos y danzas: alabadlo con cuerdas instrumentos musicales.
5. Laudate eum in cymbalis resonantibus: laudate eum incymbalis jubilationis: Alabadlo con címbalos sonoros, alabadlo con címbalos de júbilo.
6. Omnis spiritus laudet Dominum: Todo ser que aliente alabe al Señor⁷.

El libro del Apocalipsis es atribuido a Juan el Evangelista, el cual comenta que al abrirse el séptimo sello, siete ángeles recibieron de Dios siete trompetas. Las notas de las seis primeras anunciaron las calamidades y persecuciones que estaban destinados a sufrir la humanidad mientras que la última trompeta anunciaba el triunfo de Cristo y el advenimiento del reino de Dios. Las trompetas de los ángeles músicos en la Edad Media solían representarse como olifantes y evocan el papel del sonido en episodios bíblicos como las plagas de Egipto y la destrucción de las murallas de Jericó. Por otro lado, una de las visiones escatológicas más representadas en el arte cristiano es aquella en que las trompetas de los ángeles convocan a la humanidad al Juicio Final en presencia de Cristo entronizado, acompañando la apertura de los sepulcros y la resurrección de los cuerpos. En la esfera musical, esta visión quedó marcada, sobre todo en la época romántica por la inexorabilidad de las trompetas y los trombones del *Dies Irae*, la secuencia más dramática de la Misa del Réquiem⁸.

Dentro de la temática de ángeles músicos nos encontramos en Úbeda con los siguientes ejemplos:

⁷ *Sal. 150. La Santa Biblia*, ed. de Evaristo Martín Nieto, Madrid: San Pablo, 1989, p. 859.

⁸ AUSONI, Alberto. *Opus, Cit.*, pp. 160-161.

5.1. LA SACRA CAPILLA DEL SALVADOR DEL MUNDO

Concedida la bula por Paulo III el 2 de febrero de 1535, se encargó el proyecto a Diego de Siloé que, justo un año más tarde realizó el trazado y memoria de la obra. El 18 de septiembre de 1536 Andrés de Vandelvira y Alonso Ruiz convienen en hacer la obra conforme a la traza del arquitecto burgalés. La obra se suspendió al poco de ser iniciada debido a la dedicación por parte de Siloé a la Catedral de Granada; hecho que provocó la inmediata adjudicación del proyecto a Andrés de Vandelvira y a Alonso Ruiz el 12 de junio de 1540, concluyéndose las obras en 1556, y habiendo fallecido ya el mecenas de la obra, Francisco de los Cobos y Molina⁹.

Esta Capilla está presidida por el retablo de su altar mayor, el cual representa la Transfiguración de Cristo en el monte Tabor, obra del genial escultor Alonso de Berruguete en 1559, siendo la imagen de Jesús la única original, pues el resto fue destruido por el bando Comunista en la Guerra Civil española. El conjunto se halla cubierto por un baldaquino barroco del siglo XVIII, tallado por el artista local García de Pantaleón. Dicha Capilla está cubierta por una magnífica cúpula de cuarenta casetones sobre pechinas realizadas por el maestro Antonio de Medina en 1770 en estilo Rococó. Veinticuatro de los cuarenta casetones mencionados anteriormente, contienen imágenes musicales¹⁰. Esta cúpula constituye un compendio organológico de instrumentos antiguos y modernos, tanto de cuerda –salterio, arpa, violín, violón, clavicémbalo–, como de viento –corneta curva, chirimía, bajón, trompeta y trompa naturales y órgano positivo o realejo, entre otros– e incluso también siete ángeles cantores portando partituras. Nos detenemos en una serie de ejemplos iconográficos destacados como el ángel portando un arpa (lám. 3), ángel tocando un clavicémbalo (lám. 4), ángel con un órgano (lám. 5), ángel con un trombón (lám. 6), y ángel tocando un violón (lám. 7)¹¹.

En el interior de la Sacristía, también realizada por Andrés de Vandelvira, nos encontramos con una serie de ángeles apoyados sobre querubines, indicando así la ubicación celeste de los acontecimientos de los que son portadores. Lo aquí narrado se encuentra en los capítulos 6-9 y parte del 11 del Apocalipsis. Uno de los ángeles, posicionado verticalmente respecto al grupo de la familia Cobos-Mendoza, toca una trompeta

⁹ PASQUAU GUERRERO, Juan. *Biografía de Úbeda*, Úbeda: Asoc. Pablo de Olavide, 1985, pp. 147-148.

¹⁰ MORENO MENDOZA, Arsenio. *Guía Histórico-Artística de la ciudad de Úbeda*, Úbeda: Exclamo. Ayuntamiento de Úbeda, 1985, p. 86.

¹¹ MARÍN LÓPEZ, Javier. *Opus. Cit.*, pp. 242-243.

que anuncia la llegada del Reino Mesianico (lám. 8), acontecimiento este descrito en el capítulo 11. 14-14 del Apocalipsis¹².

5.2. IGLESIA DE S. MIGUEL Y ORATORIO DE S. JUAN DE LA CRUZ

Estos dos edificios están dedicados al patrón y co-patrón de la ciudad: San Miguel Arcángel y San Juan de la Cruz.

