LA PORTADA SUR DE EL SALVADOR DE ÚBEDA: ELEMENTOS PAGANOS GRECO-LATINOS EN UN MENSAJE DE RENOVACIÓN CRISTIANA

Jesús López Román
Profesor Titular de Universidad

RESUMEN: Este trabajo aborda un aspecto concreto de una de las iglesias más bellas de España. Hace referencia a la portada sur de El Salvador de Úbeda (Jaén) e intenta establecer definitivamente la autoría de dicha portada y desentrañar el complejo simbolismo que la misma encierra. El autor es, sin duda, Esteban Jamete como queda demostrado por las pruebas documentales que se aportan. La fecha de su realización está comprendida entre Junio/Julio de 1541 y Diciembre de 1543.

El desconcertante simbolismo de esta extraña y original portada ha de interpretarse de acuerdo con un criterio de agrupación horizontal de las figuras.

ABSTRACT: The present work is an approach to a very specific aspect of one of the most beautiful churches in Spain: de South porch of El Salvador, in Úbeda (Jaén). We try in it to establish for good who was the author of the porch and to decipher its complicated symbolism. Its author is, undoubtedly, Esteban Jamete, as can be demonstrated through the evidences we offer. Its construction can be dated between June/July 1541 and December 1543.

The disconcerting symbolism of this strange and exclusive porch must be understood according to an approach of horizontal grouping of its different figures.

INTRODUCCIÓN

El trabajo que presentamos se centra en una de las tres portadas de la Sacra Capilla de El Salvador, concretamente en la orientada hacia el sur. Ello no impedirá que, en determinados momentos, hagamos alusión a otros componentes arquitectónicos y ornamentales de este singular monumento renacentista.

Creemos que la investigación histórico-artística, para ser fructífera, debe profundizar en aspectos muy concretos de la realidad que se inten-

BOLETÍN. INSTITUTO DE ESTUDIOS GIENNENSES Enero-Junio. 2011 – Nº 203 – Págs. 263-306 – IS.S.N.: 0561-3590
Recepción de originales diciembre 2008 Aceptación definitiva enero 2009

ta analizar en lugar de incidir en temas generales que no aportan nada significativo. De acuerdo con este principio, vamos a limitarnos a dos cuestiones fundamentales: establecer definitivamente la autoría de dicha portada sur y desentrañar el simbolismo que la misma encierra. Para ello hemos utilizado fuentes arqueológicas, numismáticas, museísticas y bibliográficas, también hemos indagado en monumentos que se conservan en la actualidad y pueden ser visitados.

Después de una intensa búsqueda hemos llegado a la conclusión de que existen pocos documentos sobre la construcción de esta Sacra Capilla. Keniston (1980, 158-159) aporta documentación, localizada en el archivo del Marqués de Camarasa de Sevilla, sobre los preparativos para su edificación (orden de adquisición de una propiedad a la Hermandad de Ancianos Venerables en enero de 1534 y bula del Papa de 2 de febrero de 1535). Este mismo autor (1980, 185) nos ofrece otros datos valiosos, procedentes de ese mismo archivo y del General de Simancas, que hacen referencia a determinadas cuestiones acaecidas después del inicio de las obras en el último cuatrimestre de 1536. De estos datos se deduce que las obras se paralizaron a partir de febrero de 1538 y que D. Francisco de los Cobos tuvo que indemnizar a los constructores Ruiz y Vandelvira, en el año 1539, por los trabajos realizados y no cobrados. Por fortuna para todos, un años después, Cobos «se hallaba dispuesto a abordar de nuevo el asunto» (Keniston, 1980, 185).

El resto de la escasa documentación fidedigna, sobre este singular monumento, se encuentra en un excelente trabajo de Gómez-Moreno (1941). Se trata de tres copias notariales coetáneas en las que se reflejan las «Condiciones para la iglesia de El Salvador de Úbeda» y dos contratos de 18 de septiembre de 1536 y de 12 de junio de 1540.

En lo que concierne al autor de esta portada solo existe un documento que es una auténtica joya bibliográfica. Nos referimos al trabajo de investigación de Domínguez Bordona (1933) que analiza, comenta y transcribe el proceso inquisitorial contra Esteban Jamete. Este investigador no cita el lugar en el que localizó el expediente del proceso ni donde quedó archivado o custodiado. Por lo tanto, si tenemos en cuenta los acontecimientos sucedidos en España, con posterioridad al año 1933 en el que se publicó esta obra, podemos inferir que las actas y documentos originales del proceso se han perdido irremisiblemente. Solo nos queda esta cuasi milagrosa publicación que, como veremos posteriormente, ofrece una información valiosísima sobre múltiples aspectos de la vida, obra, relaciones artísticas y rasgos de la personalidad de Esteban Jamete.

En el plano de la interpretación simbólica, siempre que hacemos una afirmación la acompañamos de sus correspondientes pruebas. Tales pruebas intentan ser, en todos los casos, objetivas y no producto de nuestra fantasía o de nuestros deseos para asegurar, de este modo, la coherencia con lo que afirmamos sin necesidad de forzarlas. Para conseguirlas hemos realizado amplios análisis del contexto histórico-artístico y cultural en el que tuvo lugar la construcción de la portada sur de El Salvador y, además, *efectuamos un profundo estudio de los símbolos que aparecen en la misma*. Dicho estudio requiere, entre otras condiciones, aplicar el método de la observación sistemática y minuciosa que, en el caso concreto de Úbeda, ha sido utilizado por Barranco Delgado (2001) con excelentes resultados.

Como hemos manifestado en trabajos anteriores (López Román, 2007/2008, 2008 y 2008/2009), es nuestro deseo mantener una actitud abierta y no dogmática. Esperamos que otros estudiosos contrasten nuestros resultados y aporten sus propias experiencias y teorías para que progrese el conocimiento sobre la riqueza monumental de la ciudad de Úbeda mediante el método científico.

1. EL AUTOR DE LA PORTADA SUR

El autor de la portada sur de la Sacra Capilla es Esteban Jamete, francés afincado en España. A él pertenecen, igualmente, la portada norte y gran parte de la ornamentación de la fachada oeste o principal así como el programa escultórico de la sacristía.

La demostración de lo que acabamos de afirmar la exponemos seguidamente.

1.1. Evolución de las obras y decisiones sobre las portadas

Acabamos de exponer que D. Francisco de los Cobos comenzó los preparativos para la construcción de su Capilla en el año 1534. Del mismo modo, hemos dicho que los trabajos comenzaron en el año 1536, una vez firmado el contrato de 18 de septiembre de este mismo año. Las obras se paralizaron a partir de febrero de 1538 y fueron reanudadas después de firmarse un nuevo contrato el día 12 de junio de 1540.

A) Condiciones para la iglesia de El Salvador de Úbeda

Si consideramos atentamente estos datos, podemos deducir que el documento que contiene las «Condiciones para la iglesia de El Sal-

vador de Úbeda», redactado sin fecha, tuvo que ser elaborado necesariamente entre enero de 1534 y el 18 de septiembre de 1536. En estas «Condiciones», que son bastante extensas, se especifica «La manera e forma que se a de tener para edyfycar la yglesya del Señor San Salvador e las condiçiones que para ello se an de guardar conforme a la traça que para ello está hecha la cual está firmada de siloee» (Gómez-Moreno, 1941, 202). *No se abordan, sin embargo, los aspectos concernientes a la ornamentación o a cuestiones escultóricas*.

