

EL SEPULCRO DE DOÑA MARINA DE TORRES DE LOPERA (JAÉN). ESTUDIO ICONOGRÁFICO Y VINCULACIONES ARTÍSTICAS

Por *María Soledad Lázaro Damas*
Doctora en Historia del Arte

*A Pedro y Pepa Medina,
por su constante estímulo.*

Resumen

El presente artículo analiza, desde el punto de vista iconográfico y tipológico, el sepulcro renacentista de doña Marina Fernández de Torres, en Lopera (Jaén), así como su relación con otras obras artísticas coetáneas. Del mismo modo, se han perfilado las biografías de los artistas vinculados a la ejecución de esta obra, el arquitecto Francisco del Castillo *el viejo*, y los escultores Juan de Reolid y Luis de Aguilar.

Abstract

The following study has been devoted to the iconographic reading and typologic analysis of the sepulchre of Marina Fernández de Torres, in Lopera (Jaen), which dates from the Renaissance. At the same time, the relationship of this work with others from the same period is adjoined. Ultimately, as the biographical and professional tracks of the authors—Francisco del Castillo *el viejo*, Juan de Reolid, and Luis de Aguilar—seem worth noticing, they have been also included.

INTRODUCCIÓN

EL día tres de agosto de 1554 se firmaba en Jaén un poder notarial en relación con una obra artística de notable relevancia. El poder notarial era otorgado por el arquitecto Francisco del Castillo *el viejo*, el escultor Luis de Aguilar y el platero Francisco Muñiz al escultor Juan de Reolid, cuatro personalidades artísticas de indudable significado para la historia del arte de la provincia de Jaén.

La figura de San Juan Bautista se trata con idéntica atención si bien no se han trepanado sus ojos; un rostro demacrado, con las mejillas hundidas y los pómulos salientes, evoca la sobriedad y la vida ascética del Precursor. Tratado con realismo sugiere, junto a su brazo y las manos de la yacente, un estudio del natural. Su figura se relaciona íntimamente con la escultura del *Ecce Homo* de la catedral de Jaén, cuyo autor, por el momento, no se ha documentado. Lo que sí nos parece seguro, es que esta afortunada escultura poco tiene que ver con las defectuosas figuras que integran los relieves cercanos de la Natividad e incluso con el, más perfecto, altorrelieve de la portada exterior. Evidentemente, estamos planteando la existencia de dos manos diferentes.

El tratamiento de las cabezas del *Ecce Homo* y *San Juan* es muy similar. El cabello se parte sobre la frente, describiendo mechones de doble curva uno de los cuales cae delante de la oreja izquierda que queda destacada y descubierta. Ambos rostros describen un óvalo alargado, pronunciado por la barba, dividida en varios mechones puntiagudos, más acentuados y separados en el centro. La definición de las cuencas orbitales y la nariz es idéntica, con las salvedades de expresión de cada figura. El resultado son cabezas con un toque muy realista pero, en cierto modo, eclipsadas por el tratamiento del resto del cuerpo.

Anatómicamente, cabría señalar el tratamiento rotundo de las formas, expreso en la figura de la catedral y más velado en Lopera, nota que ocasiona el carácter macizo y potente de las mismas, resultado de una observación precisa. La tensión muscular y la resolución de las manos son el aspecto más destacado en este sentido y el más cuidado tanto en las evocaciones de la yacente y el Bautista, como especialmente en la figura del *Ecce Homo* catedralicio.

El tratamiento de las telas en estas figuras es muy similar, con un plegado dominado por largos y profundos pliegues paralelos, suavemente curvados en el perizoma de Cristo y en el manto de San Juan, muy rígidos en el caso de doña Marina, alternando con otros más sutiles en la túnica del Bautista y en el manto del *Ecce Homo*, hasta el punto de alisarse completamente y ceñirse al cuerpo. No obstante, frente a la ligereza de las figuras de Lopera, la envergadura de la figura de Cristo sorprende por su plenitud y rotundidad, por su innegable presencia física, frente a las connotaciones de tipo devocional o pasional que pudieran corresponderle. No se trata de una figura concebida para conmover el corazón de los fieles, sino una afirmación triunfante de la soberanía de Cristo, en la que no cabe el recurso



Tímpano con San Juan Bautista y *puttis*. Fotografía de la autora.



Putti del tímpano. Fotografía de la autora.

a los valores narrativos o anecdóticos, explicándose así la ausencia de los atributos pasionales.

VINCULACIONES ARTÍSTICAS

El sepulcro de Lopera aparece asociado, según el poder notarial mencionado al principio de este artículo, al arquitecto Francisco del Castillo y a los escultores Reolid y Aguilar, en especial al primero, ejecutor de la obra. El citado documento otorga poderes a Reolid

«por nos y en nuestro nombre e como nos mismos en la obra que vos el dicho Juan de Reolid aveis tomado o tomareis a cargo por remate otorgado que a de ser de canteria de talla de una sepultura que el muy magnifico don Juan Pacheco comendador de Castilseras e de Lopera nos manda fazer en la iglesia mayor de la villa de Lopera conforme al modelo que de ello esta dado o se diere» (10).

Más adelante confirma la relacion de Reolid, como principal, en la ejecución y el compromiso de los tres maestros, como avales, a acabar la obra en el plazo y precio concertado.

El sepulcro es una obra clave, construida en un momento crítico en la historia de la arquitectura giennense puesto que, la década de 1550, supone no sólo el afianzamiento del renacimiento clasicista en el conjunto de la provincia, o si se quiere los años de plenitud, sino además la reanudación de las obras de la catedral de Jaén y el punto de partida de las tendencias manieristas relacionadas directamente con la llegada de Francisco del Castillo de Italia.

Ambas direcciones pueden observarse en esta obra puesto que, si bien su configuración arquitectónica aparece dominada por un renacimiento pleno, al igual que la distribución de escultura y talla, también afloran en esta obra algunos elementos manieristas, en especial las volutas y las virtudes cuya disposición e iconografía proceden de modelos italianos.

El lenguaje decorativo implica tanto la presencia de un comitente culto como la de un tracista en el mismo sentido que, interpretando los deseos del patrono, aplica una serie precisa y concreta de símbolos, con un conocimiento previo de su significado. El comitente fue don Juan Pacheco, sobre cuya cultura y gusto artístico no nos caben dudas, y el tracista debió ser Francisco del Castillo *el viejo*, quien ya había dado pruebas de esta cultura

(10) A.H.P.J., leg. 373, fol. 552r. y v.

simbólica o alegórica, si se quiere, en la portada del antiguo Pósito de Jaén, donde había colaborado con Juan de Reolid, equipo que de nuevo se une en el sepulcro de Lopera. No obstante, nos planteamos la gran duda de si a él se deben algunos detalles decorativos de esta obra que nos parecen más ligados a su hijo, Castillo *el mozo*, expuestos en líneas anteriores. La duda es, en cierto modo, crítica como críticas son las fechas para demostrar este supuesto, ya que coinciden con un período de tiempo durante el cual no existen registros documentales que evidencien la actividad de este arquitecto como tracista en Jaén, aunque ya había vuelto a su ciudad natal desde Roma.

Los Castillo

Según las noticias publicadas hasta la fecha, Francisco del Castillo marchó muy joven a Italia, donde permaneció nueve años. Fernando Marías lo identifica con el *Francisco spagnolo* que trabajaba en San Pedro, a las órdenes de Miguel Ángel y Juan Bautista de Toledo entre 1546 y 1548 (11), registrándose su presencia cuatro años más tarde en la villa suburbana del papa Julio III. Las cuentas de fábrica de la villa Giulia registran su trabajo desde el 24 de julio de 1552 hasta septiembre de 1553 (12), perdiéndose, a partir de aquí, su rastro. Galera Andreu considera que debió permanecer poco tiempo en Italia, un año a lo sumo, puesto que en 1555 trabaja en la iglesia de Huelma, según revelan las cuentas de fábrica, que registran el día seis de agosto, de ese año, un pago de cuarenta ducados a su favor (13).

Por nuestra parte, pensamos en una posible llegada a Jaén en el otoño de 1553 puesto que, en agosto del año siguiente, se comenzó la desaparecida fuente de San Ildefonso (14), primera obra, a nuestro juicio, realizada por Castillo *el mozo* en Jaén.

Pero existe otra obra que complica y, a la vez, aclara el problema. A Castillo se viene atribuyendo el diseño de la portada de San Ildefonso de Jaén (15) puesto que, al parecer, recibe cantidades desde mayo de 1554 hasta

(11) MARÍAS, F.: *El largo siglo XVI*. Taurus, Madrid, 1989, pág. 418.

(12) Tomo de la cita de GALERA ANDREU, P. A.: *Arquitectura y arquitectos en Jaén a fines del siglo XVI*, I.E.G., Jaén, 1982, pág.70.

(13) MORENO MENDOZA, A.: *Francisco del Castillo y la arquitectura manierista andaluza*. Úbeda, 1984, pág. 73.

(14) LÁZARO DAMAS, M.^a Soledad: *Las fuentes de Jaén*. Ayuntamiento de Jaén, Jaén, 1985, págs.140-142.

(15) GALERA ANDREU, P. A.: *Op. cit.*, pág. 74. MORENO MENDOZA, A.: *Op. cit.*, pág. 74.



Escudo de la orden de Calatrava y virtudes alegóricas de la Prudencia y la Templanza.
Fotografía de la autora.



La Templanza. Fotografía de la autora.

1556 de forma documentada por tal concepto (16). La portada se había iniciado, sin embargo, en el otoño de 1553 ya que, con fecha diecisiete de octubre de ese año, el cantero Cristóbal del Castillo había tomado a su cargo la labor de «*labrar, asentar y moldura de piedra*» de la portada de la iglesia de San Ildefonso, que tenían a su cargo el escultor Luis de Aguilar y el cantero Simón Carreño, quedando a cargo de Aguilar la talla de la portada (17). Este documento evidencia que la traza de la portada estaba ya fijada en fechas anteriores a lo que se ha venido publicando aunque, posiblemente, no hasta el punto de impedir reformas o innovaciones. De hecho eso fue lo que se hizo. La traza de esta portada debió ser realizada por Francisco del Castillo, padre, lo que justifica además la presencia al completo de los miembros de su taller. El comienzo de las obras coincidió con la vuelta de Castillo, hijo, que debió volver a Jaén inmediatamente, tras serle abonado el último pago de su trabajo en la villa Giulia y, del mismo modo, se incorporaría a las obras emprendidas por su padre. Si en Roma fue un simple subordinado, en Jaén, con un ambiente no precisamente inculto, podía poner en práctica los conocimientos adquiridos y lograr un lugar en el medio arquitectónico por méritos propios, lo que era más difícil en Italia.

