

# LAS PINTURAS MURALES DEL PALACIO VÁZQUEZ DE MOLINA DE ÚBEDA

Por José Manuel Almansa Moreno

Universidad Pablo de Olavide. Sevilla

## RESUMEN

El Palacio Vázquez de Molina es, sin duda alguna, una de las joyas arquitectónicas de nuestro Renacimiento, realizado por el gran arquitecto Andrés de Vandelvira para el que fuera Secretario de Estado del Rey Felipe II, don Juan Vázquez de Molina y su esposa, doña Luisa Carrillo y Mendoza.

Antes de morir, el comitente fundó un convento de religiosas dominicas en su vivienda, llamado Comunidad de Madre de Dios de las Cadenas. En este reconvertido convento se llevarán a cabo una serie de transformaciones para adaptarlo a sus nuevas funciones. Entre esas reformas estaba la elaboración de la decoración mural de las distintas dependencias del convento: capilla, sala capitular, etc.

## Abstract

Undoubtedly, the palace «Palacio Vázquez de Molina» is one of the architectonic jewels in our Renaissance. It was built by the great architect Andrés de Vandelvira for don Juan Vázquez de Molina, the Secretary of the King Felipe II, and his wife, Doña Luisa Carrillo y Mendoza.

Before this Maecenas died, he founded a convent of Dominican nuns in what had previously been his home. Therefore, some modifications had to be done for the palace to have all the installations that the new religious community, Comunidad de Madre de Dios de las Cadenas, needed. Among these adaptations there were different mural decorations in several rooms of the convent: the chapel, the chapter house, etc.

El presente trabajo pretende arrojar nuevos datos sobre la autoría, cronología, programas iconográficos, estado de conservación, etc. de las pinturas.

This study tries to offer new data about the authorship, the chronology, the iconographic programmes and the conservation of those paintings.

## 1. INTRODUCCIÓN

**H**ABLAR de pintura mural renacentista en Úbeda y Baeza es tarea ardua, especialmente por su carácter regional. Esta pintura, en principio, continuaría apegada a las tradiciones del Gótico Internacional si bien tendrá una inusitada trascendencia posterior, en parte ocasionada por avatares sociopolíticos, a lo que habría que unir las especiales condiciones geográficas del Reino de Jaén como cruce de caminos.

Un factor clave que dificulta el estudio de este tema es, sin lugar a dudas, la gran cantidad de pérdidas materiales sufridas por los avatares del tiempo, en gran parte ocasionadas por la barbarie humana. Períodos de gran destrucción fueron la Invasión Francesa y la Guerra Civil, siendo reseñable también el período de las desamortizaciones eclesiásticas, que provocarán la ruina de las pinturas al variar la funcionalidad histórica de los edificios (conllevando que las pinturas sean picadas o cubiertas por otras capas de pintura).

La pintura jiennense del siglo XVI tendrá una gran relevancia por el hecho que será la que introduzca en Andalucía los nuevos avances pictóricos de la Italia renacentista y la que los difundirá por el resto de la región, especialmente por la zona oriental. En un principio los artistas que trabajarán en la región son foráneos, venidos de Italia; ejemplo de ello serían Julio de Aquiles y Alejandro Mayner, discípulos de Giovanni da Udine (discípulo, a su vez, de Rafael), los cuales vendrán para trabajar en los palacios que don Francisco de los Cobos tenía en Úbeda y Valladolid.

Pronto serán los grandes maestros de la región los que vayan a Italia y se empapen de la cultura pictórica del Renacimiento italiano, trabajando junto a los grandes maestros. Una vez regresados a España, estos artistas formarán verdaderas escuelas pictóricas que irán difundiendo los postulados de la modernidad, iniciándose este trasvase de cultura desde Jaén a Granada. Ese es el caso del arquitecto y pintor Pedro Machuca, que trabajó en Jaén antes

de establecerse en Granada. Ese trasvase no se queda aquí, sino que irradia su influencia a zonas cercanas como son Córdoba y Castilla la Nueva; se enlazará así con pintores manieristas como Cesare de Arbasia o el escurialense Miguel Barroso, pintores que trabajan en edificios como la Capilla del Sagrario de la Catedral de Córdoba o en el Palacio del Viso del Marqués (Ciudad Real).

La influencia granadina repercute en Sevilla, creándose un importante núcleo artístico de la Modernidad. Este núcleo pictórico pronto irradiará hacia las Indias, en donde se exporta gran cantidad de obras sevillanas y hacia donde se dirigen gran cantidad de artistas para pintar los edificios y templos de las nuevas colonias.

Con en este breve trabajo no pretendo mostrar ese trasvase pictórico entre Granada y Sevilla, y posteriori, sino mostrar el estado en que se encontraba la pintura mural en la Loma a finales de su época dorada, en la transición entre el siglo XVI y el XVII, mucho tiempo después que su configuración urbana se haya definido y se hayan construido las grandes edificaciones por las cuales Úbeda y Baeza han sido reconocidas Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO.

## 2. EL EDIFICIO

Dentro de la mentalidad económica de la nobleza del Antiguo Régimen, el elemento que los diferenciaba del resto de la sociedad eran las inversiones que realizaban en elementos suntuarios y de ostentación, elementos que se iniciaban con su persona (el vestido), que se continuaban en sus propiedades (el palacio con su mobiliario y sus jardines) y que se manifestaba al exterior (las fiestas).

En torno a las décadas de los años 30 y 40 del siglo XVI se introducen en España las soluciones formales del clasicismo italiano y no sólo la alta nobleza será la que adopte los nuevos modelos estéticos, sino que prácticamente todos los nobles y señores utilizarán dicho lenguaje a la hora de levantar su casa. La razón de este auge constructivo es que «*el palacio era la expresión externa del control ciudadano por parte de la nobleza*» (1), con lo cual la construcción de un gran palacio (o de una casa señorial con

(1) CHECA CREMADES, F. (1983): *Pintura y escultura del Renacimiento en España. 1450-1600*. Madrid: Cátedra, pág. 197.

plaza) (2) será tomado como elemento indiscutible del poderío del noble dentro de la ciudad. En palabras de Checa, «*el palacio cumplía una misión figurativa de excepcional importancia en la imagen de la ciudad española del siglo XVI, definiendo junto con la iglesia el espacio ciudadano de calles y plazas*» (3).

Junto con estas construcciones de carácter urbano, dentro de una tendencia de marcado carácter moderno, se continuará con la tendencia medieval de fundación de capillas, iglesias u otras obras piadosas, introduciéndose en el ámbito eclesiástico y dando muestra de su status social.

En el ámbito ubetense tenemos un caso atípico que es el Palacio de las Cadenas, vivienda de don Juan Vázquez de Molina, y que será reconvertido –incluso antes de su finalización– en convento, tras ser cedido a la rama femenina de la Orden de Santo Domingo.

Sin duda alguna el Palacio Vázquez de Molina es uno de las grandes construcciones palaciegas que se edifican en la Andalucía del Renacimiento. Encargado a Andrés de Vandelvira en la década de los 40 por don Juan Vázquez de Molina –sobrino de Francisco de los Cobos y, al igual que él, secretario de estado de Carlos I y de su hijo Felipe II–, los primeros datos de su construcción se remontan a 1546, fecha en la que se encarga la rejería de la fachada principal (lo que indica el avanzado estado de la construcción) (4). Prueba de su carácter monumental son las grandes dimensiones del mismo, tanto en altura (con tres pisos y sótano), como en parcela ocupada (a lo que habría que sumarle lo que fue el espacio de su huerto-jardín, actual Plaza del Ayuntamiento, espacio liberado en la exclaustación del siglo XIX).

Tal y como nos comenta Pedro Galera (5), quizás debido a la categoría del comitente, el arquitecto Andrés de Vandelvira quiso dejar constancia de su cultura arquitectónica, reproduciendo el esquema de la casa romana descrita por Vitrubio e ilustrada por fray Giocondo en su versión del tratado latino de 1511 y posteriormente también por Cesare Cesariano en 1521.