En 1587 sobre una anterior ermita dedicada al Arcángel San Miguel, se levantó un convento de la reformada Orden Carmelita. La construcción de la Capilla mayor de la Iglesia estuvo bajo el patronato de Pedro de Segura. Los maestros constructores fueron Francisco de Alarcos y Pedro de Quesada, siendo supervisadas las obras por Ambrosio de Vico, arquitecto de la Catedral de Granada, aunque hay que explicitar que, gran parte del templo fue reconstruido a principios del siglo XX realizándose un proyecto clasicista.

El segundo edificio, el Oratorio de San Juan de la Cruz, fue construido en 1637, ocupando el lugar donde fue enterrado el santo, y que alberga una planta de una sola nave¹³.

En el Museo de San Juan de la Cruz, se encuentra la *Inmaculada Concepción* (princ. s. XVII, Úbeda: Museo San Juan de la Cruz) atribuida a Juan de Roelas, uno de los artistas que pintó con más asiduidad conciertos angélicos. La Virgen va acompañada de un conjunto musical de ocho ángeles; los dos ángeles más pequeños, colocados en la parte superior flanqueando el conjunto, tocan dos chirimías; los tres de la izquierda portan un laúd y dos vihuelas de arco de distinto tamaño, mientras que los tres de la derecha llevan una corneta curva, un arpa y una guitarra (lám. 9). También en el interior del Museo de San Juan de la Cruz, nos encontramos con un gran lienzo del siglo XVIII, de autor anónimo denominado *El Juicio Final* (s. XVII, Úbeda: Museo San Juan de la Cruz) donde se representa el *Dies Irae*, el día en que Lucifer enviará a todos sus discípulos para asesinar a la humanidad. En este caso, seis ángeles músicos tocando trompetas aluden a la llegada del Juicio Final (lám. 10).

Finalmente, añadir que en el altar mayor nos encontramos con un fresco del siglo XX de autor anónimo¹⁴ denominado *La victoria de San*

¹² MONTES BARDO, Joaquín. *La Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda: Arte, Mentalidad y Culto*, Universidad Nacional de Educación a Distancia Centro Asociado "Andrés de Vandelvira" Úbeda-Jaén, 1993, pp. 146, 160.

¹³ ALMANSA MORENO, J.M. *Guía completa de Úbeda y Baeza*, Jaén: El Olivo, 2008, pp. 97, 100.

¹⁴ *Ibidem.*, p. 98.

Miguel sobre el dragón (Princ. s. XX Úbeda: Iglesia de San Miguel), donde se representa la glorificación del arcángel San Miguel tras su victoria conseguida en el combate frente a Lucifer (lám. 11). San Miguel se asienta sobre el cadáver de este, y empuñando la espada hacia el cielo, glorifica su victoria. En la parte inferior de esta representación se figura a San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús, y en el extremo izquierdo se representa a un monje franciscano tocando acordes de trompeta-probablemente la composición del *Diez Irae*-con el objeto de alabar y conmemorar la victoria conseguida por el arcángel San Miguel.

5.3. HOSPITAL DE SANTIAGO

Fundado por el ilustre personaje D. Diego de los Cobos el 17 de septiembre de 1562, es una de las mejores obras del Renacimiento en España, y de las más destacadas realizaciones construidas por el arquitecto Andrés de Vandelvira, obteniendo el apelativo de *El Escorial del Sur*. La obra comenzó a levantarse en torno a 1562, finalizándose hacia el año de 1575.

En la antigua capilla-hoy Auditorio- del Hospital de Santiago a la que accedemos por tres arcos de medio punto cubiertos por una reja de tres piezas realizada por Juan Álvarez de Molina, hay cuatro ángeles músicos entre nubes, realizados en el siglo XVI por Pedro de Raxis y Gabriel Rosales¹⁵ y que están localizados en las enjutas de los arcos de medio punto del tramo central, los cuales están tocando el rabel (lám. 12) y la trompeta recta en la enjuta izquierda (lám. 13) y el arpa en la enjuta derecha (lám. 14). Los músicos tañendo instrumentos podrían proclamar el triunfo de Cristo y el advenimiento del reino de Dios.

En un ángulo del patio central se abre una gran escalera de doble tiro y gran meseta donde se encuentra representada la imagen de *Santa Cecilia* (lám. 15), de la que me extenderé en su descripción al ser considerada la patrona de la música.

Santa Cecilia fue una Virgen y mártir romana del siglo III d.C. Llevaba siempre consigo el libro de los evangelios y rezaba continuamente para preservar su virginidad. Incluso, en la misma noche de bodas consiguió convertir y bautizar a su esposo Valeriano para que no consumara el matrimonio y como premio por su castidad, un ángel se apareció en la cámara nupcial y coronó a ambos esposos con sendas

¹⁵ ALMAGRO GARCÍA, Antonio. "El hospital de Santiago de Úbeda", *Andalucía en la historia*, Nº 3, 2003, pp. 98-103.

coronas de rosas y azucenas. También se convirtió Tiburcio, hermano de Valeriano, pero ambos fueron martirizados por el prefecto Almaquio por negarse a ofrecer sacrificios a los dioses y Cecilia que también se negaba a ofrecer sacrificios a estos, fue martirizada sumergiéndola en una caldera de agua hirviendo, saliendo ilesa del suplicio y ordenando consecuentemente decapitarla por tres veces. El verdugo descargó la espada sobre su cuello sin conseguir separarle la cabeza del cuerpo y, como un cuarto golpe no estaba permitido por las leyes, Santa Cecilia vagó por las calles de Roma con el cuello sangrante durante tres días, tiempo que empleó en repartir sus bienes entre los pobres antes de morir. Su cuerpo fue finalmente hallado en la Iglesia del Trastevere intacto en el siglo XVII¹⁶.