Aparece en ellas, además, un curioso párrafo según el cual el proyecto inicial de la obra solo contemplaba *dos* puertas para el templo y no las *tres* con las que finalmente se construyó: «anse de formar en este dicho edefycio dos puertas una en la entrada prinçipal que tenga doze pies de ancho e veynte de alto y otra puerta en el costado..... estas puertas no an de quedar labradas solamente an de quedar sus dentellones con sus arcos falsos por ençima para que después se puedan hazer cada y cuando que hazerse quysyeren» (Gómez- Moreno, 1941, 205). Como puede apreciarse, según estas primeras «Condiciones», el templo tendría solo dos puertas y, además, no se concreta nada sobre ellas. Este hecho fue muy positivo puesto que dejaba plena libertad artística a las personas que posteriormente las debían proyectar y ejecutar.

B) El primer contrato de 18 de septiembre de 1536

El primer contrato de 18 de septiembre de 1536, firmado por el deán Ortega y los canteros Alonso Ruiz y Andrés de Vandelvira, obliga a estos dos últimos a construir la iglesia de El Salvador de acuerdo con las «Condiciones» previamente pactadas y se insiste en «la traça questá firmada» por Diego de Siloé, cantero vecino de Granada (Gómez-Moreno, 1941, 208-209). Por otra parte, se indica, en este mismo documento, que Diego de Siloé había hablado y dado orientaciones verbales sobre la obra a Alonso Ruiz y a Vandelvira. *Tampoco se hace alusión, en este contrato, al programa escultórico y ornamental del templo*.

C) El segundo contrato de 12 de junio de 1540

El documento más interesante, en relación con las portadas de El Salvador, es el contrato de 12 de junio de 1540. En el mismo intervienen el deán Ortega, los maestros canteros Alonso Ruiz y Vandelvira,

dos clérigos que eran criados del deán y Luis de Vega, *maestro de obras de Carlos V* y vecino de Madrid (Gómez-Moreno, 1941, 209). También se reflejan en el mismo las circunstancias del cese de la obra y su definitiva reanudación. *En éste último contrato se establecen definitivamente las portadas que tendrá el templo: la puerta principal al pie de la iglesia y otras dos*. En relación con la principal se afirma que ha de ser «de la lavor y forma de la que siloe a fecho nuevamente en la iglesia mayor de granada» (Gómez-Moreno, 1941, 209) y en lo que concierne a las otras, el contrato expresa lo siguiente: «..... mas amos de hazer otras dos puertas en los dos lados de la iglesia comunicando con el señor deán el tamaño y ornato que pareçiese del ancho e alto» (Gómez-Moreno, 1941, 209). Lo que acabamos de exponer nos lleva a las siguientes conclusiones: la puerta principal (oeste) debería hacerse según el modelo de una de las portadas de la catedral de Granada (la llamada del Perdón) y *las dos laterales (norte y sur) según el criterio del deán Ortega*.

En relación con la primera conclusión, podemos decir que se cumplió casi en su totalidad y aunque Jamete introdujo muchos elementos, que la diferencian de la de Granada, el parecido con ésta es totalmente evidente.

En lo que concierne a la segunda conclusión, hemos de afirmar que el deán Ortega fue el protector e impulsor de la obra de Jamete quien plasmó en la portada sur de esta Sacra Capilla una sinfonía de piedra constituida por elementos paganos y cristianos.

En la portada norte, este original escultor desarrolla un programa iconográfico cristiano con leves matices paganos. En la sur, el mensaje cristiano corona una obra desconcertante con diversas alusiones a la antigüedad clásica greco-latina.

El tema central de la norte no presenta duda alguna: el autor graba en la piedra el misterio cristiano de la Anunciación tal como se venía representando durante el siglo XV y como se continuaba haciendo en la primera mitad del XVI. Los pintores primitivos flamencos, incluido su máximo exponente Van Eyck (siglo XV), introducen en la escena del misterio al Espíritu Santo en forma de paloma. Algunos artistas de la época de Jamete añaden a las tres figuras sagradas (el ángel Gabriel, la Virgen María y el Espíritu Santo) la imagen del Padre Eterno y, en algunos casos muy excepcionales, incluyen, además, a Cristo-Niño con una cruz.

El deán Ortega y D. Francisco de los Cobos fueron hombres de su tiempo, cultos e impregnados del espíritu renacentista italiano. La antigüedad clásica había inundado, con la fuerza de un torrente, las formas del arte cristiano sin afectar el fondo de los dogmas y de las creencias. *Debido a ello, en las manifestaciones artísticas del Renacimiento se mezclaron elementos paganos greco-latinos y símbolos cristianos con total naturalidad*, tal como destacan todos los investigadores de este periodo histórico.

1.2. Reanudación de las obras a partir de 1540 y estancia en Úbeda de Esteban Jamete

La reanudación de las obras de El Salvador a partir de la firma del segundo contrato de 12 de junio de 1540 explica perfectamente otro hecho histórico que se produce de forma paralela. Nos referimos a la venida a Úbeda del escultor Esteban Jamete.

Chueca Goitia (1971, 52) afirma lo siguiente: «No siendo, como no era, Vandelvira un estatuario, ni siquiera un entallador u ornamentista, se valió para sus construcciones –como era regla general en casi todos los maestros de cantería– de los muchos y excelentes imagineros que pululaban a la sazón en la península». En este mismo lugar de su documentado estudio, Chueca Goitia señala a Jamete como el artista del que se sirvió Vandelvira para «labrar lo más valioso de la decoración escultórica de El Salvador» quién, además enseñó a Vandelvira «la gracia señorial de las figuras humanas incorporadas a la arquitectura» (Chueca Goitia, 1951, 57). Tales afirmaciones están perfectamente justificadas porque las fechas de la reanudación de las obras de El Salvador (junio de 1540) concuerdan perfectamente con los documentos que acreditan que este escultor estuvo en Úbeda trabajando, en la «Capilla de Cobos» durante dos años y medio, de acuerdo con lo que exponemos inmediatamente.

El día 26 de abril de 1557, Jamete realiza, ante el Tribunal del Santo Oficio de Cuenca, una declaración que nos deja asombrados por su minuciosidad. En ella se detallan todos y cada uno de los lugares en los que estuvo trabajando desde su llegada a España en el año 1535. Además proporciona la fecha aproximada de su estancia en cada pueblo o ciudad.

Pues bien, si hacemos un detenido cómputo de estos tiempos, comenzando por el final, llegamos a la *certera convicción de que Esteban Jamete estuvo en Úbeda desde el mes de junio o julio de 1541 hasta el final del año 1543*. No puede aflorar duda sobre ello porque, además, el artista

declara sin titubear que después de haber estado en Chinchilla: «..... se fue a Hubeda e estuvo dos años e medio e labrava de piedra e talla e ymaginería en la capilla de Cobos. E de ay se fue a Sevilla...» (Domínguez Bordona, 1933, 25). Exceptuando Cuenca, Úbeda fue la ciudad española en la que más tiempo trabajó.