(2) MARÍN DE TERÁN, L. (2003): «Las transformaciones urbanas en Úbeda y Baeza». [En] VV.AA. *Úbeda en el siglo XVI*. Úbeda: El Olivo, págs. 169-188.

(3) CHECA CREMADES, F.: *Op. cit.*, pág. 195.

(4) MORENO MENDOZA, A. (1993): *Úbeda renacentista*. Madrid: Electa, pág. 120.

(5) GALERA ANDREU, P. A. (2003): «Arquitectura civil de Vandelvira en Úbeda». [En] VV.AA. *Úbeda en el siglo XVI*. Úbeda: El Olivo, págs. 283-298.

Ese carácter italianizante se contrarresta con un peculiar sentido del ritmo en las divisiones del paño de fachada por medio de pilastras muy planas y el contraste de éstas con los afrancesados soportes antropomorfos del coronamiento. Este remate airoso se completa con las linternas de las esquinas sobre el alero.

El otro elemento a destacar de este palacio es el patio, sin duda uno de los más equilibrados de los que salieron de manos de Vandelvira. Desplazado en planta a su derecha (debido a la existencia de la escalera), estructura la ordenación interna de los demás espacios del edificio. Destacan las esbeltas columnas de la galería inferior, a medio camino entre las pesadas columnas presentes en otras obras de arquitectos castellanos de su momento, y de la excesiva delgadez que utilizará posteriormente Vandelvira.

Don Juan Vázquez de Molina se casó en primeras nupcias con Antonia del Águila, llamada «la Mentecata», y después contrajo segundas nupcias con doña Luisa Carrillo y Mendoza, hija de don Luis Carrillo de Mendoza, VII Conde de Priego (6). No tuvo sucesión de ninguno de sus matrimonios, así que antes de morir y de acuerdo con su esposa fundó un convento de religiosas dominicas en su vivienda, llamado Comunidad de Dominicas de la Madre de Dios, previa licencia del papa Pío IV en bula del 19 de julio de 1561, destinado a doncellas profesas del linaje de los Molina, hijas de Úbeda o de Baeza —si no las hubiere—, reservándose para él y su esposa la tribuna de la iglesia así como algunas de las habitaciones para vivienda suya y de los sucesivos patronos que tuviera el convento (7). Así es como nos relata el Padre Lorea, cronista de la Orden de Santo Domingo, la fundación del Convento de Madre de Dios de las Cadenas:

*«...La fundación deste Convento, cuya fábrica en lo material es adorno de la Ciudad de Úbeda, y en lo fundamental para la conservación de las Religiosas es onrra de sus fundadores y crédito de la Orden de Monjas del glorioso Padre Santo Domingo, fabricaron en esta Ciudad un insigne palacio el señor Juan Bázquez de Molina, vecino y natural de Úbeda, Cavallero de la Orden de Santiago, Trece en ella, Comendador de Guadal-*

(6) RUIZ PRIETO, M.: *Historia de Úbeda. Edición facsímil* (1999). Granada: Universidad, pág. 147.

(7) Después de los fundadores, los patronos fueron don Diego de los Cobos y Molina, hermano del fundador y Obispo de Jaén; le sucedería su sobrino don Juan Vázquez de Salazar, secretario de Cámara de Felipe II y Señor de la villa de El Mármol. Tras éstos sigue una retahíla de patronos, quedando vacante finalmente el puesto de patrono en 1807, tras la muerte de don Fernando Mexía Aranda.

*canal, secretario de el señor Emperador Carlos V y Don Felipe II su hijo y del Consejo de Estado de ambas Majestades, y la señora Doña Luisa Carrillo de Mendoza hija del Conde de Priego (...).*

*Estos señores, unos en la devoción como en el matrimonio, aviendo labrado en esta ciudad un palacio magnífico, le dividieron, dando a nos la mejor parte y a la Orden de santo Domingo, y guardaron para sí y sus sucesores la suficiente vivienda...» (8).*

En 1562 el fundador solicitó del Ayuntamiento la cesión del terreno preciso para construir una lonja de entrada al convento en la plaza de Santa María, siendo concedido esto en sesión del 26 de agosto. Se hizo la lonja y se rodeó de pilares y cadenas, siendo conocido desde entonces como el Convento «de las Cadenas».

Uno de los elementos que más variarán con la reconversión del palacio en convento será el espacio de la crujía delantera. El zaguán, muy a la española con su apeadero, será transformado en capilla de una sola nave cubierta por bóveda rebajada, con coro elevado a los pies y con cripta en su cabecera. Estas reformas serán realizadas en la década de los 60 del siglo XVI (coincidiendo incluso con las obras de finalización del edificio, como ya se comentó anteriormente).

Sin embargo, no todas las reformas del palacio se realizarán tras la fundación, sino que muchas de ellas se realizarán tiempo después. Así, por ejemplo, el 21 de octubre de 1760, el cantero baezano Juan de Morales es contratado por la Priora doña Antonia Mexía para «...labrar y hazer de piedra de jaspe de colores negro, encarnado y blanco, el plan del presbiterio del Altar Maior de dicho convento, gradas para subir a el, antepechos de los colaterales que están arrimados a las barandas de yerro de dichas gradas y presviterio...» (9).

Tras muchas penurias posteriores ocasionadas por las distintas exclaustaciones, que redujeron las posesiones y rentas de esta comunidad prácticamente a la nada, el convento fue teóricamente suprimido en 1836. Sin embargo, habrá que esperar hasta 1869 para que las monjas abandonaran definitivamente el convento, dispersándose las religiosas por los distintos conventos de la Ciudad.

(8) TORRES NAVARRETE, G. J. (1990): *Historia de Úbeda en sus documentos. Tomo III. Conventos*. Úbeda, pág. 287.

(9) *Ibidem*, págs. 291-292.

El 24 de marzo de 1870 el Estado cede el edificio al Ayuntamiento, distribuyéndose los distintos bienes existentes en el convento entre las parroquias y conventos de la ciudad (así, por ejemplo, se traslada el órgano a la capilla del Hospital de Santiago; la sillería de coro se traslada al convento de la Santísima Trinidad; la verja de hierro se coloca en la portada principal de la iglesia de San Pablo, etc.).

A partir de la cesión del convento al Concejo, se producen en el edificio numerosas obras para adaptarse a las nuevas funciones, abriéndose puertas, sustituyéndose el huerto conventual por la actual plaza del Ayuntamiento, mejorando zonas mal conservadas del patio, etc. Dentro de esa serie de reformas también se dice que «*se empleen varios días de pintura en sus balcones, ventanas y puertas*» (10); será seguramente en este momento cuando, sin tener en cuenta la mejor o peor calidad de las pinturas, se piquen los paramentos de las distintas salas con el fin de que agarrara mejor el mortero de cal.

### 3. LAS PINTURAS

En el Renacimiento, y posteriormente en el Barroco, se crearán grandes ciclos iconográficos destinados a ensalzar la personalidad del mecenas. Muestra ejemplar de ello sería el programa iconográfico que desarrolla Carlos V en Granada, no sólo ejemplificado a nivel arquitectónico (con la inserción de su Palacio dentro del ámbito palatino de la Alhambra), sino también pictórico y escultórico. Éste no es un hecho aislado, sino que también se repetirá en otras ciudades hispanas, ciudades de especial relevancia política como Sevilla, Valladolid, etc. (11).

En el caso granadino, más próximo al Reino de Jaén, es de destacar la labor de los pintores Julio de Aquiles y Alejandro Mayner en la decoración de diversas salas de la Alhambra como es la Torre del Peinador, en las que se desarrolla un profuso programa iconográfico destinado a ensalzar las hazañas militares del Emperador, en concreto, la conquista de la isla de Túnez de 1535.