La Iconografía representa principalmente el matrimonio de Cecilia y la conversión de Valerio y el martirio de la santa en la caldera. A partir de finales del siglo XVI, cuando se la representa en solitario, Cecilia recibe con una frecuencia cada vez mayor un instrumento musical como atributo; un órgano portátil, arpa, laúd e incluso violín. Esta Cecilia “música” tiene su origen en la Edad Media, cuando se interpretó al revés una frase del relato de su pasión¹⁷. En un fragmento de la *Passio Sanctae Ceciliae* se narra que la Santa dirigió una oración a Dios entre la que se interpretaba la elocución “candentibus organis”, es decir, “entre las herramientas candentes”, en alusión a los símbolos de su martirio; sin embargo, la tradición debido a una errónea traducción la interpretó como “cantantibus organis”, identificando la palabra latina “organis” con el órgano¹⁸. Sea como fuese, en la época moderna se convierte en la patrona de la música sacra, de los músicos, de los cantantes y de los fabricantes de instrumentos.

Su culto es fundamentalmente italiano y alemán, pero en Francia, por ejemplo, le fue dedicada la Catedral de Albi desde el siglo XIV¹⁹.

La representación de *Santa Cecilia* (Pedro de Raxis y Gabriel Rosales, 1586, Úbeda: Hospital de Santiago) se ubica en la cúpula que cubre la gran caja de escalera decorada con casetones y pinturas del Hospital de Santiago de Úbeda. Este espacio contiene un complejo iconográfico que, como la portada de El Salvador, contribuye a la glorificación del mecenas,

¹⁶ CARMONA, Juan, *Iconografía de los Santos*, Madrid: Akal, 2003, pp. 81-82.

¹⁷ DUCHET-SUCHAUX, G., PASTOUREAU, M. *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*, ed. de César Vidal, Madrid: Alianza, 2009, p. 111.

¹⁸ CARMONA, Juan, *Opus. Cit.*, p. 102.

¹⁹ DUCHET-SUCHAUX, G., PASTOUREAU, M. *Opus. Cit.*, p. 111

en este caso el obispo D. Diego de los Cobos. Las pinturas de los case-tones fueron realizadas alrededor de 1586 por Pedro de Raxis y Gabriel Rosales²⁰. La santa ocupa el casetón junto a la esquina inferior derecha, con un semblante absorto por la escucha de la armonía divina. Raxis, pinta con poca precisión el órgano, en el que los tubos se han colocados al revés, los de menor longitud a la izquierda, coincidiendo con el registro grave del teclado, y los más largos a la derecha²¹.

5.4. BASÍLICA MENOR DE SANTA MARÍA DE LOS REALES ALCÁZARES

El 29 de septiembre de 1272 Fernando III el Santo expulsa a los musulmanes de la ciudad de Úbeda, acontecimiento que, indudablemente provocó la destrucción de la Mezquita Aljama musulmana, y el levantamiento en 1396-por un privilegio del rey Enrique III- en Iglesia cristiana²². Posteriormente, se renovó la fábrica desde mediados del siglo XV, siglo XVI hasta la primera mitad del XVII²³.

La fachada norte se construyó por disposición del Obispo D. Sancho Dávila, iniciando su levantamiento en 1615 y concluyendo casi treinta años más tarde. En el segundo cuerpo de esta, sobre el escudo del promotor de la obra, se muestra un relieve realizado por el escultor Luis de Zayas (lám. 16) donde se representa el tema de la *Adoración de los pastores* (1615-1645, Úbeda: Basílica Menor de Sta. M^a de los Reales Alcázares)²⁴, los cuales portan instrumentos como el laúd y la pandereta. El tema iconográfico tiene su apoyo literario en el Evangelio de Lucas, 2:15-21, siendo este-aunque de forma breve el único evangelista que relata la Adoración de los pastores. En su relato, no se haya el menor indicio de pastores músicos, los artistas se complacen en introducir uno o varios pastores que tocan la flauta o la gaita, y es que, no hay bucólica sin concierto campestre. El recuerdo de las pastorales antiguas, aún vivo, bastaba para explicar esta adición²⁵, salvo que se crea que detrás de ello no hay más que un juego de palabras con el texto griego del Evangelio, donde la expresión *agraulountes* (pactores que pernoctaban al

²⁰ ALMANSA MORENO, J.M. *Opus. Cit.*, p. 23

²¹ MARÍN LOPEZ, Javier. *Opus. Cit.*, p. 288.

²² RUIZ PRIETO, Miguel. *Historia de Úbeda*, Úbeda: Asoc. Cult. Alfredo Cazabán Laguna, tomo II, 2006, pp. 8-9.