Pero hay un dato más; como señalase el profesor Galera, en 1553 concerta Andrés de Vandelvira el contrato para la realización de las obras de la catedral (18), que lo vincularían de por vida a este templo. Del mismo modo se subastó o remató, en el verano del mismo año, el abastecimiento de piedra de las canteras vieja, cerca de La Guardia, y del Mercadillo. Concretamente, el «*sacar, labrar y cargas de ripio*», como se expresa en los contratos de obligación, además de los cometidos de maestros y oficiales. Esta tarea fue rematada en los canteros Luis de Navarrete, Luis Jurado y Antonio de Bayona, vecinos de Baeza, avalados por los canteros Martín Sánchez y Miguel de Navarrete el día 26 de julio, debiéndose efectuar las fianzas ocho días después. Posiblemente éstas no se efectuaron puesto que el 17

(16) GALERA ANDREU, P. A.: *Op. cit.*, pág. 74.

(17) A.H.P.J., leg. 372, fol. 337. Cristóbal del Castillo y Simón Carreño formaban parte del taller familiar de los Castillo. Cristóbal era hijo de Alonso del Castillo y, por lo tanto, sobrino de Castillo el viejo y primo de Castillo el joven. Simón Carreño era cuñado de Castillo el viejo y tío de Castillo el joven, puesto que estaba casado con Ana Cana, hermana de Mari Díaz, esposa de Castillo el viejo. A este taller se unirá, posteriormente, el cantero Juan Villar, casado con Teresa, hija y hermana de los Castillo.

(18) GALERA ANDREU, P. A.: «Arquitectura en el reino de Jaén», en *El arte del Renacimiento. Urbanismo y arquitectura*. Colecc. Historia del Arte en Andalucía, vol. VI. Ed. Gever, Sevilla, 1990, pág. 126.

de agosto, el Cabildo otorga otra escritura de obligación que liga al taller de Francisco del Castillo a estas obras. Ni que decir tiene el reclamo que el comienzo de las mismas supondrían no sólo para nuestro joven arquitecto, sino para el resto de canteros y maestros de cantería de otros lugares. Evidentemente, Castillo, posiblemente llamado por su padre, tenía motivos más que suficientes para volver con tanta premura de Italia, ya que la situación así lo requería.

A su llegada, las trazas y diseños propios y adquiridos en Roma debieron impresionar a su padre, así como su habilidad con la talla y escultura, hasta el punto de permitir rectificaciones, por parte del hijo, a sus diseños y la introducción de innovaciones decorativas. La portada de San Ildefonso debió ser su primer experimento, seguida de la fuente de la plaza y del sepulcro de doña Marina, obras en las que se detectan ambas manos. De hecho existe un elemento característico de Castillo padre que se repite en las portadas del Pósito y San Ildefonso, y en el citado sepulcro, como es el inusitado vuelo de la cornisa, que se amplía excesivamente en la parte del entablamento situada sobre los capiteles, aspecto suavizado en San Ildefonso, pero no por ello menos evidente. Al margen de este detalle, la ordenación del ático es idéntica en la portada del Pósito y en Lopera, y, tanto el sepulcro como la portada de San Ildefonso, comparten el recurso decorativo de las cabezas en las cajas de los pedestales. Por otra parte, la portada de San Ildefonso, de la que se ha hecho notar la extraña resolución del templete del ático, presenta elementos decorativos deudores del repertorio formal siloesco. Es evidente que el tema ornamental de la voluta vegetal rematada por una cabeza humana, el motivo que Gómez Moreno denominó *bicha*, deriva de las empleadas por Siloe en la catedral de Granada y en el sepulcro del obispo Mercado en Oñate, realizado entre 1529 y 1532 (19), que Castillo pudo conocer directamente, o a través de trazas, puesto que debió tratar a Siloe.

Es verdaderamente lamentable la pérdida de otras obras realizadas por Castillo para Jaén, que podrían orientarnos en este sentido, y en las que hizo gala de una decoración propia del Primer Renacimiento, con la incorporación de la figura humana monstruosa a fachadas y portadas, como fue el caso de las Casas de Cabildo, reformadas posteriormente por su hijo Francisco.

(19) GÓMEZ MORENO, M.: *Diego de Siloé*. Edic. facsímil. Universidad de Granada, Granada, 1988, pág. 52.



Ático. *Putti* heráldico. Fotografía de la autora.

La obra, a la que se refería el poder notarial, era un monumento funerario, una sepultura que debía ser construida para conservar los restos mortales de don Juan Pacheco, comendador de la orden de Calatrava en la pequeña población de Lopera. El lugar escogido para su ubicación fue la iglesia parroquial de esta localidad, donde se conserva en buenas condiciones (1), aunque por avatares desconocidos no fue el cadáver del Comendador el enterrado en el sepulcro, sino el de su madre, doña Marina Fernández de Torres, nombre con el que es conocido.

A lo largo de las siguientes páginas se ha planteado el estudio de este sepulcro con unos fines que no se proponen únicamente el establecer la relación de la obra con los artistas que la trazaron y ejecutaron. Partiendo de este dato ocasional, y hallado accidentalmente, se ha realizado un análisis tipológico e iconográfico del monumento y un estudio de su relación con otras obras contemporáneas. El perfil biográfico y laboral de los artistas vinculados al mismo nos ha parecido también interesante, así como las relaciones personales existentes entre ellos.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

El sepulcro de doña Marina de Torres no es una obra anónima ni inédita, aunque las alusiones a la misma no se han producido hasta tiempos recientes. B. Martínez Ramos llamó la atención sobre el sepulcro en un artículo referente a la iglesia en 1956 (2). En 1982, el profesor Galera Andreu la incluía entre las obras escultóricas renacentistas de la provincia, planteando que debía estar conectado con un tríptico atribuido a Machuca, existente

(1) Aunque ese es su estado general, queremos llamar la atención sobre el deterioro existente en el basamento del mismo debido a la formación de concreciones calcáreas y salinas como fruto de la humedad, a actos vandálicos, con la ruptura de elementos decorativos y las manchas de cera y humo. Agradezco, desde estas páginas, al señor cura párroco de Lopera, don Martín Santiago Fernández Hidalgo, la atención dispensada y las facilidades para la reproducción fotográfica de este sepulcro.

(2) MARTÍNEZ RAMOS, B.: «La iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de Lopera», *BIEG*, núm. 10 (1956), págs. 99-103. El autor expresaba su admiración en estos términos: «Pero lo más valioso del dicho templo es la sepultura que hay instalada en el lado del Evangelio de su capilla mayor obra maestra del arte renacentista, que bien puede definirse como linda joya del plateresco, labrada en piedra y cuya fotografía merece ser divulgada para su conocimiento por los amantes del arte escultórico. Además de la figura yacente en artístico lecho, lleva en el tímpano del fondo una imagen de San Juan Bautista en alto relieve, y ángeles a los lados. La razón de haber sido elegida la imagen del dicho Santo, sin duda fue por ser éste el Titular y Patrono del hijo de la señora, cuyos restos yacen en el sepulcro referido, D. Juan Pacheco y Torres que lo erigió...».

En todo caso, la traza inicial de la portada eclesial debió resultar anticuada —como anticuado era el motivo decorativo de la bicha—, hasta el punto de una reforma en la que, el joven Francisco, aplicó un nuevo léxico que incluía los estípites antropomorfos y la fina talla simbólica de los grutescos, en especial del friso.

Las trazas del padre, reformadas por el hijo, debieron ser la mejor tarjeta de presentación de este último y prueba de la plena confianza paternal, en la pericia y habilidad de Francisco, fue el elocuente traspaso de obras que le realizase desde 1556. En el caso de Lopera, el sepulcro pudo ser la llave que abrió las puertas de la orden de Calatrava para Castillo hijo, puesto que su vinculación con la arquitectura de esta orden se produce de forma temprana y se mantiene hasta fechas cercanas a su muerte aunque sus relaciones con los comendadores no debieron ser completamente satisfactorias, si nos atenemos a las cantidades que se le adeudaban, tanto en Jaén como en Martos, y a las reclamaciones notariales efectuadas por Castillo en este sentido (20). Más suerte tuvo Castillo con el Cabildo Municipal de Jaén, para el que trabajó en varias ocasiones, como arquitecto y supervisor de obras, y con los conventos, en especial el dominico de La Guardia y el de Santa Clara de Jaén, cuyo claustro y, posiblemente, la fuente se deben a su mano, según el diseño conservado y las condiciones referentes a la ejecución de la obra (21). Una nota que podríamos hacer extensiva a las fábricas parroquiales, aún inéditas, a las que aplicó su traza; entre ellas la desaparecida iglesia de Santa Cruz de Jaén.

Juan de Reolid

Citado en la escritura del contrato como la persona que ha tomado o tomará a su cargo la obra, es evidente que la mano de Juan de Reolid es la protagonista escultórica de este sepulcro y la que dio forma al Ecce Ho-

(20) En el año 1573 denunció, ante la Chancillería de Granada, la falta absoluta de pago en relación con las obras de la iglesia de San Benito, de Jaén, ejecutadas por Miguel Ruiz de la Peña y con posterioridad por Benito el Santo. En 1573 aún se le adeudaba la cantidad de 87.000 maravedís. En 1581 realizaba una nueva denuncia ante la Chancillería contra el Cabildo de Martos. La causa estaba clara. Se le adeudaba el salario de tres años además de las obras realizadas en la villa.

(21) De la historia constructiva de ambos conventos nos hemos ocupado en varias ocasiones, si bien conservamos inédita la documentación que liga a Castillo con Santa Clara de Jaén. Al respecto, ver: «El convento de Santa María Magdalena de la Cruz de La Guardia», *BIEG*, núm. 136 (1989), págs. 29-37; «El desaparecido retablo manierista de Santa Clara de Jaén y sus autores», *Senda de los Huertos*, núm. 27 (1992), págs. 113-125.

mo de la catedral por la que, carente aún de una monografía, consideramos necesario perfilar su biografía y su trayectoria artística así como la de su colaborador, Luis de Aguilar.