Los programas iconográficos estaban destinados a mostrar una visión del príncipe prudente y victorioso, de acuerdo con la ideología imperial. En

(10) *Ibid.*, pág. 300.

(11) A modo de ejemplo, el Emperador aparece representado como San Sebastián en las vidrieras de la catedral de Sevilla, obra realizada por Arnao de Vergara; por su parte, en Valladolid aparece insertado entre figuras bíblicas dentro de la sillería de la iglesia de San Benito, obra de Andrés de Nájera.



Capilla Mayor del Palacio Vázquez de Molina.

opinión de Checa (12), ésta es una tendencia propia del Manierismo italiano, que unía la figura del príncipe a un sistema alegórico acorde con la mentalidad renacentista en la que la exaltación de las victorias militares se relacionaba con toda una serie de contenidos alegóricos y mitológicos de tipo heroico y virtuoso.

Como sabemos, con la Contrarreforma se variará la concepción de los programas iconográficos, utilizándose el arte como un instrumento de propaganda de la Iglesia Católica. En las últimas sesiones del Concilio de Trento se definió el papel que la Iglesia asignaba a las artes. La imaginería religiosa fue admitida como apoyo para la enseñanza de la doctrina católica.

Wittkower resume en tres apartados las recomendaciones de los principales autores del momento: claridad, sencillez y comprensibilidad; interpretación realista; y estímulo sensible a la piedad. Para llevar a cabo estas

(12) CHECA CREMADES, F.: *Op. cit.*, pág. 180.



recomendaciones se abandona la idealización del Renacimiento y se recurre al naturalismo.

La iconografía hace hincapié en los puntos más controvertidos entre católicos y protestantes como el de la Eucaristía o la Penitencia, entre otros. Igualmente el tema de la Virgen, que había sufrido los ataques más duros por parte de los protestantes, se convirtió en uno de los temas más frecuentes con la intención de fomentar el culto mariano. Otro tema habitual era el de los sacramentos especialmente el de la Penitencia y la Eucaristía. De la vida de Cristo se eligen los momentos más trascendentales y especialmente todos aquellos relacionados con la pasión. También se repiten a menudo las representaciones de los santos que son puestos como ejemplo a seguir por los fieles.

En el Palacio Vázquez de Molina, al reconvertirse en convento, lógicamente se elaborará un programa iconográfico contrarreformista. No obstante, al ser éste la vivienda de don Juan Vázquez, no se descartaría la existencia de un programa pictórico previo que ensalzara la personalidad del mecenas.

En el Palacio están localizadas pinturas en tres salas, si bien seguramente existirían pinturas en otras dependencias que, por desgracia, no hemos conservado (13):

–La Oficina Municipal de Arquitectura y Urbanismo (que fue la Capilla Mayor del convento, en el zaguán de entrada).

–En la sala en donde se encuentra las oficinas de la Escuela-Taller (lo que históricamente fue la Sala Capitular del convento, en la planta baja).

–Y en la Oficina de Intervención (que posiblemente fuera el salón principal del palacio, en el primer piso).

El tipo de decoración pictórica varía según las funciones históricas de las distintas salas:

–En lo que fue la Capilla Mayor del convento se da una pintura eminentemente decorativa, imitando lujosos materiales.

---

(13) Existen testimonios de personas que recuerdan haber visto pinturas murales con iconografía religiosa (San Miguel Arcángel luchando contra el demonio), en una de las paredes de la actual Secretaría General, que actualmente están tapadas.

–En la Sala Capitular del convento se desarrolla un programa iconográfico destinado a ensalzar la Orden de Santo Domingo.

–Y en lo que fue el salón principal del palacio posiblemente estaría destinado a ensalzar la personalidad del propietario de la vivienda, don Juan Vázquez de Molina.

### **3.1. Las pinturas de la primera planta**

No son muchos los restos conservados en esta sala, actual Oficina de Intervención del Ayuntamiento. Tan sólo se conserva un escudo heráldico que se haya mutilado en la parte inferior, al haberse abierto una puerta durante las reformas que convirtieron al convento en sede del Consistorio. Además de estar mutilado, el estado de conservación de estas pinturas es muy malo, debido a que las pinturas se ennegrecieron con el humo de un pequeño incendio que hubo en esta sala en 1985.

Como ya se ha comentado, cuando don Juan Vázquez de Molina cede el edificio a las dominicas, se reserva unas habitaciones para residir él y su mujer. Seguramente sería en estas salas en donde vivirían ambos, de ahí el hecho de aparecer su escudo de armas, presidiendo la sala. Teniendo en cuenta este dato, podríamos fechar estas pinturas entre 1560-1570, es decir, entre la fecha aproximada de finalización de las obras y la fecha de la muerte del fundador.

### **3.2. Las pinturas de la Capilla**

Al hablar de la Capilla podemos separar en dos ámbitos: las pinturas de la Capilla Mayor y lo poco conservado en la nave de la misma.

A los pies de la capilla, sobre una puerta que comunica con los bajos del Palacio aparece pintado el escudo heráldico de la Orden de Santo Domingo (una cruz flordelisada sobre campo de plata y sable) custodiado por dos perros (que aparecen por una cuestión meramente etimológica –la palabra «dominico» deriva del latín «DOMINI CANIS»).

En lo que fue la Capilla Mayor, reformada en la década de los 70, actualmente está la Oficina Técnica de Urbanismo y Arquitectura. Estas pinturas posiblemente se realizaron dentro de las reformas ejecutadas en el convento en el siglo XVIII, cuando el cantero baezano Juan de Morales es contratado para realizar las obras del presbiterio del altar mayor (1760).



Escudo dominico a los pies de la nave de la iglesia.

La sala se cubre con una bóveda rebajada, dividida en cuatro tramos, compartimentada mediante lunetos y casetones, imitándose mármol rojo en las molduras, mientras que los plementos presentan roleos vegetales de color azul sobre fondo claro, complementándose con la presencia de molduras doradas con forma de venera.

El estado de conservación de estas pinturas es regular, presentando gran cantidad de grietas en la bóveda, que han sido tapadas burdamente con escayola.

### 3.3. Las pinturas de la Sala Capitular

Llegamos ahora a una sala en donde está el único programa iconográfico conservado en el edificio, que casi con seguridad no sería el único (posiblemente aún exista algún otro en alguna otra sala del edificio, bajo gruesas capas de mortero, esperando a ser descubierto).

La conservación de estas pinturas responde a una cuestión fortuita, ya que estas pinturas estuvieron cubiertas por una capa de mortero de cal. Las pinturas permanecieron ocultas durante prácticamente un siglo, hasta su descubrimiento y posterior restauración en 1976, bajo el mandato del alcalde don Manuel Fernández Peñas, tal y como lo demuestra una placa en el exterior.

Para marcar su cronología tenemos un dato de vital importancia: junto a la puerta de ingreso en la sala, en la esquina de la fingida moldura de la escena de la Sagrada Parentela de Cristo, aparece escrito con graña de la época la fecha de finalización de las pinturas: 1595. Sin embargo, este elemento no nos resuelve del todo la incógnita, sino que incluso nos genera otra cuestión: ¿la fecha hace alusión a la totalidad de las pinturas o solamente a varias de las escenas representadas?

El estudioso que entra por primera vez en esta sala puede observar a primera vista que las pinturas no se deben a un solo autor. La calidad de las escenas centrales (la Anunciación, Santa Teresa, la Sagrada Parentela de Cristo y el Santo Domingo con San Jerónimo) y las pinturas del testero oeste son de una mayor calidad que el resto de las pinturas. Si atendemos a este dato podríamos resolver que se trata de la obra de un maestro y su taller o que la obra se debe a más de un pintor, que si bien pudieron ser coetáneos no tenemos la certeza plena de que así sea. El pintor más capacitado por esta época era Juan Esteban de Medina, por lo cual no sería de extrañar que las

pinturas se debieran a su taller, si bien esta atribución no está confirmada y no se ha podido documentar.