²³ ALMAGRO GARCÍA, Antonio. "28 años haciendo magia (consideraciones sobre la restauración de Santa María de los Reales Alcázares de Úbeda)", *E-RPH*, N^o 8, 2011, p. 4.

²⁴ PASQUAU GUERRERO, Juan. *Opus. Cit.*, p 47.

²⁵ RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona: El Serbal, 1996, v. II, pp. 244, 245.

raso) pudo ser confundida por elisión de la primera sílaba con *aulontes* (tocando la flauta)²⁶.

También debemos aludir al *San Jerónimo Penitente* (Anónimo, s. XVII, Úbeda: Basilica Menor de Sta. M^a de los Reales Alcázares) donde se representa la imagen de San Jerónimo. La obra se encuentra una vez que accedemos por la Portada de las Mercedes. San Jerónimo Penitente realiza su penitencia y en el fondo se encuentra Cristo crucificado y una trompeta alusiva al Juicio Final, indicando que la hora final de la muerte del santo ha llegado (lám. 17).

5.5. IGLESIA DE SAN PABLO

Según Ruiz Prieto, la primitiva Iglesia Gótica fue levantada sobre una antigua Mezquita, e incendiada en 1368 en las luchas entre Pedro I de Castilla y Enrique de Trastámara.

Fue el obispo de Baeza, D. Domingo, quien construyó entre 1240 y 1250 la llamada puerta de *Los Carpinteros*, labrándose en 1484 la puerta norte por el obispo de Jaén D. Luis de Ossorio. Pero la más grandiosa de las portadas parroquiales de Úbeda es sin duda la del mediodía de San Pablo, edificada en tiempos del obispo D. Alonso Suárez de la Fuente el Sauce entre los años de 1500 y 1520 de estilo Gótico-Tardío.

En el interior de la Iglesia de San Pablo, en una de las numerosas capillas conocida como la *Capilla de la Aurora* o de *San Ildefonso* y que fue fundada por D. Alonso Arredondo y Valenzuela, síndico personero de la ciudad de Úbeda de 1492 a 1520, y de su esposa Dña. Francisca de Torres y San Martín, se halla un ejemplo de Iconografía Musical²⁷.

A principios del s. XVII, la Capilla se refunda y se transforma arquitectónicamente gracias al Regidor Luis de la Torre y a su mujer Ana de la Torre. La portada es de estilo protobarroco;²⁸ es un arco de medio punto, policromado con una imitación de mármol, y decorado en las enjutas con el escudo del fundador. Precisamente, justo al lado de los escudos heráldicos de la familia, nos encontramos con una figura tallada en alto relieve portando una trompeta (lám. 18). Para finalizar, la capilla se cierra

²⁶ MILLET, Gabriel. *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile XIV, XV et XVI siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du mont Athos*, París: Fontemoing et Cie 1916, p. 132.

²⁷ JARA TORRES NAVARRETE, Ginés de la. *Historia de Úbeda en sus documentos*, Asoc. Cult. Ubetense Alfredo Cazabán Laguna, 2006, p. 179.

²⁸ RUIZ PRIETO, Miguel. *Opus. Cit.*, tomo II, p. 64.

con una sencilla reja, adaptada al marco, que muestra en la parte superior la heráldica sostenida por dos angelotes.

Hallamos también en otra de las capillas de esta magnífica Iglesia, denominada *Capilla del Camarero Vago* o *de las Calaveras*, otra representación de Iconografía Musical. En este caso; dos grandes ángeles melancólicos-que flanquean a otro situado en la parte central-de los que de su boca emana un instrumento musical de difícil catalogación, pero que puede aludir a una trompeta curva (lám. 19), y que se representan en una exquisita reja realizada por el Maestro Bartolomé y decorada con la heráldica del fundador²⁹. La capilla fue levantada a costa de Francisco de Vago, camarero del Obispo D. Alonso Suárez de la fuente el Sauce, y del que se conserva aún su sepulcro de estilo plateresco, mostrando su relieve frontal dos ángeles sosteniendo la Santa Faz. De estilo plateresco, adorna su fachada con curiosas leyendas, desarrollándose en letras monacales en la archivolta del arco la siguiente inscripción: “*Esta Capilla mandó hacer el venerable Francisco de Vago, beneficiado de esta iglesia, criado y Camarero que del Ilústrisimo y muy magnífico Señor Alonso de la Fuente el Sauce obispo de Jaén, acabóse el año MDXXXVI*”³⁰.

5.6. IGLESIA DE SAN NICOLÁS DE BARI

Una de las once primitivas parroquias desde los primeros años de la Reconquista, su demarcación fue la más extensa, después de San Isidoro, ocupando el décimo lugar en la jerarquía eclesiástica. Su actual fábrica data del año 1377, convirtiéndose en el más excelente ejemplo del Gótico andaluz, el más clásico de toda la ciudad y, tal vez, el más ortodoxo de todos los erigidos en el Reino de Jaén en su estilo.