1.3. Rasgos personales del escultor

Los datos personales y familiares de Esteban Jamete los conocemos detalladamente gracias a la mencionada declaración. Manifiesta haber nacido en Orleans (Francia), al sur de París; tener aproximadamente cuarenta y un años y ser «entallador e cantero». Se crió en un ambiente familiar de muchos hermanos (cita a nueve) de los cuales dos fueron canteros junto con su padre, también, maestro de cantería. Llevaba, por tanto, el arte y el oficio en el alma.

El escultor aparece en el proceso como un hombre de fuerte personalidad, envidiado por algunos compañeros de profesión y odiado por los familiares de su mujer, especialmente por el suegro quien, con sus denuncias, provocó la apertura del proceso inquisitorial en una época propicia para ello (1557). Hemos de tener en cuenta, en este sentido, que entre los años 1557 y 1559 el erasmismo español, tolerado hasta entonces y muy arraigado, fue perseguido intensamente por la Inquisición en toda España y con especial virulencia en Sevilla y Valladolid.

Ante la prueba del tormento, que fue *muy leve*, se desmorona y derrumba como suele suceder a la gran mayoría de los humanos. El miedo le hace incurrir en múltiples contradicciones y finalmente se declara culpable de los cargos de herejía y apostasía que le habían imputado. A pesar de ello, el tribunal es benévolo con él y le condena «a reconciliación en forma con carcel (tachado «perpetua») y habicto de tres años y confisçación de bienes» (Domínguez Bordona, 1933, 63). La sentencia fue leída el domingo 15 de mayo de 1558 en los cadalsos de Cuenca en los que abjuró y se arrepintió públicamente.

Esta leve condena indica, de forma clara y contundente, que Jamete tenía grandes y poderosos amigos entre el alto clero de Cuenca, tal como le sucedió en Úbeda con el deán Ortega. Otras pruebas que confirman lo que acabamos de decir se derivan del análisis de las «diligencias anexas» contenidas en el proceso. En la diligencia realizada el 20 de febrero de 1559 se refleja que Juan Castro, suegro del artista, vuelve a denunciarlo afirmando que el verano pasado, después de salir de las cárceles del Santo

Oficio, blasfemó y maldijo el «sambenito» (pieza de saco o tela amarilla de forma rectangular, con las aspas de San Andrés pintadas, que cubría el pecho y la espalda de los condenados por la Inquisición). *Por lo tanto, si en el verano de 1558 estaba libre, solo cumplió dos o tres meses de cárcel de los tres años que, en principio, le fueron impuestos.*

A esta denuncia le siguieron otras presentadas por el mismo Juan Castro y por otras personas referidas al incumplimiento de la obligación de llevar puesto el «sambenito». Tales denuncias se prolongan hasta el día 26 de marzo de 1560, fecha en la que termina el expediente del proceso inquisitorial y no hay constancia documental de que se volviera a perseguir judicialmente al gran escultor.

Todo ello demuestra, por una parte, que Esteban Jamete tenía un carácter díscolo e independiente propio de los genios creadores y, por otra, que estaba bien protegido por las autoridades eclesiásticas a pesar de haber sido condenado por el Santo Oficio.

1.4. Tendencias artísticas e influencias recibidas

De las actas del proceso inquisitorial se desprende, también, que Jamete fue un artista muy relacionado con otros escultores, canteros y pintores extranjeros. En su propia casa vivió, tal como declara su esposa el 4 de abril de 1557, «Ysaque de Juni oficial e criado de casa estante de presente en Cuenca el cual es hijo de Juan de Juni escultor francés becino de Valladolid» (Domínguez Bordona, 1933, 5). En uno de los interrogatorios, Jamete admite el cargo principal de herejía que le imputaban («solo se debe rezar a Dios y no a los santos») porque lo había oído decir a los muchos *franceses*, *flamencos* e *italianos* que pasaban por su casa (Domínguez Bordona, 1933, 51). Además, en su declaración escrita, menciona e involucra a otros colegas de profesión o relacionados con su arte cuyos nombres son de procedencia franco-borgoñona o flamenca: Giralde, Giraldo, Sanctus Pircardo...

No se aprecia en parte alguna del proceso el menor indicio de influencia de los judeo-conversos (confesos) ni en su vida personal ni en los aspectos profesionales.

Esta cuestión queda rotundamente demostrada en la declaración del escultor el 26 de abril de 1557: «..... c) Preguntado dixo que es natural frances e que es de generación de gente limpia e que en Francia no saben que cosa es confeso que no ay sino cavalleros gentiles hombres e hidalgos e ofiçiales e en Francia no ay judios ny moros ni esclavos» (Domínguez

Bordona, 1933, 26 y 27). Más aún, el bachiller Serrano, que era el promotor fiscal del Santo Oficio, intenta desprestigiar, en el interrogatorio del 2 de junio de 1557, a los «testigos de abono» que el escultor había propuesto para su defensa. En este sentido, dice el mencionado fiscal: «.... 3. Item, porque muchos de los testigos pretendo probar ser de generación de confesos y moriscos si diseeren ser christianos biejos pido les sean preguntados quienes son y de donde los padres y aguelos de los tales» (Domínguez Bordona, 1933, 38).

Esta estratagema le salió mal al acusador, puesto que comparecen, durante varios días de ese mismo mes de Junio, más de una docena de «testigos de abono» a favor de Jamete y solo uno de ellos (Francisco de Cucina) manifiesta ser descendiente de confesos (judíos convertidos) por parte de padre. El resto son «limpios de sangre» y, además clérigos o religiosos en su inmensa mayoría. (Domínguez Bordona, 1993, 39-44).

Las pretendidas influencias de los judeo-conversos sobre la persona y la obra de nuestro genial artista son totalmente infundadas. Las genuinas influencias proceden de las corrientes artísticas franco-borgoñonas, flamencas, italianas y del clasicismo greco-latino.

Chueca Goitia (1971, 30) afirma que, incluso, desde los tiempos de los Reyes Católicos, la gran pujanza de la economía española venía atrayendo a artistas flamencos, borgoñones, franceses y alemanes que se encargaban de realizar la decoración de los monumentos dejando en ellos su peculiar impronta: ostentación caballeresca, manifestaciones heráldicas y, en la mayoría de los casos, ausencia completa del sentido religioso. Pero la gran novedad que aporta Esteban Jamete consiste en conjugar armónicamente esta tendencia artística con los influjos del poderoso arte renacentista que había surgido en Italia al redescubrirse las formas estéticas de la antigüedad clásica.

A) Influencias Franco-Borgoñonas y Flamencas

La influencia artística del Norte de Europa es tan patente en Jamete que, en algunos casos, *ciertos motivos decorativos se repiten en París y en El Salvador de Úbeda.* Veamos un ejemplo. En los contrafuertes centrales de la fachada oeste o principal aparecen dos relieves representando a Hércules que son *idénticos* a otros localizados, en la casa Zaporta de París, por Angulo Íñiguez (1952, figuras 82 y 83).

Esta influencia no solo es de tipo estético sino que se amplía a los aspectos culturales y religiosos. Jamete estaba imbuido de las ideas

reformistas que inundaban los ambientes intelectuales y artísticos de gran parte de la Europa central y del norte, tal como acertadamente señala Chueca Goitia (1971, 119) en relación con las tendencias erasmistas de la época. Erasmo de Rotterdam vive entre el último tercio del siglo XV y el primero del siglo XVI. En París se impregna de las corrientes renacentistas que llegaban de Italia y en la propia Italia toma contacto directo con ellas. A través de estos y otros viajes (Inglaterra, Suiza) establece relaciones con los personajes más influyentes de su tiempo.