Las noticias publicadas por J. Domínguez Cubero permiten fijar su fecha de nacimiento en torno al año 1506, siendo su padre el escribano Jorge de Reolid (22). Nacido, pues, en Jaén entró como aprendiz en el taller del entallador Martín Navarro (23) en el año 1522, según consta en el contrato suscrito entre éste y el padre del muchacho (24). Transcurrido el período de su aprendizaje, Juan de Reolid buscó en otros espacios geográficos la oportunidad para desenvolverse en su oficio. No pasó muchos años fuera de su ciudad natal, puesto que, en los primeros meses de 1530, se vuelve a documentar su presencia en Jaén, donde instala su taller y desde el cual se traslada para realizar diferentes encargos a otros lugares de Andalucía. Ya en el citado año toma un aprendiz, el 23 de abril concierta con Francisca de la Cueva, vecina de Granada, la enseñanza del oficio a un muchacho de once años, esclavo de la mujer. A cargo de Reolid quedaba la total manutención del muchacho durante siete años, transcurrido el cual debía haber obtenido la maestría en el oficio y ganar dos ducados al mes (25). No obstante, al año siguiente las cuentas de fábrica de la catedral de Granada atestiguan su presencia en esta obra, aunque de una forma breve, según informa un apunte de cinco de agosto de 1531:

«Juan de Reolid, entallador trabajó en la talla de las basas tres días y medio a dos reales cada día y sigue trabajando solo otra semana» (26).

En 1533 concertó el aprendizaje de Luis de Aguilar, formado con Reolid, si nos atenemos a lo publicado por la profesora Ulierte (27). A partir de estas fechas se documenta su participación en una serie de obras de carácter municipal, civil y eclesiástico, dando trazas y ejecutando las ordenadas por

(22) DOMÍNGUEZ CUBERO, J.: «Aspectos del plateresco giennense. El entallador Gutierre Gierero», *BIEG*, 115 (1992), pág. 78.

(23) Martín Navarro debió establecerse en Jaén en esas fechas, puesto que en 1520 era vecino de Baeza. No obstante, en esas fechas estaba realizando un retablo valorado en trece ducados para el escribano Fernán Gómez de Molina y que había de ornamentar su capilla en la iglesia giennense de Santa Cruz, el retablo fue pintado con posterioridad por Pedro de Gálvez, según obligación suscrita en julio de 1520. A.H.P.J., leg. 16, fols. 316 y 492 y sigs.

(24) DOMÍNGUEZ CUBERO, J.: *Op. cit.*, pág. 78.

(25) A.H.P.J., leg. 42, fol. 331.

(26) GÓMEZ MORENO, M.: *Diego de Siloé*, pág. 90.

(27) ULIERTE VÁZQUEZ, M.^a L.: «El arte», en *Historia de Baeza*, 1985, pág. 514.



Ático. *Putti* heráldico. Fotografía de la autora.

otros. Del mismo modo, tanto la madera como la piedra seran indistintamente trabajadas por Reolid, característica que transmitirá a Aguilar.

Entre las obras documentadas y realizadas por Reolid para Jaén se cuenta su participación en obras directamente relacionadas con el Cabildo Municipal. En 1533 se le encarga la realización de las condiciones para la obra de la sala de cabildo que, posiblemente, incluirían la traza (28). Una obra que debía consistir, casi con toda seguridad, en la realización de un alfarje o bien artesonado para la sala de sesiones del ayuntamiento. Las condiciones fueron pregonadas en diferentes ciudades, incluida Granada, pero fue Reolid quien finalmente consiguió el remate a su favor de la citada obra, de forma que en octubre del mismo año recibe un tercio del valor total, estimado en ochenta mil maravedís (29). En 1548, Reolid volverá a trabajar para el Cabildo Municipal. Desde 1546 comienza a construirse el pósito de grano de la ciudad, según traza de Francisco del Castillo el viejo (30), y cuya portada de cantería y talla es ejecutada, de forma conjunta, por Castillo y Reolid. Al menos eso deducimos de una escritura otorgada por Reolid, según la cual recibe dinero prestado de Juan de la Fuente para hacer frente a una obra que tiene a su cargo y que es «*la obra de la puerta del deposito del mercado bajo de San Francisco*» (31). El mismo Reolid es uno de los tasadores de la portada. Poco tiempo después volvemos a encontrarle en estos menesteres, esta vez será tasador, en compañía de Diego de Aranda, de la portada realizada para las Carnicerías de la plaza de San Francisco, edificio realizado por Francisco del Castillo *el viejo*, en compañía de su sobrino Cristóbal del Castillo y de su cuñado Simón Carreño (32). También para el Cabildo Municipal realizaría Juan de Reolid, en 1551, el diseño de la sillería, escaños y peanas destinadas a amueblar la sala de sesiones del ayuntamiento. La ejecución de la obra fue rematada a favor del entallador Enrique de Figueredo, cuya semblanza biográfica realizamos en su día (33). La actitud de Reolid fue, en este caso, un tanto recelosa con respecto a lo

(28) A.H.M.J., sesión del día 3 de junio de 1533.

(29) A.M.J., acta capitular de 24 de octubre de 1533.

(30) LÁZARO DAMAS, M.^a S.: «Aproximación a la arquitectura plateresca en Jaén. Francisco del Castillo el viejo y la portada del Pósito», *BIEG*, núm. 119 (1986), págs. 129-140.

(31) A.H.P.J., leg. 366, fol. 707 v.

(32) LÁZARO DAMAS, M.^a S.: *Op. cit.*, pág. 136.

(33) LÁZARO DAMAS, M.^a S.: «El retablo mayor de la iglesia parroquial de Arjonilla (Jaén)», en *Cuadernos de Historia*, núm. IV (1989), págs. 49-73. Además de la personalidad de Enrique de Figueredo, hemos perfilado la biografía de los escultores Cristobal Tellez, hijo; Enrique de Figueredo, y Blas Bliñón, padre, artistas activos en la segunda mitad del siglo XVI.

realizado por Figueredo; sus opiniones reflejan un descontento que no fue compartido por los tasadores de la obra, quienes la encontraron realizada con toda corrección. Si la queja de Reolid respondía a una realidad o se debía a celos profesionales o afán de desprestigiar a Figueredo, es algo que no se ha podido establecer, aunque nos inclinamos por las dos últimas suposiciones, teniendo en cuenta la calidad de los tasadores, Andrés de Vandelvira, Salvador de Cuéllar, Cristóbal Téllez y Francisco Rodríguez.

Vinculado a la catedral de Jaén le encontramos en enero de 1545, concretamente recibe seis fanegas de trigo por las obras realizadas para la fiesta de la natividad (34).

La labor de Reolid como retablista en diferentes fábricas parroquiales está atestiguada documentalmente. Domínguez Cubero documentó su relación con un retablo de imaginería y talla para Santisteban del Puerto en el que finalmente no intervino (35) en 1534, así como su participación en el retablo mayor de la iglesia de Porcuna, trazado por el italiano Florentín en 1535, y cuya labor escultórica debía compartir con Sancho del Cerro (36), a quien Reolid debió conocer en Granada. Ignoramos si este retablo, en concreto, llegó a realizarse; en todo caso, lo que sí sabemos es que, en 1544, el pintor Alonso de Villanueva otorgaba poderes a su hijo, Diego Rodríguez, para cobrar de la iglesia de Porcuna la cantidad que se le adeudaba por su labor en el retablo que se realizaba en dichas fechas (37). Asimismo, en 1537 realizaba un retablo para Baeza, por el que otorga un poder notarial a favor de su criado, Pedro de Gante, para el cobro de veinte ducados (38) y que M.^a L. de Ulierte sugiere pueda tratarse del que ornamenta la capilla de San José, en la catedral de Baeza. En otro ámbito más alejado, aparece mancomunado con el pintor Miguel Sánchez, en cuya compañía concierta un retablo para la iglesia de Higuera de Arjona en 1542, y que debía realizarse en un plazo de año y medio. Las condiciones y el contrato se hicieron en casa de maese Bartolomé, aclarando que era un retablo de talla y pincel (39).

(34) A.H.D.J., acta capitular de dos de enero 1545.

(35) DOMÍNGUEZ CUBERO, J.: *Op. cit.* pág. 86.

(36) DOMÍNGUEZ CUBERO, J.: *Op. cit.*, pág. 86. Debe referirse a Florentín Cheranton, maestro de cantería, ya que Jacobo Florentino había muerto en 1526.

(37) A.H.P.J., leg. 363, fol. 277.

(38) ULIERTE VÁZQUEZ, M.^a L.: *Op. cit.*, pág. 512.

(39) A.H.P.J., leg. 297, fols. 286 y 288. La noticia fue publicada, además, por DOMÍNGUEZ CUBERO, J.: *La rejería de Jaén en el siglo XVI*. I.E.G., 1989, pág. 82, aunque erróneamente da el número 1.297 al legajo.



Friso. Medalla central y *thiasos*. Fotografía de la autora.

Los encargos se suceden en otros ámbitos extraprovinciales. En 1543 aparece relacionado con diferentes obras de imaginería, entre ellas un retablo, para las iglesias de Baza y de Huéscar (40) por lo que otorga poderes notariales a su amigo, el platero Francisco Muñiz. En todo caso son obras que no se han podido localizar en ninguna de las dos ciudades citadas.

En 1550 se documenta la realización de una traza para el retablo que había de ornamentar la capilla funeraria de los hermanos del canónigo Luis López de Úbeda, en el convento de Santo Domingo de Úbeda, una traza que interpretaría, sin embargo, Luis de Aguilar por cesión de la obra (41). Al año siguiente recibe un pago de nueve mil maravedíes, por obras en la capilla del Deán en San Nicolás de Úbeda, donde trabaja con Julio de Aquilis (42).

Reolid trabajó también como imaginero, realizando diferentes imágenes para particulares, hermandades y cofradías. En 1539 documenta M.^a L. de Ulierte la realización de un crucificado para Juan Cabrera por diez ducados (43). En 1545 realizaría un crucificado para la cofradía de la Sangre de Cristo, de Linares, en nogal, obra policromada por Miguel Sánchez y desaparecido. En 1554 concierta un nuevo Cristo crucificado para la cofradía de la Veracruz, de Torres (44). Ambos debían atenerse en su traza al crucificado de la Veracruz de Jaén, que había sido realizado en 1542 y policromado por Lucas Quiterio (45). A Reolid atribuye J. Domínguez Cubero el *cristo a la columna* de Andújar, así como el desaparecido grupo del *Santo Entierro* de Santa María de la misma ciudad (46). Obras que nos parecen demasiado arcaizantes, en especial el cristo, y distintas de la envergadura anatómica que Reolid imprime a sus obras documentadas.