La portada principal, orientada al Sur, fue mandada ejecutar en 1509 por el Obispo de Jaén, Obispo constructor por excelencia, D. Alonso Suárez de la Fuente el Sauce³¹. Pertenece al último Gótico flamígero y es prácticamente idéntica de la que podemos observar en la Iglesia de San Isidoro. Su estructura es la siguiente; nos encontramos con una portada abocinada con arcos ojivales, siendo rematados en la clave con un florón, y finalmente la crestería se corona con la imagen del Santo Titular en su vértice central.

²⁹ ALMANSA MORENO, J.M. *Opus. Cit.*, p. 89.

³⁰ RUIZ PRIETO, Miguel. *Opus. Cit.*, p. 65.

³¹ MORENO MENDOZA, Arsenio. *Opus. Cit.*, pp. 138, 142.

En el intradós de su arco ojival, se representa una pequeña escultura angelical portando un instrumento musical, y que, pese a su notable dificultad identificadora, podemos definir como una chirimía (lám. 20).

En el interior, en la *Capilla del Deán Ortega*, fundada por D. Fernando Ortega y Salido, Deán de la Santa Iglesia de Málaga, Chantre de la Colegial y Capellán Mayor de la Sacra Capilla del Salvador, y que sigue la estructura arquitectónica de Andrés de Vandelvira, la reja fue realizada por el rejero y escultor Juan Álvarez de Molina y dorada y pintada por Antonio de Aquilis entre 1526 y 1530, se representa una exaltación mariana aludiendo al tema de la Inmaculada Concepción de María, elevada al cielo entre ángeles y serafines que tañen instrumentos musicales tales como laúdes y trompetas, siendo coronada por el Padre Eterno (lám. 21)³².

6. ICONOGRAFÍA MÚSICAL PROFANA

La música profana tiene su nacimiento en la Alta Edad Media, donde por las diferentes calles de las ciudades se tocaban una serie de composiciones no aceptadas por la Iglesia, ya que representaban un carácter burlesco de los problemas sociales y eclesiásticos y una interpretación de temáticas no religiosas como el amor. La representación de la música profana también fue utilizada por la Iglesia como instrumento de enseñanza hacia la doctrina cristiana. Esta idea se ve reflejada en el panel central del tríptico realizado por el Bosco denominado *El Jardín de las Delicias* (1500-1515), en donde se representa en el plano medio, un pequeño lago donde se muestra una serie de mujeres que se están insinuando sexualmente a un conjunto de hombres que están desarrollando un baile o danza alrededor de ellas. Esta representación se nutre de la Antigüedad Clásica, donde la música y el baile eran un precedente del acto sexual. Esta afirmación está totalmente ratificada por el contexto donde se ha desarrollado el acto, el *Locus Amoenus*, el lugar, según la Antigüedad Clásica, ideal para el encuentro y el acto sexual.

También en otra obra del propio Bosco denominada *El Carro de Heno* (1500-1515), en su panel central, se representa una temática conocida como las *Vanitas*. Este tipo de obras que incorporan dicha temática, tienen como objetivo provocar una reflexión en el hombre, sobre qué dura es la vida, la corta que ésta es y los problemas y la difamación a la que el

³² *Ibidem.*, p. 139.

hombre puede ser sometido. En este panel central se representa a un *cupiditas* (lám. 22) tocando una flauta encima del carro de heno como principal representación de lo banal y mundano. Precisamente es la música la que con su melodía, atrae a la población sobre el heno y en donde se pueden observar personajes de diferentes status sociales; desde población perteneciente a la clase baja, monjas con atuendo dominico o incluso al propio papa Alejandro VII y al emperador francés Maximiliano I³³.

Como Iconografía Musical profana, en Úbeda podemos observar un único ejemplo, pero no por ello menos interesante.

6.1. SACRA CAPILLA DEL SALVADOR DEL MUNDO

En el intradós del arco de medio punto perteneciente a la fachada principal-en el tercer casetón comenzado por la izquierda-se encuentra representada una Venus. Sabemos que el escultor francés manierista Etienne Jamet, realizó sutilmente tres autorretratos; dos en la sacristía realizada por Andrés de Vandelvira a mediados del siglo XVI, y el tercero sería precisamente autorretratándose como una Venus tocando una vihuela (lám. 23).

No es normal ver una venus representada con esta morfología. Los grabados y las miniaturas asociados a los textos astrológicos ilustraban una serie de propensiones con escenas inspiradas en la vida y costumbres de la época. La diosa se suele representar de pie o sobre un carro triunfal que da forma a una Venus de formas voluptuosas cuyo descenso al mundo de los mortales inspira el placer de la música de un modo casi directo. Precisamente, Venus, por simbolizar el amor, alude constantemente a la vida voluptuosa, la cual, en su combate frente a la Virtud para conquistar a Hércules, tiene cerca de ella instrumentos musicales³⁴. Un ejemplo de ello es la obra realizada en 1470 por Francesco del Cossa, *El triunfo de Venus* (1470, Ferrara: Palacio Schifanoia) (lám. 24), donde aparece la diosa cortejada por figuras femeninas y con una gran representación de iconografía musical a través de flautas.

También se suelen representar a los hijos de venus, que eran las personas que recibían la influencia del plantea homónimo en virtud de su nacimiento. Estos hijos de venus, dominados por un temperamento sanguíneo, se entregan al amor, al juego y a la música. Mozos

³³ GÁMEZ SALAS, J.M. *Opus. Cit.*, pp. 23-31.