Erasmo no atacó los dogmas de la Iglesia ni intentó cambiar la doctrina; sin embargo, *fomentó sin pretenderlo*, la reforma protestante. Lo más importante a destacar, en relación con nuestro tema de estudio es lo siguiente: *para este humanista las fuentes de la sabiduría han de buscarse en la literatura clásica greco-latina y en el estudio de los textos bíblicos*, como veremos posteriormente. En esta idea de Erasmo se hallan las claves para la interpretación simbólica de los programas escultóricos de la Sacra Capilla de El Salvador. *Las escenas bíblicas que aparecen en este excepcional monumento nada tienen que ver con los judeo-conversos o confesos, sino que son fruto del interés que el humanismo renacentista suscitó por los textos del Antiguo y Nuevo Testamento*.

A este interés hay que añadir la vuelta de los artistas de aquella época a las formas estéticas de la antigüedad clásica greco-romana.

Conjugando las fuentes bíblicas y las clásicas puede explicarse la tendencia a mezclar figuras y temas cristianos con los paganos que encontramos en Jamete y en otros creadores coetáneos. Esta originalísima tendencia, que Chueca Goitia (1971, 119) destaca acertadamente, convierte a El Salvador de Úbeda en un referente universal del Renacimiento.

La identificación de Jamete y su compromiso artístico con estas corrientes culturales tiene un apoyo documental excepcional en las actas del proceso inquisitorial contra el escultor, tal como veremos a continuación.

Los cargos que le imputaron a Jamete en dicho proceso derivaban, en gran medida, del «chismorreo» infundado que casi siempre suele producirse contra personas que destacan en su trayectoria profesional. Sin embargo, uno de dichos cargos parece ser cierto y basado en hechos reales; en él se apoyó el fiscal para acusarlo de hereje.

Nos referimos a la denuncia del aprendiz de Jamete llamado Ysaque de Juni e hijo de Juan de Juni, a quién nos hemos referido anterior-

mente. Este traidor y desagradecido aprendiz afirma, en su declaración de 8 de abril de 1557, lo siguiente: «..... que se acuerda aver oido dezir al dicho Esteban Jamete tratando de retablos e obras entre el y este testigo que no era bien poner santos en los retablos que antes era mejor adornar los retablos de otras tallas o fantasías que no ymaginarias de santos e sus ystorias porque la gente se embebeçia tanto en reçar a aquellas ymagines que muchas veces no se acordaban del Santo Sacramento». (Domínguez Bordona, 1933, 10).

Es evidente que Ysaque de Juni decía la verdad por los siguientes motivos: a) el Santo Oficio era implacable contra los que realizaban falsos testimonios, b) el testigo se jugaba su propia vida, si mentía, porque Jamete le había expulsado de su casa pensando que le engañaba con su esposa. Por lo tanto, el falso testimonio unido a las sospechas de adulterio hubiesen sido algo demoledor para este testigo. En el escrito de acusaciones del fiscal Serrano, esta acusación es recogida como la número VII: «Item el suso dicho como herectico proterbo a dicho y aconsejado que a solo Dios se ha de reçar y no a los santos porque los santos no eran parte para dar nada ni alcançar nada y que ansí es necedad reçar a los santos.... y que en los retablos no se han de poner ymagenes de santos antes otras tallas y fantasías» (Domínguez Bordona, 1933, 32).

Fue la acusación más peligrosa porque encajaba plenamente en el delito de herejía. Además de ello, demuestra y explica la trayectoria artística de Jamete muy influenciada por el pensamiento de Erasmo de Rotterdam (1995, 138-141) quien, a pesar de sus firmes convicciones cristianas, no estaba de acuerdo con el culto a las imágenes de los santos.

Acorralado por esta grave acusación, el escultor *trata de defenderse ingénuamente* afirmando que lo que quería decir era que «dende adelante pornía las menos ymágenes de bulto que pudiese en los retablos, porque eran nidos de ratones sino que las pondría de pincel..... E que este compareciente decia esto por ser más limpieza lo del pincel» (Domínguez Bordona, 1933, 48).

B) Influencias italianas y clásicas

El Renacimiento artístico italiano supuso una vuelta a los modelos clásicos de la antigüedad greco-latina y su difusión por el resto de Europa fue muy rápida. En Francia, concretamente, arraigó con vi-

gor en los ambientes universitarios y aristocráticos y los repertorios de tipo renacentista (grabados, dibujos, etc...) para uso de los artistas se difundieron con gran intensidad.

Esteban Jamete que pertenecía a una familia de canteros y escultores estaba, por ello, al corriente de las nuevas tendencias que habían tenido su origen en Italia. Uno de nuestros primeros historiadores del Arte (Ceán Bermúdez, 1800, 1) afirma: «Pudo muy bien haber aprendido la escultura en Italia, porque su estilo es el de la escuela florentina, aunque también era el que comúnmente se seguía y enseñaba en España en aquella época». No es, por tanto, necesario que hubiese estado algún tiempo en Italia puesto que las producciones artísticas de aquel país fueron conocidas rápidamente en España, en Francia y en otras naciones europeas.

Al analizar el simbolismo de la portada sur detallaremos las influencias italianas (florentinas) concretas. Por el momento, es suficiente señalar que en Jamete convergen aportaciones estilísticas de los pintores Leonardo da Vinci y Rafael junto a otras procedentes de la obra escultórica de Miguel Ángel. Las composiciones triangulares o piramidales; la energía de las figuras en movimiento; las actitudes elegantes y la riqueza expresiva tienen como modelos las obras de los citados autores en su etapa florentina. Estos artistas se habían inspirado en los modelos greco-latinos que habían sido redescubiertos en Italia.

Otra influencia italiana evidente pudo ser recogida por Jamete a través de los grabados contenidos en un libro que tuvo gran difusión en Francia en los inicios del siglo XVI. Se trata del «Sueño de Polífilo» de Francesco Colonna. Todos los grabados y dibujos que aparecen en él hacen referencia, igualmente, a la antigüedad clásica pagana como veremos en el epígrafe siguiente.

2. LA PORTADA SUR: ASPECTOS GENERALES

La observación atenta de esta portada nos hace llegar a la conclusión de que estamos ante un prodigio de equilibrio, armonía y belleza desde los puntos de vista arquitectónico y escultórico. Se cumplen perfectamente las palabras que Chueca Goitia (1971, 19) aplica al conjunto de la obra de imaginería de esta Sacra Capilla: «tiene un acusado y noble carácter poemático y simbólico». Para este autor, es, sin duda, la portada más original y extraña de las tres existentes porque no obedece a los modelos

platerescos anteriores. En ella se reflejan la vitalidad, la energía y el perfeccionismo de un artista excepcional en plena madurez creadora a pesar de su juventud. Jamete tenía entonces alrededor de veintiséis años.