(40) A.H.P.J., leg.298, s/f., fechado en 13 de marzo de 1543.

(41) GALERA ANDREU, P.: *El arte...*, págs. 615; DOMÍNGUEZ CUBERO, J.: *Aspectos del...*, pág. 81.

(42) ALMAGRO GARCÍA, A.: *Santa María de los RR. Alcázares*. Úbeda, 1989, pág. 111. Es muy posible que Reolid coincidiese anteriormente con Aquilis en la capilla del camarero Vago, cuyo retablo estaba realizado en 1541 y en el que se detecta su mano o la de Aguilar. Aquilis fue el pintor y dorador de la capilla y el retablo, según el contrato publicado por Campos Ruiz en *Don Lope de Sosa*.

(43) ULIERTE VÁZQUEZ, M.^a L.: *Op. cit.*, pág. 512.

(44) DOMÍNGUEZ CUBERO, J.: «Los pioneros de la imaginería pasinoista en el Sqanto Reino», *Alto Guadalquivir. Especial Semana Santa giennense*, 1989, págs. 15-16.

(45) LÁZARO DAMAS, M.^a S.: *Orígenes e iconografía...*, pág. 24.

(46) DOMÍNGUEZ CUBERO, J.: *Monumentalidad religiosa de Andújar en la modernidad*. Ayuntamiento de Andújar, Andújar, 1985, págs. 75 y 37, respectivamente.

No obstante, la obra que le ocupó durante un período mayor de tiempo fue la sillería del coro de Santa María de Úbeda, una magnífica obra que, según Ruiz Prieto, fue realizada por Reolid y Aguilar entre 1538 y 1550 (47), y de la que se conservan algunos fragmentos en el archivo histórico de esta ciudad. Almagro apunta la posibilidad de que pudieran pertenecer a esta sillería las tablas con altorrelieves que forman retablo en el hospital de Santiago, basándose en fuentes documentales de V. Ruiz Fuentes, así como algunas otras del templo funerario del Salvador de Úbeda (48).

Nos queda la duda razonable de su intervención como tracista en otras obras, ejecutadas por su cuñado, el carpintero Johan de Herrera, para Jaén y Sevilla. En 1542 Herrera concertó con don Juan Varela, presbítero de la iglesia de Sevilla, doce puertas conforme a las existentes en las casas de don Pedro Mexia en Jaén (49), con molduras y *labradas al romano*. Obra en la que Reolid actúa como fiador. Al año siguiente, Herrera contrató con el monasterio de Santa Quiteria de Jaén, la realización de un coro alto y bajo. La parte baja se cubrió con un alfarje en tanto que el coro alto se cubrió con una armadura de par y nudillo (50). Nada queda de estas obras, desaparecidas con el convento, aunque no se ha podido comprobar la permanencia de las puertas realizadas para Sevilla.

Reolid fue un artista polifacético, puesto que también estaba ligado a la traza urbanística de las nuevas poblaciones de la sierra sur, al menos a Valdepeñas, y avecindado en Los Villares aparece en 1540 (51), posiblemente ligado a su reparto.

Ignoro de forma concreta en qué momento se produjo la muerte de Reolid, lo que sí he podido deducir a partir de ciertos documentos notariales es que era ya difunto en mayo de 1571, fechas en las que sus herederos otorgan una escritura de perdón en favor de Antonio Hernández, a cambio de quince ducados. La justicia había procedido contra él, tras la acusación de los citados herederos, que le responsabilizaban de su muerte, posiblemente como consecuencia de una pelea (52).

(47) RUIZ PRIETO, M.: *Historia de Úbeda*, tomo II. Úbeda, 1982, págs. 9 y 10.

(48) ALMAGRO, A.: *Op. cit.*, pág. 110.

(49) A.H.P.J., leg. 297, fols. 509-510.

(50) A.H.P.J., leg. 298, fols. 459-460.

(51) A.H.P.J., leg. 295, fol. 553.

(52) A.H.P.J., leg. 552, fol. 121.



Enjuta, figura masculina. Fotografía de la autora.

Luis de Aguilar

La tercera persona firmante del poder notarial es Luis de Aguilar, escultor ligado de forma tradicional a las obras de la catedral de Jaén y a Andrés de Vandelvira. Nada sabemos de sus orígenes, salvo que era natural de Segura de la Sierra y que entró en el taller de Reolid en 1533 (53). Su procedencia y el apellido de su hija, Eufemia de Luna, nos sugieren una relación familiar con la esposa de Vandelvira, y con el padre de ésta, el cantero Francisco de Luna, cuya presencia en la encomienda de Segura ha sido documentada por Cristina Gutiérrez-Cortines (54). De verificarse esta relación familiar podría comprenderse su especial vinculación con el arquitecto de la diócesis y su trabajo en las obras catedralicias y diocesanas.

Aguilar casó con María de Torres, hija de Rui Lopez de Malpica e Inés de Berrio hacia 1544 ya que, en ese año, suscribía notarialmente la obligación de dar a su futura esposa la, nada despreciable, cantidad de cuatrocientos ducados (55). Tuvo una hija, Eufemia, cuya fecha de matrimonio, el año 1576, es el último dato que hemos podido reunir sobre Aguilar, aún con vida, pero de edad avanzada.

Su actividad profesional independiente se documenta desde 1538, independencia que no excluye la relación y participación con su antiguo maestro en diferentes obras. La primera obra que se ha documentado es un instrumento de música para el cardenal Merino en 1539 (56). En 1544 contrata la obra de la portada de la casa del arcediano de Úbeda, don Pedro de Ocón, que debía realizarse en Jaén en la huerta de las Monjas, cercana a la catedral (57), y en 1545 concertaba el banco y sagrario del retablo mayor de la iglesia de San Juan (58). Al año siguiente le encontramos trabajando en el retablo ubetense de la capilla del canónigo Luis López.

Su actividad no acaba con estas obras, puesto que también le documentamos en relación a mueble de indudables connotaciones escultóricas,

(53) ULIERTE VÁZQUEZ, M.^a L.: *Op. cit.*, pág. 514.

(54) GUTIÉRREZ CORTINES CORRAL, C.: *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena*. Consejería de Cultura y otros, Madrid, 1987.

(55) A.H.P.J., leg. 299, fol. 309.

(56) A.H.P.J., leg. 129, fol. 259. Debido a un error en la redacción, publicamos este dato en relación al, también, escultor Cristóbal Téllez en nuestro artículo sobre el retablo mayor de Arjonilla. Error que, aunque de forma tardía, debemos subsanar.

(57) A.H.P.J., leg. 299, fols. 78-80.

(58) A.H.P.J., leg. 300, fols. 839v.-840v.

en la capilla del castillo de esta localidad en las primeras décadas del siglo (3). Una conexión discutida por J. Domínguez Cubero, en un estudio referente a este pintor (4). A un nivel tipológico e iconográfico, sería incluido en el amplio catálogo de sepulcros del siglo XVI, estudiados por M.^a José Redondo Cantera (5), en el que se fechaba la obra erróneamente en 1547, en base a la inscripción del catafalco. Por nuestra parte, dimos a conocer la vinculación del escultor Juan de Reolid con esta obra, en un estudio sobre la imagerie procesional, conservando inédito el protocolo notarial (6). En el mismo año, J. L. Pantoja Vallejo mencionaba brevemente esta obra en una pequeña guía de Lopera, ligándola asimismo a Juan de Reolid, sin referencias documentales ni bibliográficas (7).

ESTUDIO ARTÍSTICO

El sepulcro de doña Marina Fernández está situado en el muro lateral izquierdo del presbiterio. El presbiterio era el espacio más relevante de la iglesia, tanto desde el punto de vista arquitectónico como litúrgico y, por lo tanto, el más ansiado para ubicar capillas funerarias. La persona enterrada en él no sólo estaba más cerca de la divinidad y del cuerpo simbólico de Cristo, custodiado en el sagrario, sino que además era receptora de las misas celebradas en este espacio y de las oraciones generales y *postmortem* dirigidas hacia él. Ni que decir tiene la implicación y relevancia social alcanzada por lo que el enterramiento, en este lugar, sólo era logrado por los individuos más privilegiados. Dado su puesto en la orden, don Juan Pacheco fue uno de esos pocos, aunque finalmente cediese este privilegio a su madre.

El sepulcro realizado responde a la tipología de sepulcro mural adosado, integrado por arquitectura y escultura, y revela en su estructura la influencia ejercida por los modelos de portadas de edificios eclesiásticos y civiles

(3) GALERA ANDREU, P. A.: «El arte», en *Historia de Jaén*. Diputación Provincial. Jaén, 1982, págs. 615 y 618.

(4) DOMÍNGUEZ CUBERO, J.: «Precisiones sobre el retablo mayor que pintó Pedro Machuca para San Andrés de Jaén», *BIEG*, 138 (1989), pág.72.

(5) REDONDEO CANTERA, M.^a José: *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1987.

(6) LÁZARO DAMAS, M.^a Soledad: «Orígenes e iconografía de las procesiones de Semana Santa», en *Semana Santa en Jaén*. Tomo II. Edic. Gemisa. Sevilla, 1992, pág. 50.

(7) PANTOJA VALLEJO, J. L.: *Guía histórico-artística de la villa de Lopera*. Lopera, 1992, pág. 52.

como fue la realización de una cama de nogal, en 1552, conforme a la del prior de Jaén, y que debía llevar sus frentes ornamentados con labor de talla (59).

Como imaginero contrata el mismo año la realización de una imagen de la Virgen de las Angustias, para la cofradía de la Quinta angustia, de Linares, ajustada a otra que había realizado para la cofradía titular de Jaén (60).

Ya en este año, tenía a su cargo la labor de escultura de la portada de la iglesia de San Ildefonso, según la declaración ya comentada de Cristóbal del Castillo (61).

La década de 1560 sería, sin embargo, la más fecunda debido a su intervención en la resolución escultórica de la fachada sur de la catedral de Jaén y a su relación con la capilla de los Arcedianos de la catedral de Baeza. Chueca y Galera le atribuyen los relieves de la sobrepuerta interior del templo catedralicio, correspondientes a 1564, y concretamente los relieves del Nacimiento y la Adoración de los Reyes (62), a los que podría unirse el gran relieve de la Expectación-Asunción de la portada exterior y el Ecce-Homo interior. No obstante, se han de señalar nuevamente las diferencias técnicas entre los relieves y estas dos últimas piezas, mucho más perfectas.