³⁴ TERVARENT, Guy de. *Atributos y símbolos en el arte profano*, ed. de J. M^a Sousa Jiménez, Barcelona: El Serbal, 2002, p. 304.

y mozas bailan alrededor de una fuente del amor, en un jardín de delicias y cortejan al son de los instrumentos. Precisamente esta iconografía convirtió el tema astral en una escena de erotismo más explícito, en una fusión perfecta entre la armonía de los sonidos y el placer de los sentidos³⁵.

7. CONCLUSIONES

Tras el presente trabajo, podemos afirmar que, Úbeda no tiene una excesiva representación de Iconografía Musical en sus edificios, siendo la tipología cristiana la más preminente frente la profana, de la que únicamente hemos hallado un solo ejemplo.

La mayoría de estas representaciones iconográficas se ilustran en edificios pertenecientes a los estilos Gótico-Tardío y Renacimiento, y de tipología eclesiástica.

Existe una estrecha relación entre la arquitectura vandevalviriana con la Iconografía Musical, al albergar numerosos edificios con una más que notoria cantidad de imágenes musicales.

Las imágenes musicales localizadas presentan problemas en su identificación musical, bien por el paso del tiempo, habiendo provocado su paulatino deterioro, o por problemas técnicos y materiales de la época donde se realizaron.

Para realizar un análisis iconográfico-musical correcto, debemos apoyarnos en diferentes fuentes; de tipo Historiográfico, Literarias, Artísticas, Iconográficas, Sociales y Culturales, para así poder determinar el grado de autenticidad en las representaciones y comprender la imagen musical como un lenguaje simbólico que, coetáneamente nos suministra una valiosa información sobre el artista, comitente y la sociedad del momento.

³⁵ AUSONI, Alberto. *Opus. Cit.*, p. 39.

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

- ALMAGRO GARCÍA, Antonio. “El hospital de Santiago de Úbeda”, *Andalucía en la historia*, nº 3, 2003.
- ALMAGRO GARCÍA, Antonio. “28 años haciendo magia (consideraciones sobre la restauración de Santa María de los Reales Alcázares de Úbeda)”, *E-RPH*, nº 8, 2011.
- ALMANSA MORENO, J.M. *Guía completa de Úbeda y Baeza*, Jaén: El Olivo, 2008.
- AUSONI, Alberto. *La Música*, Madrid: Electa, 2005.
- CARMONA, Juan, *Iconografía de los Santos*, Madrid: Akal, 2003.
- DUCHET-SUCHAUX, G., PASTOUREAU, M. *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*, ed. de César Vidal, Madrid: Alianza, 2009.
- GÁMEZ SALAS, J.M. *El pecado según el Bosco*, (T.F.G dirigido por D. Miguel Ángel León Coloma, 2016, Universidad de Jaén).
- JARA TORRES NAVARRETE, Ginés de la. *Historia de Úbeda en sus documentos*, Asoc. Cult. Ubetense Alfredo Cazabán Laguna, 2006.
- MARÍN LÓPEZ, Javier, “Entre pinceles, cinceles y acordes: algunos ejemplos de iconografía musical en la provincia de Jaén” *Giennium*, nº 10, 2008.
- MILLET, Gabriel. *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile XIV, XV et XVI siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du mont Athos*, París: Fontemoing et Cie, 1916.
- MONTES BARDO, Joaquín. *La Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda: Arte, Mentalidad y Culto*, Universidad Nacional de Educación a Distancia Centro Asociado “Andrés de Vandelvira” Úbeda-Jaén, 1993.
- MORENO MENDOZA, Arsenio. *Guía Histórico-Artística de la ciudad de Úbeda*, Úbeda: Exclamo. Ayuntamiento de Úbeda, 1985.
- PASQUAU GUERRERO, Juan. *Biografía de Úbeda*, Úbeda: Asoc. Pablo de Olavide, 1985.
- RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona: El Serbal, vol. II, 1996.
- RUIZ PRIETO, Miguel. *Historia de Úbeda*, Úbeda: Asoc. Cult. Alfredo Cazabán Laguna, tomo II, 2006.
- SAN AGUSTÍN, *Salm. 72, 1*. Ed. de Balbino Marín Pérez en *Obras de San Agustín: Enarraciones sobre los Salmos*, Madrid: La editorial Católica, vol. 19, 1964.
- La Santa Biblia*, ed. de Evaristo Martín Nieto, Madrid: San Pablo, 1989.
- TERVARENT, Guy de. *Atributos y símbolos en el arte profano*, ed. de J. M^a Sousa Jiménez, Barcelona: El Serbal, 2002.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

<http://www.march.es/musica/jovenes/guiaromanticoyabstractos/analogias.asp>.
(Consultado el 24 de marzo de 2016).

<http://www.march.es/musica/jovenes/guiaromanticoyabstractos/analogias.asp>.
(Consultado el 9 de marzo de 2016)

ANEXO GRÁFICO



Lám. 1. El Bosco, *El Jardín de las delicias* (1500-1515), Madrid: Museo del Prado.