La estructura de esta portada sur así como la de la norte guardan gran similitud con un grabado aparecido en un libro sorprendente publicado el año 1499, en Venecia, por el editor Aldo Manucio. Se trata del «Sueño de Polífilo» («Hipnerotomachia Polyphilii») de Francesco Colonna, fraile dominico. Es un libro extraño escrito por un culto y refinado religioso que había observado directamente los restos arqueológicos de la antigüedad clásica y, además, pertenecía a los círculos paganizantes del clero romano aristocrático. Su lenguaje es complicado y farragoso como corresponde a una obra hermética y con intensas alusiones alquímicas. Las formas arquitectónicas que aparecen en dicho libro están muy influenciadas por el italiano Leon Battista Alberti y por el gran tratadista clásico Vitruvio cuya «De Architectura» se había publicado en 1486.

El «Sueño de Polífilo» se difundió en versión original y de forma amplísima por los ambientes artísticos de Francia durante el reinado de Francisco I (1515-1547), gran impulsor de las corrientes renacentistas. Por lo tanto, no es arriesgado asegurar que en el medio familiar y profesional de Jamete se conocían los grabados contenidos en tal libro. En España y durante los reinados de la dinastía de los austrias estos grabados influyeron, igualmente, en la arquitectura y en los decorados para las múltiples fiestas reales.

Portada Sur de El Salvador de Úbeda

Portada Norte de El Salvador

El denominado «arco de Jamete» en el interior de la catedral de Cuenca

Consideradas en su conjunto, la portada sur de la Sacra Capilla presenta un parecido innegable con la del «Sueño de Polífilo». Además de ello, el primer cuerpo de la norte es *idéntico* al primer cuerpo de la que aparece en el grabado. *Por lo tanto, Jamete se inspiró en el mencionado grabado para diseñarlas y realizarlas*.

La observación atenta de la portada sur, objeto de nuestro estudio, y la del grabado que acabamos de citar causan la sensación de que estamos ante un *arco de triunfo* romano (el de Tito en Roma; el de Trajano en Benevento; el de Caracalla en Djemila/Argelia; el de los Tetrarcas en Sufétula /Túnez...). En Atenas, el arco de Adriano tiene un segundo cuerpo o ático, parecido a un templo griego semejante al de estas dos portadas. La misma sensación de estar contemplando un armónico y grandioso arco de triunfo romano produce la portada que Jamete construyó en el interior de la catedral de Cuenca para dar acceso al claustro de la misma. En este caso, el segundo cuerpo está constituido por un grandioso óculo o rosetón.

El culto y refinado autor del «Sueño de Polífilo», dedicó muchas páginas de su libro a describir la belleza de la portada que figura en el grabado de la página 141. De ella afirma: «Cuando llegué a la antiquísima

puerta, obra sumamente admirable, exquisitamente ajustada a las reglas del arte, adornada con notables esculturas y maravillosamente construida con diversidad de lineamientos...» (1999, 121). Y más adelante (1999, 129): «...la puerta que digo era bellísima por su admirable composición y por su excelente invención y teniendo unidas en sí tanta elegancia extraordinaria y tan cuidadosa distribución, parecía irreprochable hasta en sus menores detalles».

Esta maravilla arquitectónica que Jamete vio, hace casi quinientos años en un grabado, quedó plasmada, en las piedras de las canteras de Úbeda, para su contemplación por las generaciones posteriores.

3. INTERPRETACIÓN SIMBÓLICA

La portada, según hemos dicho anteriormente, está concebida como un majestuoso arco de triunfo romano con un segundo cuerpo o ático sobre él. Este segundo cuerpo es, a todas luces, un pequeño templo griego de estructura similar al Partenón de Atenas. La diferencia estriba en que carece de las ocho columnas de la fachada y en su lugar aparecen tres puertas en las que se han colocado tres figuras sedentes que comentaremos en su momento. Por lo demás pueden apreciarse el arquitrabe de dicho templete, el friso, la cornisa y el frontispicio o frontón con su correspondiente acrótera y las dos antefijas.

Para una mayor claridad expositiva analizaremos el simbolismo que encierra la portada sur siguiendo un *criterio de agrupación horizontal de las figuras*. De acuerdo con ello, nos encontramos, en un primer momento, con dos grandes zonas horizontales: el primer cuerpo que tiene por centro la puerta y el segundo cuerpo o ático que está formado por el templete griego.

El primer cuerpo solo presenta una zona de agrupación horizontal que está constituida por los dos personajes que ocupan las enjutas del arco de entrada y las dos figuras, situadas en sus respectivas hornacinas, a la izquierda y a la derecha de dicha entrada.

El segundo cuerpo es mucho más complejo en relación con el simbolismo y lo vamos a subdividir en tres segmentos o franjas horizontales. La primera está formada por los tres personajes sentados en cada una de las puertas del templete más las dos esculturas, también sedentes, que se encuentran a ambos lados de este grupo. La segunda se corresponde con las siete rosetas que ocupan el friso del templete y la tercera viene consti-

tuida por las figuras ubicadas en el tímpano o interior del frontispicio y por las tres exteriores que se apoyan en dicho frontispicio cumpliendo la función de acrótera y antefijas.

3.1. El primer cuerpo de la portada

La majestuosidad de este primer cuerpo de la portada sur viene dada por los dos pares de modillones que soportan los dos salientes de su entablamento. Tales elementos confieren robustez y elegancia a dicha portada. La decoración está constituida por «grutescos» y pequeños medallones o tondos, con cabezas o bustos en su interior, en consonancia con las tendencias artísticas de la época y muy característicos de las obras de Jamete.

En nuestra opinión, el mensaje simbólico que encierran las esculturas destacadas de este primer cuerpo es único y coherente con una sola idea: *ensalzar la vida y obra del fundador de la Sacra Capilla*. Esta afirmación se fundamenta en el análisis del simbolismo que encierran las dos figuras situadas en las enjutas del arco de entrada y en el de los dos personajes que se encuentran en sendas hornacinas a la derecha e izquierda de la puerta.

Cada una de las figuras ubicadas en las enjutas del arco sujeta una espada de hoja ancha y doble filo con una empuñadura que, dada su forma, convierte a dicha espada en una indiscutible cruz de Santiago.

La cruz de la Orden militar de Santiago en las enjutas del arco

No hay duda alguna de que Jamete está simbolizando a D. Francisco de los Cobos como caballero de la Orden militar de Santiago. Cobos, hombre astuto, diplomático e inteligente, se esforzó en gran medida para conseguir

ingresar en la misma y ascender a los más altos puestos. Tales puestos o cargos suponían adquirir prestigio social y conferían a las personas que los ostentaban marchamo de nobleza. Hacia el año 1519 ya era caballero de la Orden; en la última semana de octubre de 1521 es nombrado Comendador de los Bastimentos de León y el 27 de junio de 1529, mediante «un extraño acuerdo» recibe el título de Comendador Mayor de León (Keniston, 1980, 53, 66 y 117). Como en todas sus actividades profesionales, Cobos realizó una carrera fulgurante dentro de la Orden militar.

Las dos figuras ubicadas a la izquierda y derecha de la puerta simbolizan igualmente a D. Francisco de los Cobos: la de la izquierda lo representa como militar de alto rango y la de la derecha en funciones de destacado hombre de la corte imperial. Las dos figuras se encuentran «enaltecidas», «triunfantes» o «glorificadas» debido al hecho de que están ubicadas en hornacinas o nichos.