Galera Andreu y Domínguez Cubero documentaron su vinculación con el retablo de la capilla de los arcedianos (63), concertado con don Francisco de Herrera, por lo que recibe diferentes pagos al año siguiente (64). El retablo estaba terminado en abril y fue dorado y estofado por los pintores Miguel Sánchez y Diego de Silanes, actuando Aguilar como testigo de la escritura (65). Acabada la capilla cuatro años antes, nos queda la duda de una intervención de Aguilar interpretando trazas de Vandelvira, tanto en su resolución exterior como interiormente, en los relieves de los muros laterales y en los del intradós del arco, con un programa de virtudes y vicios

(59) A.H.P.J., leg. 177, fol. 130.

(60) DOMÍNGUEZ CUBERO, J.: *Los pioneros...*, pág. 16.

(61) Ver nota número 17.

(62) CHUECA GOITIA, F.: *Andrés de Vandelvira, arquitecto*. I.E.G., 1971, pág. 192; GALERA ANDREU, P. A.: *El arte...*, pág. 613.

(63) GALERA ANDREU, P. A.: *Arquitectura en el reino de Jaén...*, pág. 139; DOMÍNGUEZ CUBERO, J.: *La rejería de Jaén...*, pág. 249.

(64) A.H.P.J., leg. 320, fols. 528-529.

(65) A.H.P.J., leg. 330, fols. 530-531.



Detalle del capitel y entablamento. Fotografía de la autora.

estudiados por M. A. León Coloma (66).

Dentro del capítulo de atribuciones se sitúa una tabla del Santo Entierro de la iglesia de San Pablo de Baeza (67), procedente, en realidad, del banco del retablo de la capilla del camarero Vago en San Pablo de Úbeda y que, tras la guerra, debió llegar hasta el templo actual.

Por nuestra parte, pensamos que habría que atribuirle la tribuna de la iglesia de Villargordo, ejecutada por el carpintero Francisco González, y en la que Aguilar interviene como tasador en el año 1563.

Aguilar aparece relacionado no sólo con su maestro Reolid y con Andrés de Vandelvira, sino también con otros maestros de la época. Con Diego de Silanes debió compartir amistad no sólo por las obras de realización conjunta, sino porque, además, le avala como fiador en la pintura de unas andas realizadas por Téllez para la cofradía del Santísimo Sacramento de Villardompardo (68). Precisamente, Cristóbal Téllez había intervenido como testigo, en 1538, en otra escritura otorgada por Aguilar sobre la compra de un caballo (69).

El estilo de Luis de Aguilar se caracteriza, ante todo, por estar sujeto a las normas renacentistas de forma plena, aunque en el conjunto de su obra documentada o atribuida pueden detectarse obras bien compuestas junto a otras bastante flojas de ejecución. Relacionado directamente con esta calidad está la ubicación de cada una de ellas, ya que las situadas en lugares visibles se adhieren a la primera de las premisas en tanto que, las situadas en lugares elevados e interiores, ofrecen un mayor descuido. Esta ligereza puede advertirse en los relieves interiores catedralicios donde, por la calidad de la obra, no debiera haber sido así, mejorando de forma muy sensible en el gran altorrelieve exterior.

En general, su estilo se caracteriza por composiciones equilibradas, de un rigor simétrico que contrasta con el, no siempre bien resuelto, espacio en el que se insertan, falto de un correcto planteamiento perspectivo. Desde el punto de vista anatómico, la figura humana no es ajena al carácter hercúleo y fornido que, impuesto por la influencia miguelangelesca, se consolidará en el último tercio de siglo, aunque aparecen desprovistas de la tensión

(66) LEÓN COLOMA, M. A.: «Un programa iconográfico de vicios y virtudes en la catedral de Baeza», *Lecturas de Historia del Arte*, II (1990), págs. 312-316.

(67) ULIERTE VÁZQUEZ, M.^a L.: *Op. cit.*, pág. 514.

(68) A.H.P.J., leg. 373, fol. 82.

(69) A.H.P.J., leg. 128, fol. 292.

que acompaña a aquélla. En todo caso, revelan una preocupación por adecuar la forma y la emoción a los valores del episodio representado, cosa que no siempre consigue. Sus figuras aparecen definidas con curvas, potentes y llenas, que configuran perfiles redondeados especialmente en los rostros. Muy especial resulta el tipo de plegado y el tratamiento de las telas, destacando el detalle de la intromisión de los paños entre las piernas, aspecto que le sirve para mostrar el vientre grávido de la Virgen en el relieve de la catedral o para subrayar las formas anatómicas de otras figuras, como en la capilla del camarero Vago. No obstante, sus figuras se debaten entre el rigor de los principios clásicos y las contorsiones propias del manierismo —dada la extensión temporal de su obra— a lo que no son ajenas algunas de sus figuras, en especial la figura mariana del escudo catedralicio de la antesacristía. Un rasgo muy peculiar es el halo, imitador de las obras de orfebrería, con las que identifica las cabezas de los santos y de la Virgen; presente en el citado entierro de San Pablo de Baeza, flanquea también la cabeza de la Virgen catedralicia, así como la de un santo en una escultura de pequeño formato del museo catedralicio.

Por todas las características apuntadas no creemos que su mano esté presente en el sepulcro de Lopera, realizado enteramente por Reolid, a excepción de los grutescos que pudieron ser realizados por Castillo *el joven*. Su aval en esta obra supondría una certidumbre al patrono de que el sepulcro sería realizado, de una manera u otra.

DON JUAN PACHECO Y TORRES

Es muy poco lo conocido sobre el comendador don Juan Pacheco y Torres, cuya figura ha sido analizada, desde el punto de vista genealógico, por A. Nicás Moreno (70). Don Juan Pacheco debió nacer en torno a 1481, según se desprende de la edad marcada en su lauda funeraria, y murió en 1557. Fue hijo ilegítimo y sacrílego de don Alonso Pacheco, comendador de la orden de Calatrava, y de doña Marina Fernández de Torres, cuya ascendencia familiar desconocemos.

Su padre, don Alonso, fue hijo ilegítimo a su vez de don Juan Pacheco, primer marqués de Villena, pese a lo cual fue dispensado del defecto de legitimidad por Paulo II, para tomar el hábito de la orden de Calatrava;

(70) NICÁS MORENO, A.: «Genealogía y Heráldica de D. Juan Pacheco, comendador de Lopera», *V Jornadas de Historia de Lopera*, 1993. Agradezco al autor la cesión de una copia del citado artículo.

fue comendador de Villafranca y Castilseras y obtuvo del rey Enrique IV la merced de las rentas del servicio y montazgo de los ganados que pasaran por el Campo de Calatrava, en Ciudad Real. Participó en la guerra de Granada junto a los Reyes Católicos, resultando muerto en 1490 en la vega de esta ciudad, tras las heridas sufridas, siendo sepultado en la iglesia abacial de Santa María en Alcalá la Real. En agradecimiento a sus buenos servicios, los Reyes dieron poder en Granada en 1492, a fray Pedro de Troya, prior de Sevilla, para que diese posesión de la Encomienda a su hijo, don Juan Pacheco, que dada su minoría de edad fue administrada por su tío, el segundo marqués de Villena, don Diego López Pacheco (71).

Nada sabemos sobre la educación de nuestro joven comendador, salvo que debió recibirla y que consistió en algo más que el aprendizaje de las reglas básicas. El tipo de obras realizadas a su encargo y los artistas elegidos le muestran como un individuo dotado de una cierta cultura y al tanto de los principios estéticos, en vigor en su tiempo. Don Juan fue, además, un perfecto caballero calatravo, pues, como hombre de iglesia y armas, sirvió a las órdenes del emperador en la jornada de Túnez en 1535, donde fue herido, a resultas de lo cual quedó manco. Es posible que, de verificarse la participación de Pedro Machuca en esta expedición, como escudero que era de la capitanía de la Alhambra a las órdenes del II Marqués de Mondéjar, don Juan Pacheco entrase en contacto con el artista, lo que explicaría el encargo del tríptico, hoy en la colección Rufo de Córdoba, que se le viene atribuyendo.

Durante su gobierno de la encomienda, asistió a la segregación de Lopera con relación a Porcuna, a fines del año 1553 (72), falleciendo en Lopera en 1557. Su cadáver reposa a la entrada de la puerta lateral de la iglesia, con una sencilla lauda cuya única identificación, más que ornamentación, es la inscripción que la bordea, aclarando la calidad del personaje enterrado bajo ella.

Nada sabemos de posibles hijos, habidos o no en matrimonio, en todo caso ningún descendiente heredó la encomienda. Tampoco sabemos de las relaciones posibles con un ilustre pariente, el obispo don Pedro Pacheco, primo hermano de don Juan.

(71) NICÁS MORENO, A.: *Op. cit.*

(72) MEDINA CASADO, M.: «Lopera se segrega de Porcuna. Una nueva villa en el reino de Jaén (1550-1554)», *Actas de las IV Jornadas sobre historia de Lopera*. Cámara Oficial de Comercio de Jaén. Jaén, 1993, págs. 54-66.



Capitel y entablamento con motivos de máscaras y trofeos. Fotografía de la autora.

La figura de don Juan Pacheco nos interesa desde el punto de vista artístico, de forma especial; aparte del sepulcro, conocemos otra obra realizada a sus expensas en el castillo situado junto a la iglesia parroquial. Un bello tríptico, al que antes aludíamos, decoraba la capilla situada en una de sus torres, posiblemente remodelada en parte y ornamentada tras la vuelta de comendador de Túnez, puesto que la fecha de esta batalla, 1535, estaba inscrita en uno de sus muros.

No puede descartarse que todo ello fuese un gesto de agradecimiento a Dios ya que, aunque perdió uno de sus brazos en ella, conservó la vida. No obstante, nos queda la duda razonable de que todo ello sea fruto de cierto despertar estético por parte del comendador como consecuencia de la contemplación de obras artísticas en otros lugares. Incluso no puede descartarse una visita a Italia, como un militar más de los muchos que acompañaron a Carlos V, tras la Jornada de Túnez, en su viaje triunfal por ese país.