Lám. 2. Roger van der Weyden, *El Descendimiento de Cristo* (1435), Madrid: Museo del Prado.



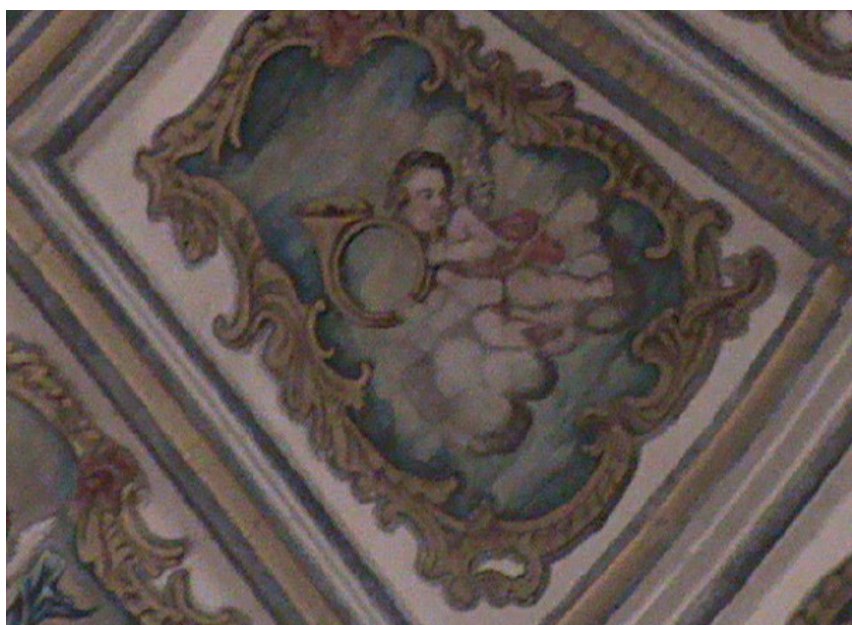
Lám. 3. Antonio de Medina, ángel con arpa, detalle de la Cúpula de la Sacra Capilla del Salvador, 1770.



Lám. 4. Antonio de Medina, ángel con clavicémbalo, detalle de la cúpula de la Sacra Capilla del Salvador, 1770.



Lám. 5. Antonio de Medina, ángel con órgano, detalle de la cúpula de la Sacra Capilla del Salvador, 1770.



Lám. 6. Antonio de Medina, ángel con trombón, detalle de la cúpula de la Sacra Capilla del Salvador, 1770.



Lám. 7. Antonio de Medina, ángel con violón, detalle de la cúpula de la Sacra Capilla del Salvador, 1770.



Lám. 8. Etienne Jamet, ángel con trompeta, detalle de la Sacristía de la Sacra Capilla del Salvador, 1541-1545.



Lám. 9. Juan de Roelas, *Inmaculada Concepción*. *Detalle* (s. XVII), Úbeda: Museo San Juan de la Cruz.



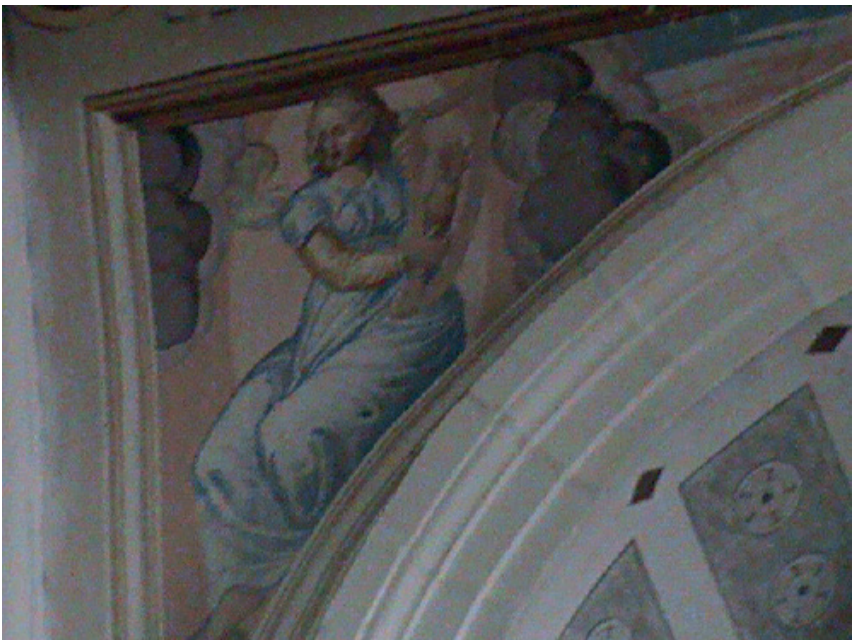
Lám. 10. Anónimo, *Juicio Final*. Detalle. Princ. s. XVIII, Úbeda: Museo San Juan de la Cuz.



Lam. 11. Anónimo, *San Miguel luchando contra el dragón*, princ. s. XX, Úbeda: Iglesia de San Miguel.



Lám. 12. Pedro de Raxis y Gabriel Rosales, ángel con rabel, detalle de la antigua capilla del Hospital de Santiago, 1586.