Enaltecimiento o glorificación de D. Francisco de los Cobos como alto cargo de la Administración Imperial de Carlos I

Enaltecimiento o glorificación de D. Francisco de los Cobos como mando militar

Las hornacinas son de origen romano y servían para realzar y ensalzar las esculturas de los emperadores, dioses paganos y personajes ilustres que eran cobijados en ellas. El cristianismo continuó utilizando tales

hornacinas y lo sigue haciendo, en la actualidad, para colocar en ellas imágenes sagradas.

La figura que se encuentra a la izquierda de la puerta representa a Cobos con el atuendo de los mandos de las legiones romanas. La alta graduación se deduce de *dos elementos del uniforme*: el *«paludamentum»* o capa y el *calzado alto o «cothurmus»*. Tales distintivos solo los podían llevar el emperador, los generales, los legados, los tribunos y algunos oficiales muy cualificados cuya misión consistía en asesorar directamente al comandante en jefe (Ramsay, 1875, 854 y Yates, 1875, 366).

Ni siquiera los centuriones podían utilizarlos, de tal forma que estos jamás llevaban capa y calzaban, como el resto de la tropa, las famosas *«caligae»* o sandalias de gruesa suela con cabezas de clavo para darles resistencia y agarrarse al terreno.

Las afirmaciones que hemos realizado no solo se confirman por las referencias bibliográficas que acabamos de consignar, sino que, además, pueden comprobarse o contrastarse observando determinadas muestras arqueológicas tales como: la columna de Trajano en Roma; estatua ecuestre de Marco Aurelio en Roma; pinturas murales de Pompeya; pieza de los museos Pio-Clementino y Chiaramonti del Vaticano; estatua en el museo de Cherchell en Argelía; díptico de marfil denominado Barberini en el museo del Louvre de París, etc...

La actividad militar de Cobos no solo se acredita por su pertenencia a la Orden de Santiago, sino que, también, aparece documentada en Keniston (1980, 81): «En el otoño de 1523, Cobos había acompañado al Emperador cuando este se dirigía al norte para estar cerca del campo de batalla en la guerra que se libraba en la frontera». Más adelante le localiza en la campaña de Túnez desde junio de 1535 hasta el 16 de agosto del mismo año (1980, 164-165) y, por último, lo sitúa en la campaña de Provenza, contra Francisco I de Francia, desde aproximadamente el 24 de julio de 1536 hasta el 3 de septiembre del mismo año (1980, 178).

De lo que acabamos de exponer se deduce que Esteban Jamete dejó inmortalizado al fundador de la Sacra Capilla como militar de alto rango, en la hornacina izquierda.

En la hornacina situada a la derecha de la puerta se halla otra representación de D. Francisco de los Cobos, igualmente, enaltecido o triunfante. En este caso, se trata de una alusión a sus actividades administrativas o de gobierno.

Analizando detenidamente la escultura mediante la observación de varias fotografías realizadas desde diversos ángulos, puede apreciarse, a pesar de la erosión producida por el tiempo y los desperfectos causados por algún irresponsable, que el objeto que el personaje porta en su mano izquierda es algo parecido a una vasija o recipiente. Es, en realidad, *un crisol de fundición*. Cobos ostentó muchos cargos y puestos de responsabilidad en el gobierno del Emperador Carlos I, pero, posiblemente, el que más riqueza le proporcionó fue el de «fundidor, marcador y sellador» de oro y plata procedentes de las Indias Occidentales recién descubiertas. El día 20 de noviembre de 1519 recibe el nombramiento de «fundidor» del oro y plata del Yucatán y del territorio conquistado por Velázquez en tierra firme (Keniston, 1980, 53). Como es de todos conocido, posteriormente el gran Hernán Cortés extendió estas conquistas a todo el imperio azteca mejicano, riquísimo en oro y plata. El 4 de mayo de 1534, este privilegio de «fundidor» le fue ampliado a toda Sudamérica hasta el estrecho de Magallanes (Keniston, 1980, 156).

Si tenemos en cuenta que al cargo de «fundidor» le correspondía el 1% del valor de todo el oro y la plata fundido y acuñado en aquella época, podemos inferir que Cobos fue, probablemente, uno de los hombres más ricos de España y de toda Europa. Ello le permitió dejarnos un monumento universal de primer orden y, además, quedar glorificado en una hornacina de dicho monumento como hombre inmensamente rico. El crisol para la fundición del oro y la plata, que porta en su mano izquierda, es el símbolo de la actividad o cargo administrativo que más riqueza le proporcionó.

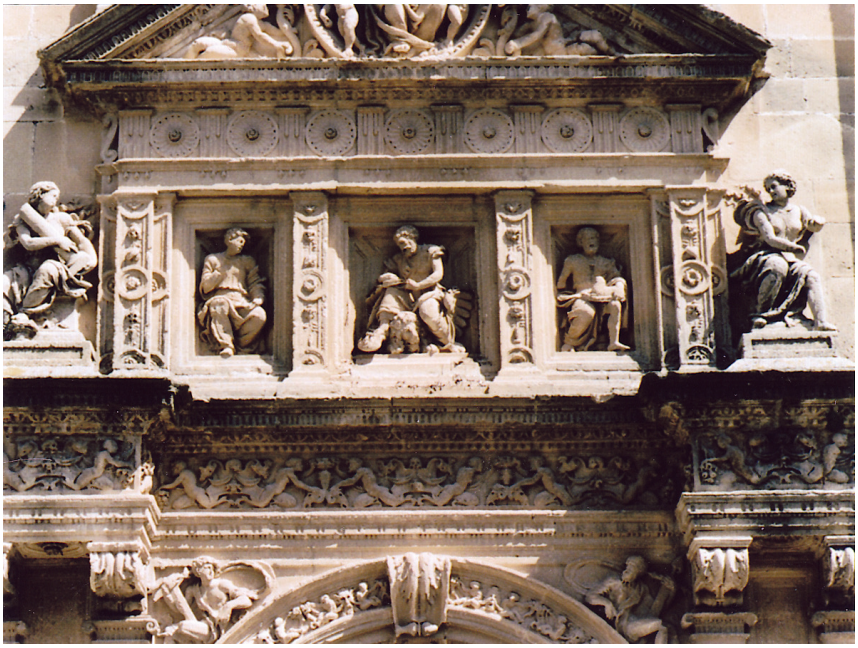
3.2. El segundo cuerpo o ático

Siguiendo el criterio de horizontalidad que, antes hemos descrito, continuaremos nuestra interpretación de los tres programas iconográficos o esculturales contenidos en el templete griego.

3.2.1. *Primera franja horizontal*

Está constituida por los tres personajes sentados en cada una de las tres puertas del templete y las dos figuras adyacentes.

La composición es, sencillamente, prodigiosa. El brío, la fogosidad de las figuras en movimiento y la expresividad de las mismas merecen su inclusión en los manuales de Historia del Arte como ejemplo de escultura del Renacimiento. Las influencias del genial Miguel Ángel son indiscutibles, pero Jamete imprime su sello personal en el mensaje simbólico.