Hemos de tener en cuenta un elemento iconográfico de especial relevancia: la presencia en la sala de Santa Teresa de Jesús y de San Carlos Borromeo, representados mientras se estaba llevando a cabo su rápido proceso de canonización (San Carlos Borromeo es canonizado en 1610, mientras que Santa Teresa de Jesús será en 1622). Su presencia aquí es especialmente relevante porque es una muestra de la expresión artística como consecuencia de la devoción popular, en una época especialmente convulsa en el plano religioso como es la fase posterior al Concilio de Trento, en los primeros años de la Contrarreforma, período histórico en donde se canonizan a los principales líderes de las distintas compañías religiosas

La pintura de Santa Teresa pertenece a la del pintor que firma en 1595, no habiendo prácticamente duda por la similitud artística; sin embargo, la pintura de San Carlos Borromeo es de menor calidad, y su disposición algo más excéntrica puede hacer pensar que sea posterior. Sin embargo, la decoración arquitectónica de esta pintura (a base de grutescos, frente al estilo escurialense que domina en el resto de las pinturas), lo enmarca dentro de la pintura manierista de finales del XVI.

El programa iconográfico de las pinturas es, a primera vista, inconexo. Lo único que aprecia a primera vista es la presencia de diversos personajes dominicos y de escenas sueltas de la vida de Cristo y la Virgen. Además hay que tener en cuenta que una de las paredes, el testero sur, no presenta decoración mural, sino que es una pared blanca de la que cuelgan dos cuadros regularmente conservados –provenientes del Hospital de Santiago–. Sin duda alguna, la existencia de pinturas en esta pared daría nuevas luces al programa iconográfico de esta antigua Sala Capitular del Convento de Madre de Dios de las Cadenas.

A pesar de todo vamos a intentar realizar una aproximación a las pinturas, a su iconografía y posible simbología:

#### TESTERO SUR:

- 1.–San Juan Evangelista.
- 2.–San Carlos Borromeo.
- 3.–Santo Tomás de Aquino.
- 4.–San Nicolás.

5.-Santo Domingo de Guzmán y San Jerónimo.

6.-La Anunciación.

7.-Santa Teresa de Jesús y el ángel.

TESTERO OESTE:

8.-Hornacina con ¿ángeles?

9.-Hornacina con San Bartolomé y San Andrés.

TESTERO NORTE:

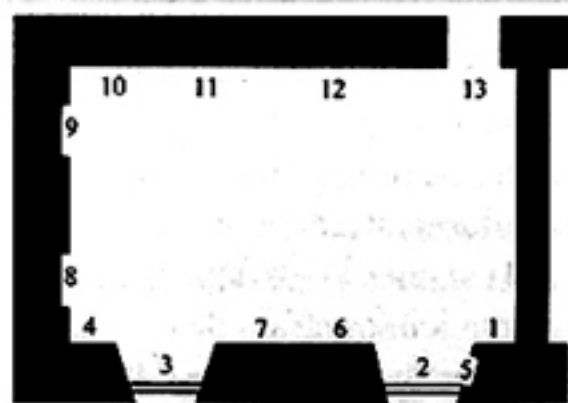
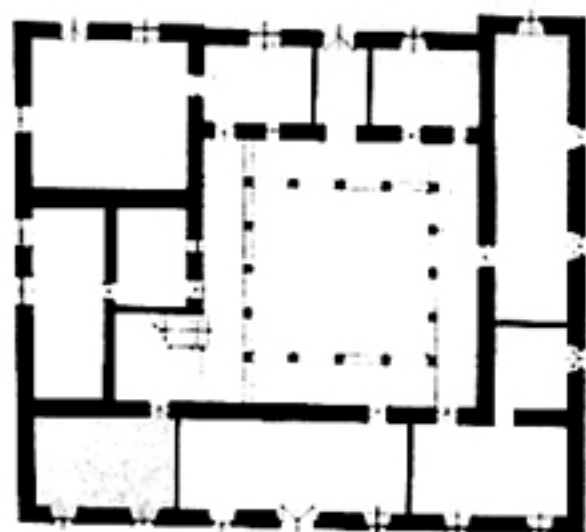
10.-San Cristóbal.

11.-El Juicio Final.

12.-La Sagrada Parentela de Cristo.

13.-Santos dominicos.

A pesar de lo aparentemente desordenado de este programa iconográfico, existe una idea unificadora en el programa: la lucha de la Orden Dominicana contra la Herejía. Sin embargo, para llegar a esa conclusión, pasemos anteriormente a describir una a una las distintas imágenes que conforman este programa iconográfico.



### El muro Sur

Es en el testero Sur donde más representaciones se conservan y donde posiblemente se desarrolle un programa iconográfico más homogéneo. De izquierda a derecha aparecen representados San Juan Evangelista, San Carlos Borromeo, Santo Domingo de Guzmán con San Jerónimo, la Anunciación, Santa Teresa de Jesús y el ángel, Santo Tomás de Aquino y San Nicolás.



San Juan Evangelista.



San Carlos Borromeo.



Santo Tomás de Aquino.





San Nicolás.



Santo Domingo de Guzmán y San Jerónimo.



La Anunciación.

La representación de *San Juan Evangelista*, ubicada en un ángulo y enfrentado a la puerta de acceso, no es de lo mejor de la Sala, destacando por su falta de volumetría.

El Santo aparece representado en una hornacina ficticia, en actitud de bendecir, acompañado del águila a sus pies y portando el cáliz. Para intentar lograr una mayor espacialidad y perspectiva, el pintor simula una peana natural, e intenta modular el volumen mediante la luz, aunque obteniendo pobres resultados como ya he comentado.

Agazapada junto al Santo aparece el águila (bastante mal compuesta), de la cual sale la siguiente filacteria: VERBUN · CARO · FA(c)TUN · EST («el verbo se hizo carne»), texto procedente del Evangelio de San Juan, en alusión a la lucha contra los gnósticos del siglo II que negaban la encarnación de Jesucristo.

La hornacina es de color rojizo, rematándose con una venera en su parte superior que se separa del resto mediante una moldura en tonos verdosos. Alrededor de la hornacina discurre una banda epigráfica —que ha



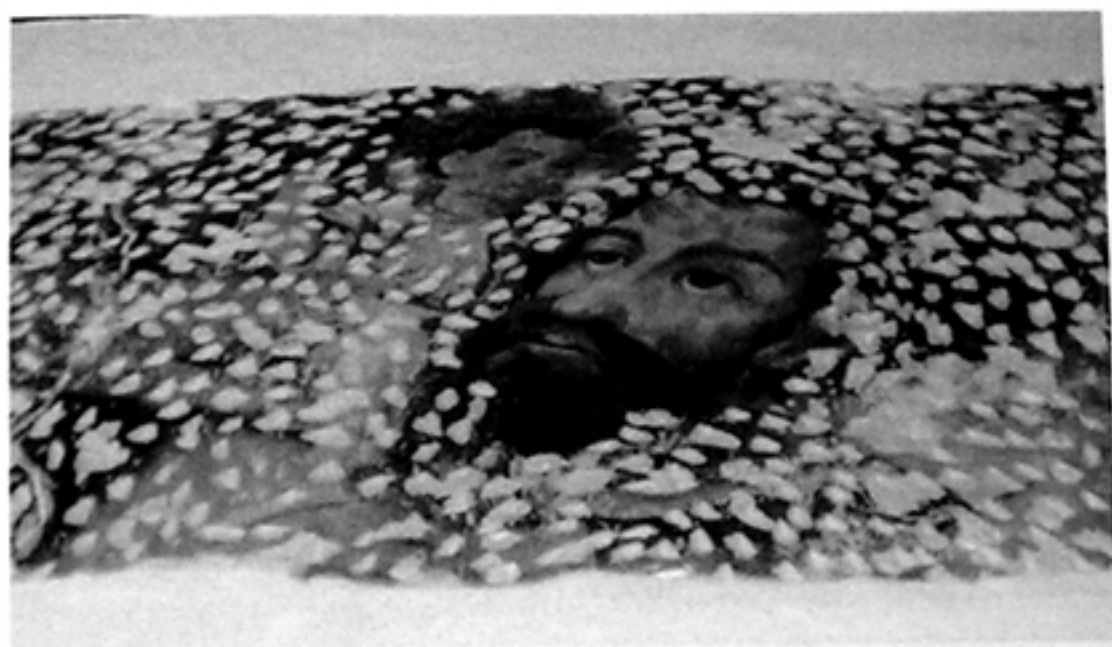
Santa Teresa de Jesús y el Ángel.