Por lo que respecta al encargo del sepulcro, concebido, como creemos, para dar descanso a sus restos mortales, se inscribe dentro de una línea de reafirmación personal y de continuidad temporal, más allá de la propia muerte, y que encuentra su apoyo no sólo en el monumento funerario en sí, sino también en el lenguaje arquitectónico y escultórico elegido para ello. La elección de esta forma de enterramiento ya era algo destacado en unos momentos en los que se opta, en Jaén, por la solución de la capilla funeraria, ornamentada con retablo y tumba de madera, para señalar la losa o lauda que cubre la fosa, en los casos de distinción social y económica, y por la simple lauda decorada de forma simbólica en el caso de individuos de menos potencial económico.

No obstante, hemos podido constatar que tal elección no es exclusiva de don Juan; por el contrario, pueden documentarse varios sepulcros en la geografía provincial, ligados precisamente a comendadores de otras órdenes militares que optan por esta solución funeraria. Citamos de forma breve, el caso del sepulcro con yacente de Fernán Ruiz de Tauste, caballero de la orden de Santiago en la encomienda de Segura, en la iglesia de San Juan Evangelista de Baeza; la tumba con yacente de fray Juan de Monsalve, caballero de la orden de Malta, en la iglesia de San Pablo de Úbeda y el sepulcro mural sin sarcófago de fray Miguel de Siles, caballero de la orden de Alcántara, en la iglesia de Santa María de Torreperogil.

LECTURA ICONOGRÁFICA

El sepulcro de doña Marina Fernández no es una obra compleja desde el punto de vista iconográfico e iconológico; por el contrario su idea central está expuesta con una gran claridad y brevedad expositivas, centrándose en la esperanza de la resurrección y de la salvación del alma. No obstante, el sepulcro recoge también otros conceptos que no pueden analizarse sin tener en cuenta la mentalidad de su época; así, las ideas alusivas a la fama o la gloria personal, y las virtudes que distinguieron al difunto, hay que tenerlas en cuenta para su correcta comprensión.

Antes de entrar en materia hay que recordar que la sepultura fue encargada por don Juan Pacheco y, según nuestra hipótesis de estudio, para dar reposo futuro a sus restos mortales y no a los de su madre, aspecto del que hay que partir para un estudio correcto del mismo, debiéndose analizar de forma separada el sarcófago y las inscripciones alusivas a doña Marina.

Como toda sepultura, la escogida por el comendador tenía como fin primordial el recuerdo a las generaciones futuras de la personalidad y dignidades de este caballero calatravo por lo que, tanto los elementos decorativos como los iconográficos, debían elegirse con un especial esmero y con una adecuada concordancia con los preceptos cristianos. Las alusiones al mundo funerario se repiten por toda la superficie del sepulcro y aparecen en la misma base con la representación de las sirenas, las máscaras de leones y las guirnaldas; en un nivel superior aparecen los *puttis*, en solitario, acompañando al Bautista y a las virtudes. Por último, se ha de mencionar la presunta figura del salvaje, los bustos, posiblemente alegóricos de los pedestales, las máscaras y los motivos del *thiasos* marino.

Los elementos anatómicos correspondientes a la figura del león se reparten en el basamento, peana del catafalco y el fuste de la columna, en lugares relacionados con la sustentación de los elementos arquitectónicos y que implican una mayor fortaleza. Pueden distinguirse dos tipos, la cabeza o máscara leonina y las garras. Su función es decorativa, como revelan las guirnaldas que sujetan en sus fauces, pero también es simbólica. El león es un animal con un simbolismo doble y rico, puesto que presenta características positivas y negativas, ligadas a los instintos primitivos. Se ha empleado en un sentido de guarda, vigilancia, vela y protección en los monumentos funerarios de todos los tiempos. Este simbolismo protector aparece expresado en el libro de los Salmos, con las alusiones al león de Judá y a su constante vigilancia (Salmos 121, 3-4). Con este significado se

muestra de cuerpo entero o medio en los sepulcros, evocándose solamente la cabeza cuando su finalidad es también decorativa. La cabeza de león sosteniendo cartelas, guirnaldas y similares, aparece en los sarcófagos romanos con un carácter apotropaico y fue retomada por los artistas del Renacimiento que la incorporarían a su repertorio decorativo, si bien es muy posible que su significado primitivo pasase inadvertido (73). No obstante, creemos que no fue así dada su presencia en los tratados medievales con las características apuntadas.

En la iconografía cristiana, la figura del león es ambivalente y representativa, indistintamente, de Cristo y del Anticristo. Honorio de Autum se adhiere a esta idea basándose en el salmo noventa y uno «*hollaras al leon y al dragón*». No obstante, son muchos más los partidarios de su identificación con Cristo: «*El león significa el Hijo de la Virgen María; es, sin duda alguna, el rey de todos los hombres, por su propia naturaleza, tiene poder sobre todas las criaturas*» (74). Es, también, símbolo de la vigilancia puesto que se creía que nunca dormía y mantenía los ojos abiertos, idea que fue retomada por los bestiarios medievales para relacionarlo con Cristo y la idea de la Resurrección.

En cuanto a la garra de león que aparece en la peana del sarcófago, es una estilización del león, en sí, y su situación en las esquinas entraña y refuerza el sentido de fortaleza. Dentro del santoral cristiano, la garra de león aparece nuevamente asociada al mundo funerario puesto que el león, escarbando con sus zarpas, ayuda a cavar las fosas de los ermitaños del desierto: Antonio el Grande, Pablo el ermitaño, Onofre y María Egipciaca (75).

Su significación, en este sepulcro, está ligado a la idea de la muerte y resurrección, dada la presencia de la guirnalda de hojas y frutos, símbolo de lo perecedero pero también de la abundancia y de los dones del más allá.

La guirnalda es un motivo ornamental de tradición clásica, de amplio despliegue en la arquitectura del Renacimiento y, en especial, en aquellos conjuntos proclives al desarrollo de los motivos decorativos como retablos y sepulcros. Dentro de éstos suelen ocupar los frisos y, a veces, los fustes de las columnas. Su significado aparece asociado a la idea de triunfo.

(73) REDONDO CANTERA, M. J.: *Op. cit.*, pág. 210.

(74) *Bestiario medieval*. Ed. Siruela. Madrid, 1986, pág. 24.

(75) HALL, J.: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Alianza. Madrid, 1987, pág. 196.



Pedestal, figura alegórica. Fotografía de la autora.



Sepulcro de doña Marina Fernández. Fotografía de la autora.

En Lopera, la guirnalda aparece en el friso del basamento, como grandes guirnaldas de frutas pendientes de cintas. La hoja de vid, de laurel y las frutas —manzana, peras y granada— la integran, subrayando las ideas de victoria y abundancia en el mundo ultraterreno.

La sirena es un ser monstruoso e híbrido, con cabeza y torso de mujer y cuerpo y alas de ave, presente en el friso del basamento, como eje de los motivos ornamentales, y en las esquinas, como elemento tenante, con un tamaño mayor. Se trata de un elemento presente en los monumentos funerarios del siglo XVI (76) rescatado de la tradición clásica y de los sarcófagos romanos, cuyas esquinas decoraba. Durante el Renacimiento, enlazando con el simbolismo de estas piezas y con las teorías platónicas, la sirena adquiere un significado positivo, como guardiana de las esferas celestiales; idea que recoge una tradición clásica en la que la sirena simboliza la armonía cósmica, gracias a la cual el alma errante es atrapada por el amor divino y sube a los cielos alegremente, olvidando las cosas mortales (77).

El pedestal del sepulcro aparece centrado por el epitafio. A ambos lados se disponen sendos *puttis* tenantes de una *draperie*. El *putti*, niño o amorcillo, siempre áptero, es un tema que se repite en este sepulcro, siempre en parejas, y se sitúa, además de en el frito, en el tímpano y en el ático. Su fisonomía corresponde a la de un niño pequeño, desnudo siempre y con cabellos abundantes y revueltos, con un característico mechón sobre la frente. Aparecen como tenantes, bien heráldicos o de cartelas, e incluso tenantes pueden considerar los que flanquean a San Juan. El *putti* aparece especialmente ligado al mundo funerario y a las ideas de la muerte y la resurrección y, por lo tanto, a la continuidad de la memoria del difunto tras su muerte (78). El origen del *putti* aparece ligado a los *erotes* griegos, mensajeros de los dioses que acompañaban al hombre a lo largo de su vida (79). La configuración del *erote* griego acabó fusionándose con el *genii* de la religión romana, espíritu guardián que protegía el alma del hombre durante su vida y finalmente la conducía al cielo (80). Aunque el tema se mantuvo en la Edad Media, según demuestra Panofsky (81), su verdadera difusión

(76) HALL CANTERA, M. J.: *Op. cit.*, pág. 214.

(77) REDONDO CANTERA, M. J.: *Op. cit.*, pág. 214.

(78) ÁVILA, A.: *Imágenes y símbolos de la arquitectura pintada española (1470-1560)*. Ed. Anthropos. Barcelona, 1993, págs. 126.

(79) HALL, J.: *Op. cit.*, pág. 283.

(80) HALL, J.: *Op. cit.*, pág. 283.

(81) PANOFSKY, E.: «Cupido el ciego», en *Estudios de Iconografía*, 4.ª edic. Alianza. Madrid, 1980, págs. 139-189.

tuvo lugar en el Renacimiento que popularizaría a estos pequeños seres alados. Su sentido, en este sepulcro, está ligado a las significaciones mencionadas y al resto de los elementos iconográficos, aspecto que refuerza su situación, junto al Precursor, en el tímpano.

Un *putti* que merece destacarse es el pequeño tenante, situado a la izquierda en el ático, con una cabeza de león que descansa sobre su hombro izquierdo. La cabeza o piel de león está íntimamente relacionada con la figura de Hércules puesto que uno de sus doce trabajos fue la lucha victoriosa con el león de Nemea, cuya piel quedó asociada al héroe, como atributo identificatorio. Su relación con el *putti* en este sepulcro, y dada su posición en el ático, puede ser una alusión a la Fortaleza, en relación con las otras dos virtudes, aunque también puede ejemplificar al perfecto caballero cristiano (82), en este caso don Juan Pacheco. Es interesante recordar que Hércules fue hijo ilegítimo de Júpiter y Alcmena, de un dios y una mortal, a pesar de lo cual, y debido a sus virtudes, ocupó un lugar en el Olimpo, tras su muerte. Su historia ofrece cierto paralelismo con la de Pacheco, puesto que su padre, aunque ilegítimo, estaba entroncado con la nobleza y su madre tenía un origen plebeyo. Ante esto, es muy posible que el caballero calatravo intentase representarse alegóricamente en el sepulcro a través de la elección de un ejemplo moral, de indudable validez, como era Hércules. El hecho de que el héroe se identificase con un *putti* y que pasase inadvertido —dada su elevada situación en el ático— puede deberse a un conflicto interior del propio caballero, no bien resuelto, entre la vanidad asociada a la idea de la fama personal y la humildad debida a su condición de calatravo.