Primera franja horizontal

El conjunto constituye, desde el punto de vista de la interpretación, un homenaje a la actividad general de los canteros y albañiles. Tiene, por lo tanto, connotaciones «compañeriles» con todo lo que ello significa. Las corporaciones de canteros y albañiles a las que, sin duda, perteneció Jamete conservaban durante el Renacimiento parecida fuerza a la que tuvieron en la Edad Media. Nadie puede extrañarse por este hecho ya que, como hemos afirmado en otro lugar (López Román, 2008/2009), las corporaciones mencionadas estaban tuteladas y protegidas por la Iglesia a pesar de lo que actualmente están difundiendo, de modo erróneo, muchos divulgadores interesados en tergiversar la verdad histórica. Guénon (1973, 194), que es posiblemente el mejor especialista en este ámbito, afirma que los diversos gremios, cofradías y corporaciones tenían su respectivo capellán que asistía a las reuniones, actos de iniciación y celebraciones importantes. A partir del siglo XVIII se inició en Inglaterra la tarea de *descristianización* de estas corporaciones para transformarlas en organizaciones especulativas de aristócratas y otros ilustrados que guardaban muy escasa relación con las antiguas organizaciones obreras gremiales.

Realizadas estas someras precisiones estamos en condiciones de proseguir nuestro trabajo.

El personaje central de los tres que están sentados en las puertas del templete griego *no es San Marcos* a pesar del león que aparece a sus pies. Jamete lo esculpe con un símbolo perfectamente visible: *una hermosa ala en su pierna izquierda para indicarnos que se trata del dios greco-latino HERMES/MERCURIO*.

La afirmación que acabamos de hacer no parece que ofrezca duda alguna. No obstante, si alguien desea confirmarla encontrará la prueba en la puerta principal de la Sacra Capilla. En el intradós del arco de dicha puerta hay trece casetones primorosamente labrados. En once de ellos aparecen, otras tantas divinidades y seres mitológicos greco-latinos que constituyen toda una sinfonía de paganismo plasmada en la entrada de un templo cristiano. *Ahí está Mercurio con su pierna alada* y con el nombre en la cartela correspondiente.

Como dato curioso, parece oportuno destacar que no se trata de los doce dioses del Olimpo, como algún autor indica. Solamente hay ocho dioses olímpicos a los cuales se suman Saturno, Eolo y Anteo. Saturno, en los tiempos tardíos romanos, se identificaba con el Cronos griego, padre de dioses pero sin formar parte del grupo del Olimpo. Eolo es un dios menor de los vientos y Anteo es un gigante que, aquí, aparece muerto junto a Hércules sentado después del combate entre ambos.

Hermes/Mercurio presidiendo la escena de resonancias «compañeriles»

Hermes/Mercurio en el intradós del arco de la entrada principal de la Sacra Capilla

Hermes/Mercurio es, en la mitología greco-romana, un dios destacado que tenía asignadas funciones muy delicadas: mensajero de los otros dioses y protector de caminos entre otras. Pero, ante todo, su actividad está íntimamente vinculada con el *instinto creador*: todas las artes, oficios, juegos, etc. fueron creadas por él. Por tal motivo, en la antigüedad clásica era el patrono general y supremo de las diversas actividades artísticas y laborales.

Ciertas referencias a este patronazgo general, aún se conservaban en las corporaciones de canteros y albañiles de la Edad Media y del Renacimiento. Por lo tanto, no es de extrañar que esta escena de «resonancias compañeriles» sea presidida por el mencionado dios pagano, ya que como afirma Sinclair (2004, 94) se le consideraba «el creador de las siete artes liberales, de las cuales la más importante es la geometría».

A los pies de Hermes/Mercurio parece dormitar un león. No está dormido, sino atento y vigilante. El simbolismo del león que parece dormir está perfectamente expresado en Charbonneau-Lassay (1997, 41-43), que recoge, a su vez, la siguiente frase de Alciato referida a su emblema Vº: «Es un león, pero también un guardián, porque duerme con los ojos abiertos». Es probable que, en esta escena, el león simbolice al *vigilante del secreto* que era exigido en las reuniones y ceremonias que celebraban las corporaciones de canteros y albañiles.

La figura situada a la izquierda de Hermes/Mercurio es, sin duda, San Juan Bautista. Esta afirmación categórica la realizamos después de haber analizado detalladamente las representaciones pictóricas del mencionado santo a lo largo del siglo XV y comienzos del XVI. Hemos localizado dos obras en las que el Bautista aparece, con sus atributos del libro y del cordero, de forma idéntica a la de la escultura de Jamete. Una de ellas está en el Museo Nacional de El Prado en Madrid y la otra en la Capilla Real de la Catedral de Granada. La primera corresponde a un lateral del famoso tríptico de Werl del primitivo flamenco Robert Campin (1375-1444). San Juan Bautista, que permanece de pie, porta sobre su mano izquierda un libro cerrado sobre el que está sentado un cordero de pequeño tamaño. Idéntica representación del libro y del cordero se encuentra, en la mano izquierda de San Juan Bautista, en un óleo sobre tabla de Albert Van Duwater (1415-1475) en la Capilla Real de Granada.

S. Juan Bautista de Robert Campin

S. Juan Bautista de Albert Van Duwater

S. Juan Bautista de Jamete

El personaje que está sentado, en otra de las puertas, a la derecha de Hermes/Mercurio, tiene dos posibles interpretaciones. Según la primera estaríamos ante San Juan Evangelista debido al hecho de que las corporaciones de canteros y albañiles, desde la Edad Media, tenían una gran devoción por los dos Santos Juanes hasta tal punto que los lugares donde celebraban sus reuniones eran denominados «logias de San Juan». Guénon (1976, 114 y 213) explica este hecho como un *fenómeno de cristianización* de las dos fiestas que en Roma se dedicaban al dios pagano Jano, en los meses de diciembre y junio.

Existe, sin embargo, un elemento simbólico que plantea serias dudas a esta primera interpretación. *Se trata de la LECHUZA que se encuentra semicobijada en uno de los pliegues de la túnica del supuesto San Juan Evangelista, delante de su pierna derecha.*

El personaje de la derecha de Hermes/Mercurio, con el símbolo de la lechuza

Detalle del mismo personaje

A San Juan Evangelista se le ha representado siempre mediante el símbolo del águila; jamás le hemos visto con la lechuza como atributo. Por lo tanto, este detalle nos obliga a replantearnos la primera interpretación que acabamos de ofrecer. ¿Quién es entonces este personaje que ostenta el símbolo de la lechuza?

Solo cabe una respuesta. Se trata de PITÁGORAS, por las razones que exponemos a continuación.

Entre las corporaciones medievales y renacentistas de canteros y albañiles, Pitágoras y Euclides disfrutaban de un alto grado de admiración. Desde la antigüedad clásica Pitágoras era considerado el descubridor de la «razón áurea» que es un concepto fundamental para la arquitectura y el arte en general. En el Renacimiento dicha razón o relación cobra una especial importancia y es denominada «divina proporción» por Luca Pacioli (1509). Por otra parte, Pitágoras fue un pensador presocrático

del siglo VI antes de Cristo que se aplicó a si mismo y por primera vez el apelativo de *filósofo* o amante de la sabiduría frente a los sofistas que se adjudicaban el pomposo nombre de sabios, tal como afirma Diógenes Laercio (VIII, 5).