Hornacina con ¿ángeles?



Hornacina con San Bartolomé y San Andrés.



San Cristóbal y el Niño.

perdido parte del texto—, en la que se puede leer: (–) SQVI SVpra · PET  
(–) TINCENA · RECVBVIT; BEATVS APOSTOLVS CVI REVELATA ·  
SUNT · ECRETA' CELESTIA.

A los pies de la imagen aparece la siguiente leyenda: (–) NDILIZEBAT  
· JESVS · VIRGO · EST · ELECTVS.

Ubicada sobre la ventana de la sala, aparece enmarcado por ficticias pilstras decoradas con grutescos vegetales, la imagen de *San Carlos Borromeo*, secretario del Estado Vaticano y Arzobispo de Milán († 1584), considerado como uno de los grandes contrarreformistas, junto con San Pío V, San Felipe Neri y San Ignacio de Loyola.

Perteneciente a una rica familia de la nobleza italiana, San Carlos Borromeo era sobrino del papa dominico Pío V, si bien vivirá alejado de lujos y comodidades, siendo conocido por ello como el «Padre de los pobres». Se le considera como el director intelectual y espiritual de tercera y última sesión del Concilio de Trento, retomada en 1562 por el papa Pío IV. Una vez finalizado el Concilio —del que fue su máximo defensor— volvió a Milán a ocuparse de los asuntos de su Arzobispado. Allí vivirá en la máxima pobreza, dedicando todos sus bienes a la protección de los pobres, y fundando las Escuelas Dominicales para la instrucción cristiana de los niños.

La presencia de este santo en este reconvertido convento dominico es muy interesante, como ya dijimos antes, en parte porque si verdaderamente se realizó con el resto de las pinturas de esta sala capitular sería una clara muestra del fervor religioso y de la imaginería que se generaba en la Edad Moderna durante los procesos de canonización. Así pues hemos de tener en cuenta la corta distancia temporal existente entre la muerte del santo (1584) y la ejecución de estas pinturas (en 1595, habiendo discurrido escasos 11 años), destacando el hecho que su representación se anticipe a su propia canonización, realizada en 1610 por Paulo V. Quizás uno de los factores que marcan su representación dentro de la Sala Capitular sea el poder preventivo que ejercen los santos sobre las epidemias y enfermedades, pudiéndose haber invocado a San Carlos Borromeo durante las epidemias de peste que se dieron en Úbeda años antes de realizar las pinturas (están constatadas epidemias de peste entre 1591-1593) (14).

El Arzobispo de Milán, vestido con los hábitos cardenalicios, se representa arrodillado frente a un altar y orando frente a un crucifijo. Aparece inserto en un fondo natural, ubicándose en un monte verdoso con flores a sus pies, y un árbol al fondo intentando crear perspectiva, la cual se busca también mediante la representación del altar, si bien está muy mal resuelta.

La pintura presenta una laguna en el ángulo inferior derecho, con la cual hemos perdido parte de las inscripciones que rodean la imagen. Si en el caso anterior –el San Juan– se pretendía simular una hornacina, en este caso más bien se pretende mostrar una ventana a través de la cual se ve el paisaje, estando delimitada esa ventana con un friso en donde aparece el siguiente texto: VISITANDO ESTA IMAGEN DE · S CARLOS BOROMEO SE GANAN TODAS LAS INDVLGENCIAS QUE SE GANA EN E · S · TIAGO DE (¿Compostela?) (15). A los pies de la imagen, se puede leer esta incompleta frase: INMÂ ADTISTVISES (-).

Destacada de esta pintura son las fingidas pilastras sin capitel a ambos lados de la pintura, decoradas con grutescos vegetales en donde se juega con

(14) PAREJO DELGADO, M. J. (2003): «La política económica del cabildo ubetense». [En] VV.AA. *Úbeda en el siglo XVI*. Úbeda: *El Olivo*, págs. 75-100.

(15) Esta inscripción posiblemente tiene su origen en el hecho de que San Carlos Borromeo instituyó en 1575 el Jubileo en Milán, influenciado del Jubileo de Roma en donde participó el santo italiano. Será en este Jubileo Milanés cuando miles de apestados lleven la peste hasta Milán, de la cual se ocupó San Carlos Borromeo curando a los enfermos y por lo cual se le invoca para solicitar su ayuda.





El Juicio Final.

la bicromía rojo-azul. Los grutescos continúan modelos preestablecidos —difundidos a través de los grabados— y ya vistos en otras partes de la Ciudad (un modelo similar se ve en la portada norte de la iglesia de San Isidoro), consistiendo en un jarrón inferior del cual surge un tronco que va desarrollando tallos con flores y frutos.

*Santo Tomás de Aquino* aparece representado encima de la otra ventana de la Sala, siendo una representación algo más envarada que las dos anteriores. Sin embargo, comparte con las otras dos composiciones el mismo marco arquitectónico fingido, así como la decoración superior de pináculos.

Este santo dominico, nombrado doctor de la Iglesia en 1567, aparece representado con sus hábitos dominicos y el sol en su pecho (su más conocido elemento iconográfico). Santo Tomás aparece en su celda, sentado frente a su atril, y leyendo un libro que posiblemente sea su *Summa Teológica*, importantísima obra que explicaba todas las enseñanzas católicas (de hecho, el Concilio de Trento constaba con tres libros de consulta principal:



La Sagrada Parentela de Cristo.

la Sagrada Biblia, los Decretos de los Papas, y la Summa Teológica de Santo Tomás).

Es una composición muy envarada y falta de volumen, a pesar del intento por parte del pintor de intentar crear un espacio figurado mediante la inserción de un cortinaje a la derecha o de una ventana en la zona de la izquierda. Desgraciadamente en la parte inferior de la ventana hemos de lamentar la existencia de una gran laguna que posiblemente puede haber hecho que hayamos perdido algún elemento iconográfico o decorativo.

En el ángulo derecho de la Sala Capitular aparece representado *San Nicolás de Bari*.

De un modo similar a la representación del San Juan, el Santo aparece inserto en una ficticia hornacina, igualmente rematada por una venera en su parte superior. Aparece vestido con las ropas de obispo, portando la mitra y el báculo, siendo destacable el intento de simular un rico brocado en la capa del Obispo. A sus pies aparece una especie de cepillo de madera y en el propio marco fingido se puede leer el nombre del Santo.



Santos dominicos.

Del porqué de la representación de San Nicolás en esta sala es extraño, y mucho más es su relación con las otras figuras sagradas. Uno de los hechos más conocidos del Santo Obispo fue la lucha contra la herejía arriana; si tenemos en cuenta este factor, podemos aventurarnos a razonar el porqué de su representación aquí.

Los otros santos dominicos representados destacaron por su lucha contra la herejía: la herejía protestante, en el caso de San Carlos Borromeo; y las herejías de los cátaros, valdenses y albigenses, en el caso de Santo Tomás de Aquino. Desde los inicios del Cristianismo se hablaba de diversas herejías; los más antiguos escritores hablan de la decidida oposición de San Juan Evangelista a las herejías de los ebionitas y a los seguidores del gnóstico Cerinto.