No puede olvidarse la presencia del *putti* en los frisos, montando los hipocampos vegetalizados, una imagen que forma parte del *Thiassos* y que

(82) El tema mitológico de Hércules no era desconocido en la época. Enrique de Villena había publicado los *Doze trabajos de Hércules* en 1483, al que siguieron otras ediciones ilustradas, y Alciato lo incluyó en su *Emblemata*, de la que proliferaron las ediciones desde 1522. Juan Pérez de Moya, en su *Philosophía secreta*, se extendió acerca del significado simbólico de los diferentes pasajes de la vida de Hércules, señalando expresivamente que su figura simbolizaba el levantamiento del ánimo que desprecia las cosas mundanas por las celestiales. Tomo la cita de SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: «El palacio aragonés del siglo XVI: Las claves mitológicas», en *Iconografía e Iconología en el arte de Aragón*. Guara, Zaragoza, 1980, págs. 59-61. Su presencia en el arte del siglo XVI español ha sido estudiado por ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *La mitología y el arte español del Renacimiento*. Madrid, 1952; LÓPEZ TORRIJOS, R.: «Representaciones de Hércules en obras religiosas del siglo XVI», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLVI (1980); SEBASTIÁN, S.: *Arte y humanismo*. Cátedra. Madrid, 1978, entre otros. Relacionado con obras arquitectónicas de Francisco del Castillo, la figura de Hércules ha sido estudiada por LEÓN COLOMA, M. A.: *El programa iconográfico del Palacio de la Real Chancillería de Granada*, Inst.º Gómez Moreno, Granada, 1988.

ejemplificaría el viaje del alma del difunto hacia las islas de las Bienaventuranzas, a través del océano sideral (83). Que ese alma es la de don Juan Pacheco no cabe duda, si nos atenemos a efigie de la medalla central del friso, y que identificamos con este caballero. El tema del hipocampo montado por *puttis* aparece en la portada de la casa solariega de Luis Páez de Castillejo, hoy sede del Museo Arqueológico de Córdoba, obra realizada en 1540 por Hernán Ruiz II y Sebastián de Peñarredonda.

Por último, cabría hacer un pequeño comentario al motivo de las máscaras situadas sobre los capiteles. Se trata de un motivo presente en el repertorio de Castillo *el viejo*, con unos fines decorativos, aunque su presencia en este sepulcro tiene, también, unas implicaciones simbólicas. La máscara adquiere en el Renacimiento un significado ligado a la Muerte y a la Noche (84) por lo que era indicada como elemento decorativo en el arte sepulcral.

Junto al repertorio de motivos heredados del mundo pagano, el sepulcro desarrolla otros ligados a las creencias cristianas. Ya se ha señalado la presencia de San Juan Bautista y de las virtudes, en el tímpano y en el ático, respectivamente.

Como ha destacado Redondo Cantera, San Juan Bautista es el santo más representado en los sepulcros del siglo XVI (85), a lo que no es ajena su condición de intercesor ante Cristo Juez y a ser el primero en la jerarquía de los santos. Precursor de Cristo, San Juan fue considerado como el nexo de unión entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, ya que su vida se narra en él; su experiencia vital adquirió un gran valor iconográfico, alcanzando un gran éxito los episodios asociados a la penitencia. San Juan ocupa el lugar de honor en el sepulcro de Lopera, justificado no sólo por el carácter funerario del monumento sino, además, por su calidad de santo onomástico y protector de don Juan Pecheco, a quien pensamos estaría destinado inicialmente el sepulcro. La imagen escogida es la que le liga al reconocimiento e identificación del futuro Redentor, con las palabras ECCE AGNUS DEI y, por lo tanto, a la esperanza de la salvación futura, eje argumental del sepulcro.

Las figuras alegóricas del ático corresponden a la personificación de

(83) REDONDO CANTERA, M. J.: *Op. cit.*, pág. 216.

(84) Tervarent, G. de: *Attributs et symboles dans l'art profane*. Ginebra, 1958-69, vol. II, págs. 262-264.

(85) REDONDO CANTERA, M. J.: *Op. cit.*, pág. 186.



Basamento. Sirena tenante. Fotografía de la autora.

dos virtudes cardinales, la prudencia y la templanza. Su elección es premeditada y alusiva, de forma directa, al comendador.

La Prudencia ocupa el lado izquierdo y se representa mediante una doncella semidesnuda de cabellos largos y extendidos. Porta como atributos distintivos un espejo y una serpiente. La serpiente procede de una cita del evangelio de San Mateo (10-16) «*Sed prudentes como serpientes*», consejo dado por Cristo a sus discípulos. Ripa afirma que «*la sierpe, cuando se ve combatida, opone todas las fuerzas de su cuerpo al ataque que recibe, irguiendo la cabeza y amagando con ella mientras se envuelve en sus anillos; simbolizándose con esto que por defender nuestra virtud y perfección, que viene a equivaler a la cabeza, debemos oponer a los golpes de fortuna la totalidad de nuestras fuerzas y recursos*» (86). El espejo es un atributo que implica el autoconocimiento, como elemento necesario para una conducta sabia: «*el mirarse en el espejo significa en este caso la cognición de sí mismo, no siéndonos posible regular nuestras acciones sin tener el debido conocimiento nuestros propios defectos*» (87).

La Templanza ocupa el sector derecho y se representa mediante una figura femenina semidesnuda, con el cabello recogido a la espalda. Sus atributos son dos cuencos, uno con agua que vierte sobre otro para atemperar el vino que este último contiene. La templanza es una virtud alusiva y relacionada con los votos preceptivos monacales. Su significado está ligado a la abstinencia y a la automoderación, implica una relación directa con la práctica de la castidad y, su presencia, evoca la lucha contra los vicios.

Ambas virtudes aparecen asociadas a la imagen del buen gobernante y así las considera Baltasar de Castiglione en *El Cortesano*, donde destaca la templanza como la virtud más recomendable (88). En este sepulcro, las virtudes aluden a don Juan Pacheco; la prudencia ligada a su condición de administrador de la encomienda y la templanza ligada al voto de castidad en todas sus opciones, preceptivo en esta orden hasta 1540. Curiosamente, estas dos virtudes evocan la figura de su abuelo, el marqués de Villena. Hernando del Pulgar, en sus *Claros varones de España* (89), retrataba a este caballero provisto de una gran virtud, la prudencia, y desprovisto de otra,

(86) RIPA, C.: *Iconografía*, vol. II. Akal, Madrid, 1987, pág. 233.

(87) RIPA, C.: *Op. cit.*, pág. 233.

(88) CASTIGLIONE, B. de: *El cortesano*, libro IV, 2.

(89) PULGAR, H. de: *Claros varones de España*. Edic. facsímil. Salvat, Barcelona, 1971, fols. 17-19v.

la templanza, por lo que fue padre de un buen número de hijos legítimos e ilegítimos.

Fuera de ese contexto personal, no hay que olvidar que las virtudes, en un sentido más genérico, proporcionan la paz espiritual a quienes la practican, anticipo de la paz eterna.

Aunque no está figurada a través de una alegoría, la Fe es otra de las virtudes que ocupa un lugar central en el sepulcro, a través de la inscripción del cenotafio, que rememora la inmensa fe de Job ante los sufrimientos con que Satanás, con licencia de Dios, le puso a prueba. La cita corresponde a la respuesta de Job a la segunda interpelación o discurso de Bildad: «*Porque yo se que mi Redentor vive, y al fin se erguirá como fiador sobre el polvo*» (19: 25-26), cita que expresa la inmensa fe y la esperanza en la justicia divina. Aunque el texto no se refiere a una resurrección espiritual, se ha tomado aquí ese sentido puesto que al final de este capítulo se deja entrever la alusión al juicio.

La figura de Job es paradigmática porque sus desgracias y rechazo suponen una auténtica reflexión acerca del problema del sufrimiento humano, del que se erige en el más acertado símbolo. Creemos que su elección está asociada a la valoración del mundo terreno como lugar de padecimientos, frente a la esperanzada visión del mundo de los justos. No obstante, no pueden descartarse otras valoraciones de tipo personal, ligadas a las vivencias de don Juan y doña Marina puesto que, el texto elegido, forma parte de un capítulo en el que Job expresa verbalmente el rechazo del que es objeto por parte de su esposa, familia, amigos y extraños.

De forma deliberada, hemos dejado para el final la mención a las cabezas que ornamentan las cajas de los pedestales, tres en cada uno y cuya significación se nos escapa. En el pedestal izquierdo se representa un clérigo tonsurado, una doncella y dos cabezas femeninas, cubiertas con tocas. En el pedestal de la derecha dos cabezas masculinas en cada una de las caras, una de ellas con mechones revueltos, otra cubierta con un turbante. Es posible que sean alusiones a las virtudes del comitente o que, simplemente, tengan una vertiente decorativa. En todo caso, la inexistencia de atributos nos impide establecer cualquier otra suposición.

El escudo de armas, personal o familiar, es un elemento simbólico y ornamental que suele estar presente en los monumentos funerarios. Diego de Valera afirmaba en el *Espejo de verdadera nobleza*, que «*las armas fueron falladas para ser por ellas los ombres conocidos, asi como los nombres*

o apellidos». La heráldica ocupa un lugar importante en este sepulcro, presidiendo la parte central del ático y los extremos, repitiéndose las armas de la orden de Calatrava. La insistencia en mostrar la vinculación de don Juan Pacheco con esta orden militar constituye un acto de reafirmación personal, ya que no hay que olvidar que, por su ascendencia ilegítima y por su condición de hijo nacido fuera del matrimonio, no podía disponer de armas propias. Su pertenencia a la orden de Calatrava era, pues, el único rasgo de nobleza que podía exhibir aparte de sus propios valores personales. La insistencia en la triplicación del mismo escudo es, paradójicamente, una afirmación de la fama de este caballero que no está enterrado en el sepulcro y cuyo nombre, sin embargo, se incluye en él. El epitafio es otro dato que nos lleva a esta conclusión, puesto que la alusión a doña Marina es siempre en relación a su hijo, cuyo nombre y títulos se enumeran, anulando el protagonismo que pudiera corresponderle a la finada. La cesión del sepulcro a su madre que, en un principio, podría interpretarse como un gesto de modestia y humildad y de negación de la propia fama, no lo es tanto si se tienen en cuenta estas puntualizaciones. Conviene, además, recordar el carácter privilegiado del presbiterio, reservado únicamente a los más privilegiados y, en este caso, al comendador tras la licencia de la orden. El gesto de cesión de su sepulcro es, en cierto modo, no sólo una afirmación de su poder, sino también un gesto de reconocimiento social hacia su progenitora y, por derivación, hacia él mismo, del que no debieron disfrutar en relación a sus parientes más cercanos, los marqueses de Villena.