Lám. 13. Pedro de Raxis y Gabriel Rosales, ángel con arpa, detalle de la antigua capilla del Hospital de Santiago, 1586.



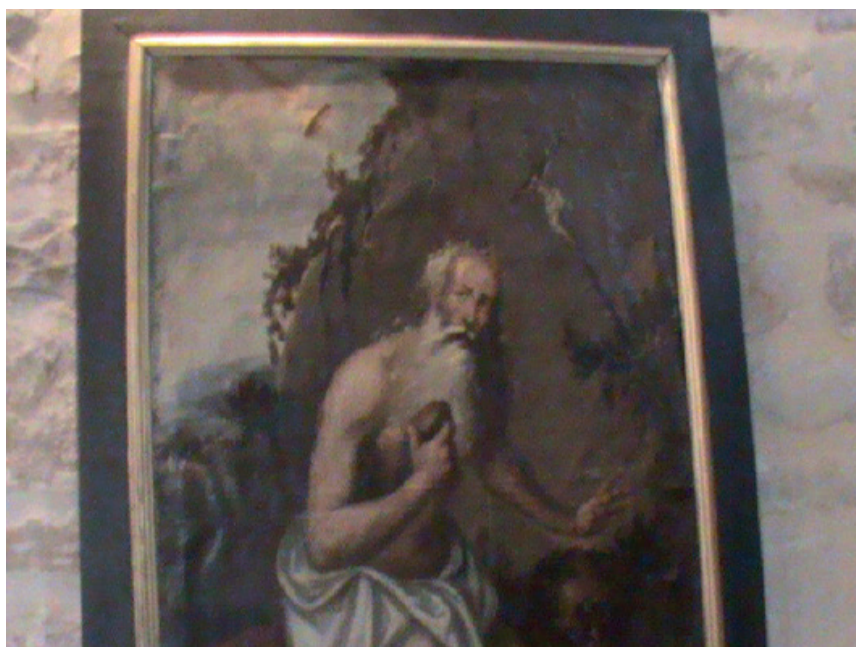
Lám. 14. Pedro de Raxis y Gabriel Rosales, ángel con trompeta larga, detalle de la antigua capilla del Hospital de Santiago, 1586.



Lám. 15. Pedro de Raxis y Gabriel Rosales, Santa Cecilia con el órgano, detalle de la escalera del Hospital de Santiago, 1586.



Lám. 16. Luis de Zayas, *Adoración de los pastores*, 1615-1645, Úbeda: Basílica Menor de Sta. M^a de los Reales Alcázares.



Lám. 17. Anónimo, *San Jerónimo penitente*, s. XVII, Úbeda: Basílica Menor de Sta. M^a de los Reales Alcázares.



Lám. 18. Figura portando una trompeta, detalle de la capilla de San Ildefonso, princ. s. XVII.



Lám. 19. Ángeles con trompeta curva, detalle de la capilla del Camarero Vago, s. XVI.



Lám. 20. Figura con chirimía, detalle de la portada principal de la Iglesia de San Nicolás de Bari, 1509.



Lám. 21. Juan Álvarez de Molina, ángeles portando laúdes y trompetas, detalle de la reja de la Iglesia de San Nicolás de Bari, 1526-1530.



Lám. 22. El Bosco, *El carro de heno*. Detalle. (1500-1515), Madrid: Museo del Prado.



Lám. 23. Etienne Jamet, *Venus vihuelista*, detalle de la fachada principal de la Sacra Capilla del Salvador, 1541-1543.



Lám. 24. Francesco del Cossa, *El triunfo de Venus*, 1470, Ferrara: Palacio Schifanoia.

PROCEDENCIA GRÁFICA

- Lám. 1. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-jardin-de-las-delicias/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609>
- Lám. 2. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-carro-de-heno/7673843a-d2b6-497a-ac80-16242b36c3ce>
- Lám. 3. Fuente propia.
- Lám. 4. Fuente propia.
- Lám. 5. Fuente propia.
- Lám. 6. Fuente propia.
- Lám. 7. Fuente propia.
- Lám. 8. Fuente propia.
- Lám. 9. Fuente: MARÍN LÓPEZ, Javier.
- Lám. 10. Fuente propia.
- Lám. 11. <http://ubedaybaezaturismo.com/place/iglesia-de-san-miguel/>
- Lám. 12. Fuente propia.
- Lám. 13. Fuente propia.
- Lám. 14. Fuente propia.
- Lám. 15. Fuente propia.
- Lám. 16. http://dickschmitt.com/travels/spain/Jaen_province/Ubeda/plazavaszquez2.html
- Lám. 17. Fuente propia.
- Lám. 18. <http://ubedaybaezaturismo.com/place/iglesia-de-san-pablo/>
- Lám. 19. Fuente propia.
- Lám. 20. Fuente propia.
- Lám. 21. http://www.ubeda.com/Capilla_del_Dean_Ortega/006.htm
- Lám. 22. <http://lamemoriadelarte.blogspot.com.es/2014/04/el-carro-de-heno-de-hieronymus-bosch.html>
- Lám. 23. Fuente: GONZÁLEZ, Carlos.
- Lám. 24. <https://ticmusart.blogspot.com.es/2012/11/triunfo-de-venus.html>