Si tenemos en cuenta todo esto, podremos concluir que en esta Sala se ha pretendido representar la lucha de la Iglesia contra la Herejía en cuatro momentos distintos de su historia: en sus orígenes, en la Antigüedad Clásica (San Juan), en la Alta Edad Media (San Nicolás), en la Baja Edad Media (Santo Tomás) y en la época contemporánea, la Edad Moderna (San Carlos Borromeo).

Siguiendo este razonamiento podemos pensar que la misma ubicación nos daría pistas para sostener esta teoría: los santos dominicos –más contemporáneos a la realización de las pinturas– se ubican en una posición más elevada, sobre las ventanas, mientras que los otros dos santos –más antiguos– se ubican sobre hornacinas en los ángulos de la sala.

Lamentablemente no existe documentación o testimonio expreso de las monjas dominicas del Convento de Madre de Dios de las Cadenas que justifique esta teoría y que nos asegure la posibilidad de incluir este elemento anti-herético dentro del programa iconográfico de esta Sala Capitular. Sin embargo, no deberemos perder de vista este apunte sobre la posible simbología de esta sala.

Del conjunto de las pinturas de esta sala, es de destacar la calidad compositiva del *Santo Domingo de Guzmán y San Jerónimo penitentes adorando la Cruz*, pintura ubicada en una pequeña hornacina que se abre junto a la ventana. Del porqué de la presencia de ambos santos se debe a la estrecha relación de ambas órdenes religiosas, surgidas en un mismo momento histórico (a principios del siglo XIII) haciendo frente a una misma necesidad: luchar contra los movimientos heréticos, viviendo en la más absoluta pobreza y en contacto directo con las masas urbanas.

La composición está centrada por la Cruz, disponiéndose a la derecha a San Jerónimo y ubicándose a su izquierda a Santo Domingo de Guzmán que aparece acompañado por dos ángeles.

San Jerónimo aparece representado como un anciano semidesnudo, arrodillado y mirando extasiado la Cruz, sosteniendo con una mano su túnica blanca, mientras que con la otra se martiriza el pecho utilizando una piedra. A sus pies, agazapado tras el Ermitaño, aparece el león que hace alusión a su penitencia en el desierto entre las fieras salvajes.

Por su parte, Santo Domingo aparece con el torso descubierto, vistiendo también una túnica blanca, arrodillado y adorando la Cruz. Detrás de él se ubica un ángel portando unas cadenas en sus brazos que le ayuda a vestirse, mientras que encima de él se sitúa otro ángel que le pone una corona de flores al Santo.

El fondo es un paisaje natural, apareciendo un cielo nuboso y la sierra en la lejanía, en donde se representa una ciudad. En primer término, detrás del San Jerónimo, aparece la gruta con vegetación en donde moraba el Eremita, lo que nos hace pensar que esta composición sea influencia de algún

grabado difundido por la época, ya que frecuentemente estos grabados se paraban dos partes: una zona en donde aparece un elemento vegetal o rocoso, y otra zona en donde se puede observar el paisaje.

El intradós de la hornacina –de unos 15 centímetros de ancho– está decorado utilizando una decoración vegetal sobre un fondo en color naranja.

*La Anunciación* es una de las mejores pinturas de este ciclo, en cuanto a calidad dibujística y cromática. Sin embargo también fue una de las que más sufrió, como atestiguan las marcas de restauración que señalan las zonas picadas a la hora de blanquear la sala. Prueba de ello es la gran laguna existente a la izquierda de la composición.

La composición, muy manierista, se haya inserta en una arquitectura fingida, separada por columnas jónicas y decorada en su parte superior con un entablamento con pináculos, que dotan al conjunto de una gran elegancia classicista. El uso de arquitectura fingida sigue el modelo creado por Miguel Ángel en la bóveda de la Sixtina, modelo que tendrá un gran éxito posterior para la decoración mural (así, por ejemplo, en el mismo año en que se realizan estas pinturas, Aníbal Carracci está ejecutando en la Galería Farnesio de Roma las pinturas de los amores de los dioses, separando cada escena mediante arquitectura fingida).

La escena está presidida por el Arcángel Gabriel que se presenta a la Virgen María entre las nubes para anunciarle que ha sido elegida para ser la Madre de Cristo. El arcángel luce ricas y ampulosas vestiduras, con una policromía suave y cálida, portando con una mano un báculo en donde aparece una filacteria con el texto: *ABE (Maria) GRACIA PLENA DO(minvs)* y señalando con la otra mano hacia el cielo en donde aparece la Paloma del Espíritu Santo, irradiando una luz divina que se dirige hacia la Virgen.

Por su parte, la Virgen aparece en actitud complaciente aceptando la proposición del Arcángel. Se haya junto a un atril, sobre el que se ubica un libro, único elemento perspectivístico de la composición. Y delante del atril, aparece el jarrón con azucenas, símbolo de la pureza de María.

En la parte superior de la composición aparecen las nubes, en donde se representan multitud de querubes, abriéndose éstas a modo de «balcón celestial» –como definiera Gállego– dejando ver un fondo de tonos ocres, más iluminado en la zona de la Paloma del Espíritu Santo.

Al igual que en la pintura anterior del San Carlos Borromeo, nos encontramos ahora con otra pintura de gran relevancia histórico-artística y religiosa, en cuanto al hecho de que es muestra de la devoción popular previa a la canonización de un santo. En este caso se trata de la santa Teresa de Ávila, más conocida como *Santa Teresa de Jesús* († 1582), canonizada en 1622 por Paulo V y reconocida Doctora de la Iglesia por Pablo VI en 1970.

Sin embargo, nos asalta una duda: ¿por qué se representa a la santa carmelitana dentro de un espacio eminentemente dominico? La respuesta la tenemos en la propia biografía de Santa Teresa. Como ella misma comenta en su *Libro de la Vida*, uno de los recuerdos más importantes de su niñez fue la devoción que su madre, doña Beatriz Dávila y Ahumada, le inculcó en el rezo del Santo Rosario. Como sabemos, Santo Domingo de Guzmán es el fundador tanto de la Orden Dominica así como de la devoción de la Virgen del Rosario como intercesora entre el Hombre y Cristo (16). Por ello, la presencia de la Santa Carmelitana radica en su devoción al rezo del Rosario, presencia que se confirma con la existencia del rosario alrededor del cuello de la Santa. Ejemplos posteriores en la Historia del Arte de la presencia de Santa Teresa entre los santos dominicos estaría, por ejemplo, en la Virgen del Rosario de la catedral de Málaga que pintó Alonso Cano en 1665.

El pasaje que se representa en la Sala Capitular es el momento previo a la Transverberación de Santa Teresa de Jesús, es decir, el episodio en el que estando la Santa orando, se le apareció un ángel y éste le traspasó el corazón con un dardo de fuego.

La Santa aparece postrada ante el ángel, vistiendo la túnica carmelitana, con las manos cruzadas sobre el pecho (¿quizás siendo una premonición de la transverberación?), y sosteniendo un crucifijo. Destaca la belleza de la sonriente cara de la monja. Por su parte, el ángel parece seguir la descripción que de él hizo la santa: «Vi a mi lado a un ángel que se hallaba a mi izquierda, en forma humana... El ángel era de corta estatura y muy hermoso; su rostro estaba encendido como si fuese uno de los ángeles más altos que son todo fuego...» (17). Al igual que la de la Santa, la cara del ángel presenta una gran dulzura.

(16) La historia sagrada cuenta que la Santísima Virgen se le apareció a Santo Domingo mostrándole una bella guirnalda de rosas, pidiéndole que rezara diariamente el rosario y que enseñara a la gente a rezarlo.

(17) SANTA TERESA DE JESÚS: *Vida*. Cap. 29, 13.