Precisamente el último elemento susceptible de análisis es el sarcófago con la escultura yacente de doña Marina. La difunta señora es representada completamente extendida, en dirección al altar, con las manos unidas en una eterna plegaria sobre el pecho, gesto que se ha considerado como un símbolo de la esperanza del fiel cristiano de participar en la comunión de los santos (90) y con los ojos cerrados, evocando el sueño intemporal de la muerte. Su indumentaria no es nada personal, por el contrario, consiste en un hábito monjil con tocas. Su identificación se realiza a través de la siguiente inscripción: AQUI IAZE LA MUI MAGNIFICA SEÑORA/ DOÑA MARINA FERNANDEZ DE TORRES MA/DRE DE MUY ILUSTRE DON JUAN PACHECO/ COMENDADOR DE CASTILSERA I DE LOPERA FALLES/CIO A XXI DE ENERO AÑO MDXLVII ANNOS.

Un último elemento a analizar sería la presencia de un perrillo, a los

(90) S'JACOB, H.: *Idealism and Realism. A study of sepulchral symbolism*. Leiden, 1954. Tomo al cita de M.^a J. Redondo Cantera, pág. 123.

pies de la difunta. El perro es un animal que aparece con cierta frecuencia en los monumentos funerarios, en especial en los destinados a las damas y que, en principio, podría interpretarse como un mero detalle vinculado a la intimidad doméstica. Sin embargo, pensamos más bien que su significado en este caso estaría ligado al concepto general de fidelidad al que suele asociarse, en un doble sentido: fidelidad de doña Marina a don Alonso incluso tras su muerte, y fidelidad a los preceptos y creencias de la fe cristiana, puesto que a la fe alude la cita veterotestamentaria del sarcófago: CREDO QUOD REDEMPTOR MEVS VIVIT/ ET IN NOVISSIMO DIE/ DE TERRA SVRRECTA SUM.

de Jaén. Como éstas, el sepulcro se organiza en torno a un arco de medio punto sobre basamento, flanqueado con columnas y retropilastras corintias, que dan paso a un entablamento con el friso decorado con relieves. En el ático se dispone un gran escudo central, con las armas de la orden de Calatrava, flanqueado por sendas volutas, sobre las que asientan figuras alegóricas de las virtudes. En ambos extremos, dos niños tenantes muestran sendos escudos que repiten las armas centrales. Una gran venera corona el conjunto. El arcosolio es el espacio propiamente funerario, ocupado por un sarcófago con la escultura yacente de la difunta. El tímpano se reserva para fijar la iconografía principal, con los altorrelieves de San Juan Bautista y de dos *puttis*. Por último, el intradós se convierte en un nuevo espacio decorativo desarrollando en los casetones relieves con flores, cabezas aladas, cartelas y bustos masculinos.

Desde el punto de vista arquitectónico, pueden apreciarse varias notas distintivas. En primer lugar, las soluciones adoptadas en el adelantamiento de pedestales, columnas y entablamento, sobre el plano general; el amplio vuelo de la cornisa y la organización del ático, que reproducen el esquema compositivo de la portada del antiguo Pósito de Jaén, hoy portada del Museo Provincial de Bellas Artes. Con esta obra comparte el sepulcro, el rebaje del arco, el ensanchamiento del dintel, la personal voluta invertida de la retropilastra y, sobre todo, la disposición de la heráldica y de las figuras alegóricas. Unas concordancias estructurales que nos remiten a Francisco del Castillo *el viejo*, uno de los otorgantes del citado poder notarial.

El repertorio decorativo nada tiene que ver, sin embargo, con este maestro de cantería y sí con los entalles de su hijo Francisco. Las máscaras leoninas, los lienzos anudados y las filacterías, además de las cartelas y la prolija y menuda decoración tallada remiten al repertorio desarrollado en la portada de la iglesia de San Ildefonso de Jaén y, en menor medida, en obras como la fachada de la iglesia de Huelma y la fuente de los Caños de Jaén, realizadas en fechas muy cercanas, aunque posteriores, a las del sepulcro de Lopera.

Ambos aspectos nos inducen a plantear la existencia de una traza conjunta de los Castillo, padre e hijo, y en la que, partiendo de un modelo base, se introdujeron una serie de motivos decorativos que la obra, por su propio carácter, admitía. Aspecto sobre el que volveremos más adelante.

Desde el punto de vista decorativo, el sepulcro se ornamenta con motivos propios del lenguaje renacentista, dispuestos con una gran claridad, y sin llenar totalmente las superficies. Los grutescos se desarrollan en las ca-

jas de las retropilastras y en los frisos del banco y del entablamento en tanto que, las cajas de los pedestales, se reservan para insertar bustos y cabezas humanas en medallas o sin ellas. También el imoscapo de los fustes columnarios se decora, insertándose máscaras fantásticas sobre los capiteles. Los motivos fantásticos ocupan otras partes del sepulcro; las sirenas tenantes y psicopompas se disponen bajo los pedestales y en el centro del banco y las enjutas se decoran con figuras tenantes masculinas, de dudosa indentificación (8). Las cartelas con inscripciones y el epitafio se disponen en el banco y en el sarcófago, en tanto que el friso adelantado se decora con cartelas sin inscripciones. La figura humana tiene un tratamiento de honor con la presencia de cuatro pequeños *puttis* y las figuras femeninas alegóricas del ático. Por último, no puede dejar de mencionarse la presencia heráldica, dispuesta de forma insistente en el ático.

La labor escultórica de este sepulcro presenta varias notas características. En primer lugar, su desigual calidad, advirtiéndose partes labradas de forma cuidadosa junto a otras en las que la piedra ha sido objeto de un tratamiento más ligero. Ello se advierte de forma especial en el ático donde, si bien los *puttis* están correctamente trabajados y detallados, no ocurre lo mismo con las virtudes, especialmente la alusiva a la Prudencia, cuyo cuerpo aparece abocetado. Podría argumentarse como defensa de ese carácter inacabado su situación en el ático, poco visible, pero evidentemente la cercana presencia de los *puttis* no lo permite. Mayor es la pericia del artista en la labra de los frisos y en la parte baja del sepulcro, así como en la plasmación de las figuras masculinas de las enjutas donde la precisión, en la labra de las cabezas, es mayor.

Otra característica de primer orden es el protagonismo de la figura humana en todas sus posibilidades. Masculinas y femeninas, infantiles y adultas, reales y monstruosas, naturalistas, realistas o idealizadas, presiden los lugares preferentes de la obra. Junto a esta característica, la insistencia en el desnudo, real o sugerido, subraya la atención y el interés del artista en la plasmación de las formas anatómicas y en un comedido movimiento, sujeto a las normas de la razón y el equilibrio. Ligada a estas notas, cabría

(8) Nos resulta difícil la identificación de esta figura, que podría relacionarse con la iconografía del salvaje. El salvaje se figura como un hombre con el cuerpo cubierto de pelo, en alusión a su lejanía con la vida civilizada. Por lo que, tomando en un sentido estricto, esta figura no correspondería a un salvaje, pero teniendo en cuenta la profusión de su cabello y barba en la que se concentraría todo el pelo podría identificarse como tal. Unas figuras masculinas muy semejantes aparecen en la edición de las *Medidas del Romano*, de Diego de Sagredo de 1541.



Basamento. Fotografía de la autora.



Sarcófago con la escultura de la yacente. Fotografía de la autora.

señalar una humanización de la imagen sagrada y de las imágenes alegóricas, en especial los *puttis*, evitando la rígida visión frontal y facilitando suaves torsiones de cabeza y cuello, rasgo muy característico de Juan de Reolid, persona en favor de la cual se otorga el poder notarial.

Haciendo un breve repaso de la obra, cabe mencionar la escultura yacente de la difunta, tratada de forma realista, aunque los artistas no pudieron conocer a doña Marina, muerta siete años antes. Los dos cojines sobre los que reposa se tallan primorosamente con finos motivos de *candelieri*. Del grupo central merece una mayor atención el *putti* situado a la izquierda, un niño tratado de forma afortunada en relación a su compañero, ambos con un mechón sobre la frente.

Un elemento muy característico de las facciones de los diferentes rostros representados en el sepulcro es el tipo de nariz, de puente muy estrecho y aletas anchas, repetido en *puttis*, medallas y alegorías; las cejas muy arqueadas y definidoras, a su vez, de cuencas orbitales redondeadas, la barbilla prominente, la boca muy pequeña y el cabello, trabajado en grandes mechones, serían otros rasgos a destacar.

No puede olvidarse tampoco el tratamiento de las telas, trabajadas de forma tan etérea que se confunden con los cuerpos a los que se adhieren, desvelando los secretos de sus formas anatómicas y marcando armónicamente el movimiento del cuerpo, totalmente sometidas a él. Tratamiento muy diferente tienen los motivos de *draperies*, telas de trama sutil y ligera, especialmente idóneas para expresar el movimiento, con multitud de pliegucillos y ondas propiciadoras de efectos de claroscuro. Las telas o *draperies* aparecen anudadas y sujetas con cintas y nudos muy característicos, con bordes de flecos, y sujetas también por *puttis*. En todo caso, unas y otras se disponen en un suave plegado de disposición paralela, que evita a toda costa las angulosidades y las rigideces, planteando una caída natural como evidencia el tratamiento del paño del sarcófago. La excepción que confirma esta regla vendría representada por el hábito de la difunta, dispuesto también con un plegado paralelo aunque con las notas distintivas de su carácter rígido y artificial puesto que caen como si la yacente estuviera representada en pie y no tumbada, como es el caso. De todas formas, y como ha señalado M.^a J. Redondo Cantera, es una característica común a todos los yacentes de los sepulcros españoles (9).

(9) REDONDO CANTERA, M.^a J.: *Op. cit.*, págs.122-124.