Destaca la fuerte y cálida policromía del ángel, revestido con túnicas algo acartonadas en donde aparecen escritos versos relativos a la Pasión de Cristo, siendo una vestimenta que nos recuerda a la de las virtudes que coronan la puerta de acceso de la Sacra Capilla de El Salvador, realizadas por el escultor francés Esteban Jamete. El ángel porta un pendón o estandarte de un fuerte color rojo en donde aparecen representados –a modo de bordado en oro– distintos instrumentos de la Pasión de Cristo: los clavos, la columna, la corona de espinas, los flagelos, la escalera, los alicates y el martillo, etc...

### El muro Oeste

En el testero Oeste de la sala existen tres hornacinas, de las cuales dos de ellas (dispuestas de modo simétrico y presentando forma similar), se decoran exteriormente con cortinajes y presencia de figuras a ambos lados, mientras que la otra hornacina central presenta únicamente decoración interior (posiblemente también tuvo decoración exteriormente, si bien se ha perdido por completo).

*La hornacina de la izquierda*, rematada en la parte superior por una venera, presenta una decoración interior que simula ricas vestiduras dispuestas en bandas verticales, jugando con las tonalidades rosa con bordados rojos y blanco con bordados azules. La venera, de color verde oscuro y marcando los nervios con oro, se separa de este cortinaje mediante una moldura fingida de color rojo anaranjado. Alrededor de la hornacina discurre una banda negra en donde se puede leer, en letras doradas, el siguiente texto: IESV · NRA REDEPTIO · AMOR & DESIDERIVS · DE' CREATOR OMNIÛ HOMONEM. En la parte inferior, con seguridad, aparecería otro texto que no hemos conservado aunque quizás nos daría pistas sobre la escultura que se ubicaría allí.

A los lados de la hornacina se representan dos finos y elegantes balaustres jónicos, que sustentan un entablamento, decorándose las enjutas con dos querubes alados. Sobre el entablamento se dispone un fingido baldaquino, del que cuelgan pesados cortinajes, en cuyo interior aparece una cartela con el monograma IHS, que hace alusión a la devoción al Santo Nombre de Jesús.

La hornacina está flanqueada por una figura femenina a la izquierda que, sin duda, tendría su correspondiente en la parte derecha y que desgraciadamente hemos perdido. Parece representar a un ángel o una virtud, si bien se han perdido los atributos iconográficos que portaba (como podemos ver, sus

manos están en actitud de sostener algo). A la hora de pensar que la desaparecida figura de la izquierda sea femenina lo hago basándome en la polaridad masculino-femenino tan presente en el Renacimiento y cuya más cercana manifestación podemos verla en El Salvador: en la ubicación de los tenantes masculinos en la parte de la izquierda y las cariátides en la derecha; al disponer un termes imberbe y otro barbado a un lado y otro; la separación de género en las cabezas de los tondos situados tras las columnas del primer cuerpo, etc.

Por su parte, *la hornacina de la derecha* presenta una decoración interior consistente en ricos roleos vegetales dorados sobre un fondo monocromo oscuro –pareciendo imitar damasquinados–, rematándose con la vena de color blanco y con los nervios marcados en oro. Al igual que en el caso anterior, discurre alrededor de la hornacina una banda de color marrón en donde se puede leer, en letras doradas, el siguiente texto: ISTE PVER · MAGNVS CORAN · DNO: NAMTE MANVSE' CVIP SO EST. En la parte inferior sí se ha conservado un texto: IOANES · EST NOMEN EIVS. Quizás esta inscripción haga alusión a la escultura que se custodiaría en la hornacina: uno de los Santos Juanes (18).

De un modo similar al caso anterior, aquí también se representan dos finos y elegantes balaustres jónicos a los lados de la hornacina, que sustentan un entablamento, decorándose igualmente las enjutas con dos cabezas aladas de querubes. Sobre este entablamento se disponen los cortinajes del fingido baldaquino, sostenido en los extremos por dos pequeños ángeles, imitándose en los cortinajes la misma tela adamasquinada del interior de la hornacina. Bajo el palio aparece la Cruz de Malta.

Las figuras masculinas que flanquean las hornacinas sí presentan atributos por los cuales pueden ser analizados iconográficamente. La figura de la derecha no reviste dudas: San Andrés, portando su tradicional cruz aspada. La figura de la izquierda aparece portando un cuchillo y un libro, lo que le

(18) Tal y como recoge TORRES NAVARRETE (*Op. cit.*, pág. 303), entre los bienes que las religiosas poseían en el momento de su expulsión se citan «...un órgano, la sillería del coro, 33 lienzos enmarcados, una talla de San Juan Bautista y otra de San Juan Evangelista, procedentes de los retablos mayores de las parroquias suprimidas de igual advocación, doce lienzos de los Apóstoles, cálices, ornamentos, un lienzo de la Oración del Huerto, otro de la Adoración de los Santos Reyes, otro de Santiago, y otro de Santo Tomás, procedentes también de aquella desaparecida parroquia...». Quizás las esculturas de los Santos Juanes se custodiaran en esta Sala Capitular.



hace identificarse con San Bartolomé (19). La presencia conjunta de estos dos santos es rara, y difícil de relacionar entre sí.

Finalmente, de *la hornacina central* sólo hemos conservado la pintura de su fondo, en la que se vuelve a simular una tela damasquinada. La parte superior de la hornacina se decora imitando un almohadillado, utilizando la bicromía blanco-negro y complementándose con toques de color en rojo y oro, colores éstos que se vuelven a utilizar en la decoración de la moldura de ovas existente en la zona superior.

Junto al San Cristóbal, en el testero Norte, que pasaremos ahora a describir, existe otra hornacina rectangular que destaca por su fuerte colorido, basado en tonos rojo-anaranjados, y rematándose en la parte superior con una venera en la que se ubica el Sagrado Corazón de Jesús. En la zona inferior de la venera corre una ancha franja de roleos vegetales, realizados a base de tonos fríos.

## El muro Norte

Pasemos ahora a describir las pinturas del **testero Norte**, en donde aparecen representados San Cristóbal, el Juicio Final, la Sagrada Parentela de Cristo y varios santos dominicos.

Como es sabido, *San Cristóbal* es el patrón de los viajeros y de los moribundos; de ahí el hecho que su presencia en las iglesias y catedrales asegurase la protección del fiel en los caminos y que impidiese que muriera en un viaje sin los sacramentos de la Iglesia. A esta razón –unido al hecho de que se trate de un gigante– obedece el hecho de que se suela representar al Santo a un tamaño suficientemente grande para que cualquier fiel lo viera antes de salir del templo.

La figura del gigante Cristóbal es una clara muestra del estado en que se conservaba esta sala 30 años atrás, justo en el momento en que se descubrieron las pinturas. Situado en la zona más alta de la esquina N-O podemos

---

(19) Comentar que de este Apóstol se conservaban reliquias en el Convento de Madre de Dios de las Cadenas, custodiadas en un relicario propiedad del Marqués de Mancera. Sin embargo no era del único que se poseían reliquias; también se conservaban reliquias de «*San Mateo, San Lucas, San Sebastián, Santa Práxedes, Santa Córdula, los Inocentes, San Dacio, San Nurio, Santa Cecilia, Santa Anastasia, un Lignum Vía, toga de la Virgen Nuestra Señora, de San Bernardo y Santa Águeda, san Anastasio, Santa Úrsula, San Lorenzo, San Urbano, San Damión, Santa Bárbara, San Pedro Mártir, San Blas, Santa Catalina de Sena, para su ora y los de Pasqua de Resurrección tiene jubileo plentísimo concedido por San Pío V a ocho de Enero de mil quinientos y setenta y uno*». (TORRES NAVARRETE, G. de la J.: *Op. cit.*, pág. 292).

ver un fragmento picado, en donde los restauradores de las pinturas solamente han intervenido en las caras del Gigante y de Cristo. El resto de la pintura sigue aún cubierto por la capa de pintura blanca que la tapó durante muchos años. A pesar de que no se observe, seguramente el Santo aparecería siguiendo su iconografía tradicional: cruzando el río con la rama florida de una palmera, y llevando en su hombro al Niño con la bola del mundo.

Enfrentado a la pintura de Santa Teresa y el ángel aparece representado *el Juicio Final*, tema apocalíptico muy recurrente por los dominicos, especialmente a través de las predicaciones de San Vicente Ferrer.

La composición sigue modelos clásicos, pudiéndose separar en tres estamentos esta pintura: en la parte superior aparece Cristo en majestad, portando la Cruz, estando acompañado a su derecha de la Virgen con los ángeles y Santo Domingo de Guzmán, y a la izquierda por San Juan Bautista, los Apóstoles y otros santos dominicos.

Debajo de la Gloria aparecen los ángeles trompeteros que llaman a la resurrección de la carne, y que acompañan al cortejo de los bienaventurados que marchan hacia el Paraíso, tal y como está escrito en el Apocalipsis.

En la zona inferior, a la izquierda, aparecen los bienaventurados en el Paraíso, representados como si fueran nobles en un banquete campestre —vestidos a la moda de la época—, mientras que en la zona de la derecha aparece la boca del Infierno y todos los diablos, bestias y monstruos que encadenan a los pecadores y los arrastran a las llamas infernales.

Ocupando gran parte de la pared Norte aparece representado el tema de *la Sagrada Parentela de Cristo*, tema que aparece enmarcado por una arquitectura fingida, rematada en la parte superior con un arco y pináculos, y en la parte inferior con una inscripción (20). Es ésta una representación extraña, en cuanto que no se limita exclusivamente a representar a los padres y a los abuelos de Jesucristo, sino que la composición se enriquece con la presencia de San Juan Bautista, y una serie de personajes secundarios de identidad desconocida.

La composición está centrada con la presencia de la Virgen María que agarra al Niño Jesús, el cual se arroja a los brazos de su abuela Santa Ana.

(20) Al estar la sala convertida en una oficina, muchos de las estanterías y armarios tapan la parte inferior de las pinturas, por lo cual no se puede leer la frase completa. Lo único que se puede leer es «...GENERACIÓN DEL GLORIOSO ROGA PRO NOS».

A los lados de ambas mujeres están sus respectivos esposos, San José y San Joaquín. Delante de San José y la Virgen se haya San Juanito vestido con pieles de cordero y portando una banderola, señalando al Niño (ya que él es el último profeta que anuncia la venida de Cristo). En la parte superior aparece Dios Padre en su gloria, sosteniendo la bola del mundo.

En el ángulo inferior izquierdo aparece representado un obispo en actitud de oración. La identidad de este obispo es desconocida, pero posiblemente se trate de don Francisco Sarmiento de Mendoza, que fue obispo de la diócesis de Jaén desde 1580 hasta su muerte en 1596, es decir, durante la realización de las pinturas.

En los extremos de la composición aparecen dos personajes masculinos que sostienen ramos de flores. Un detalle a tener en cuenta es que San Joaquín también sostiene un ramo de flores: ¿podría hacer alusión al tema iconográfico del Árbol de Jessé? Si eso fuera así, los dos personajes de los extremos serían ancestros de Cristo; de todas maneras, no podemos identificarlos plenamente.

La siguiente incógnita es saber quiénes son o qué simbolizan las mujeres con los niños. La mujer con los tres niños que se ubica en un ángulo puede ser una representación simbólica de la Caridad, siguiendo el modelo establecido por Jamete en la portada sur de El Salvador. Tal y como comenta Joaquín Montes (21) la representación de la Caridad con tres niños no sólo simboliza a dicha virtud, sino que agrupa a las otras dos virtudes teológicas –Fe y Esperanza–. El niño que aparece al lado de la Caridad aparece concentrado en la lectura, recordándonos la función de esta Sala dentro del convento dominico.

En la zona inferior de la composición aparece una mujer sosteniendo entre sus brazos a un niño, que juega con su madre y que sostiene un pichón. Junto a la boca del niño se puede leer: VERBUM CARO, haciendo alusión a la encarnación de Jesucristo. Cercano a ellos aparece un niño que mira fijamente al espectador, señalando a una cartela que lleva entre las manos, en donde aparecen restos de textos.

Sobre el dintel de la puerta de acceso aparece pintado un retablo de tres tablas, enmarcada por una falsa arquitectura similar a la anterior, rematada

---

(21) MONTES BARDÓ, J. (2002, 2.ª ed.): *La Sacra Capilla del Salvador: arte, mentalidad y culto*. Úbeda: El Olivo.

con pináculos y aletones laterales. En las tres tablas aparecen representados santos dominicos, siendo complicada su identificación, en parte debido al hecho de haberse perdido parte de la pintura que, posiblemente, podría contener bien el nombre del santo o bien algún atributo identificativo. A pesar de todo nos atrevemos a conjeturar sobre a quienes representan:

En la tabla lateral izquierda solamente podemos reconocer a un esbirro que se avalanza con una espada en la mano, por lo cual deducimos que se pueda tratar del *martirio de San Pedro de Verona*, inquisidor, gran defensor del Credo y enfrentado a la herejía cátara. San Pedro de Verona fue uno de los pocos mártires dominicos, muriendo a hachazos en 1252 en las cercanías de Milán y siendo canonizado al año siguiente por Inocencio IV.

La tabla lateral derecha presenta más problemas de identificación, al mostrar a un *fraile dominico arrodillado rezando ante el Crucifijo*, sin presentar ningún elemento iconográfico que lo identifique plenamente.

La pintura central, más ancha que las dos laterales, muestra a un Santo dominico en un espacio abierto, que señala con una mano hacia el cielo y con la otra apunta hacia su boca. Por esta posición de las manos, y teniendo como referente otras representaciones del Santo, creemos que puede tratarse de *San Vicente Ferrer*, atribución que se complementa con la presencia de la pintura del Juicio Final que antes vimos ya que, como sabemos, San Vicente Ferrer fue uno de los grandes predicadores de la llegada del Juicio Final. Aparte de esto, habría que tener en cuenta la tradición popular que pensaba que San Vicente estuvo predicando en Baeza, conservándose incluso el púlpito en donde predicó (22). El santo se halla inserto en un paisaje natural, apareciendo un escudo heráldico ovalado en la parte superior del mismo (en campo de sable, cortinado de plata con estrella de 8 puntas en oro), mientras que en la parte inferior, que se ha perdido, posiblemente se representarían a los fieles oyentes de sus discursos.

En la parte inferior, junto a la puerta, aún pueden verse restos de la pintura, que parece ser representarían cortinajes, siguiendo una decoración similar a la de las hornacinas del testero Oeste.

\* \* \*

(22) La tradición popular piensa que el púlpito de metal existente en la catedral de Baeza fue en donde predicó San Vicente, cosa imposible de creer porque el púlpito es una obra renacentista, y la presencia del Santo –si efectivamente estuvo en Baeza– fue en el siglo XIV.

En resumen, como hemos podido ver el desordenado programa iconográfico parece tener una idea en común: la importancia de la Orden Dominicana dentro de la lucha de la Iglesia contra la Herejía, lucha que tiene sus precedentes en santos como San Juan Evangelista y San Nicolás de Bari, destacándose la labor de Santo Tomás de Aquino y San Carlos Borromeo.

Esta lucha contra la herejía se ha de hacer favoreciendo la devoción a la Virgen María, poniendo especial énfasis en su virginidad y en su nacimiento sin pecado –lo que justifica la presencia de los temas de la Anunciación y la Sagrada Parentela–. Dentro de esa gran devoción a la Virgen, los dominicos intentan promover el culto y la devoción al Rosario, así como el papel de María como intermediaria entre Cristo y los hombres (justificándose, pues, la presencia de las escenas de Santa Teresa y la del Juicio Final).