La lechuza tiene un simbolismo variado aunque en la civilización greco-latina siempre ha estado relacionada con la *sabiduría*. Para los griegos era «el ave que conoce de noche lo que escapa a los demás» (Charbonneau-Lassay, 1997, 463). Este mismo autor afirma en otro lugar (1997,464): «En los monasterios.... se tomó como ideograma de la meditación». La lechuza es, por lo tanto, el símbolo del estudioso meditativo que *reflexiona* en profundidad y no solo piensa por intuiciones directas. Ello solo lo hacen los verdaderos filósofos que han adoptado a esta ave nocturna como representación de su trabajo. En nuestros días, las publicaciones relacionadas con la «Revista de Occidente», fundada en 1923 por nuestro insigne Ortega y Gasset, lucen en lugar destacado el símbolo de la lechuza.

De acuerdo con lo expuesto y ateniéndonos al símbolo que aparece delante de una de sus piernas, el personaje que está a la derecha de Hermes/Mercurio es Pitágoras. No obstante, la primera interpretación que expusimos (San Juan Evangelista) no es del todo descartable.

A ambos lados de la escena que estamos interpretando pueden admirarse dos imágenes de mujeres jóvenes sedentes de una extraordinaria calidad artística. Son dos figuras de exquisita factura muy influenciadas por el estilo de Miguel Ángel. La fuerza expresiva de ambas, el brío y la vivacidad, además del minucioso tratamiento que Jamete da a sus vestiduras, son propias de un gran maestro de la escultura.

Figura sedente sin identificar al haber desaparecido el atributo que portaba

La que está a la derecha de Hermes/Mercurio es, sin

Personificación de la virtud cardinal de la Fortaleza

duda alguna, la personificación de la virtud cardinal de la Fortaleza, que aparece junto a su atributo identificador: la columna.

Durante todo el siglo XV, la Fortaleza había sido personificada con dicho atributo. Podemos aducir muchos ejemplos pero solo vamos a citar dos. El primero corresponde al famoso díptico de Pietro de la Francesca, realizado cerca de 1470, que se encuentra actualmente en la Galería «degli Uffizi» de Florencia. En el reverso aparece el Duque de Montefeltro «en triunfo» conduciendo un carro en cuya parte delantera está sentada, junto a otras, la virtud de la Fortaleza con su columna correspondiente. El segundo ejemplo lo encontramos en el monumento funerario del Papa Inocencio VIII en la basílica de San Pedro de Roma. En el año 1498, el escultor Antonio Benci representó a las siete virtudes en bronce y en bajo relieve. Allí está la Fortaleza con su columna. A lo largo del siglo XVI, esta virtud se continuó representando del mismo modo y Jamete la personificó así en la puerta sur.

La interpretación simbólica de la otra figura sedente, situada a la izquierda de Hermes/Mercurio, es imposible realizarla ya que el paso del tiempo y los actos vandálicos han hecho desaparecer los símbolos que le acompañaban. Podría ser la representación alegórica de la virtud de la Justicia, pero también podría serlo de otra virtud, concepto o valor. Por lo tanto, la prudencia nos aconseja abstenernos de emitir opinión alguna sobre ella.

3.2.2. *Segunda franja horizontal*

La segunda franja horizontal corresponde al friso del templete griego. Dicho friso está constituido por unos triglifos atípicos ya que no presentan las tres líneas clásicas y por siete metopas en las que se inscriben

otras tantas rosetas. Estas rosetas tienen una función apotropaica. Son una especie de talismán protector que se colocaba en las portadas de las construcciones religiosas y casas particulares para proteger el edificio y a las personas que están dentro de él.

Hemos de hacer constar que a lo largo de la Historia y en diferentes civilizaciones, estos símbolos protectores han sido muy variados. En el norte y el centro de Europa se utilizó el «green-man» u hombre verde que posteriormente pasó a Europa del sur, a través del arte románico y del gótico. La esvástica también fue empleada, en gran medida, como símbolo apotropaico y se continúa colocando en las puertas de las casas de la India para proteger a sus moradores. En las casas medievales de Úbeda quedan maravillosos vestigios del hexagrama, actualmente denominado estrella de David, con finalidad igualmente protectora. Esta misma función tenían la flor simbólica de seis pétalos y diferentes tipos de cruces que, también, encontramos en Úbeda.

Siete rosetas muy parecidas a éstas de la portada sur de la Sacra Capilla están situadas, con la misma intención, en la portada del palacio del Deán Ortega que como dijimos anteriormente fue el encargado de dar orientaciones de «tamaño y ornato» para las portadas norte y sur a Jamete, según consta en el contrato de 12 de junio de 1540.

Portada del palacio del deán Ortega, actual Parador Nacional de Turismo

Función protectora o apotropaica de la segunda franja horizontal

El número siete tiene un complejísimo simbolismo. En gran cantidad de culturas (China, India, África, América precolombina, cristianismo, islamismo, judaísmo...) es señal de unidad, totalidad, plenitud y perfección. Según Chevalier y Gheerbrant (1999, 942): «Era entre los egipcios símbolo de vida eterna. Simboliza un ciclo completo, una perfección

dinámica». En el mismo lugar, estos dos autores afirman: «Simboliza la totalidad del espacio y la totalidad del tiempo. Asociando el número cuatro, que simboliza la tierra con sus cuatro puntos cardinales, y el número tres, que simboliza el cielo, el siete representa la totalidad del universo en movimiento». Un indicio claro del rico simbolismo del número siete viene constituido por el hecho de que todas las grandes religiones le confieren una importancia extraordinaria.

En la portada más extraña y simbólica de este gran monumento renacentista no podían faltar las *siete rosetas* que representan el deseo de *protección total* para el edificio sagrado y su contenido: las tumbas de los esposos Cobos.

3.2.3. *Tercera franja horizontal*

Está constituida por el frontispicio del templete y por las tres figuras externas a él.

El bellísimo frontispicio de la portada sur

En dicha tercera franja encontramos un programa iconográfico o escultórico *plenamente cristiano*, con leves matices del paganismo grecolatino. Encierra un explícito mensaje de renovación religiosa derivado directamente del pensamiento de Erasmo de Rotterdam que había arraigado con mucha fuerza en España durante la primera mitad del siglo XVI.

En el año 1526 apareció la primera traducción española de su obra más famosa: *Enquiridión o Manual del caballero cristiano*. Fue publicada en Alcalá de Henares y su difusión afectó a todas las capas sociales y no solo a las élites intelectuales tal como han destacado Bataillon (1966) y Abellán (1982). Sin embargo, durante los años 1557 y 1559 se produjo una reacción contraria a Erasmo, con actuaciones contundentes de la Inquisición, que consiguió dejarlo prácticamente olvidado en la sociedad española.

De lo que acabamos de exponer se deduce que Esteban Jamete pudo expresar libremente sus inclinaciones artísticas, muy influenciadas por el erasmismo, durante su estancia en Úbeda (1541-1543) y en gran parte de su presencia en Cuenca. No obstante, a partir de 1557, como consecuencia de rencillas familiares y de un ambiente socio-religioso adverso, es perseguido y su talento eclipsado.

El arma principal del soldado de Cristo ha de ser la lectura e interpretación de la Biblia. Afirma, en este sentido, Erasmo (1995, 122): «Nada tan cierto e incuestionable como lo que leemos en las Escrituras, inspiradas por Dios». La renovación de la Iglesia se debe basar en la corriente que nos trae la palabra de Dios; en la conversión al Evangelio que lleva implícita la caridad/amor y el verdadero espíritu de fraternidad cristiano. En otro lugar, Erasmo dice que la sabiduría la «debemos sacar como tesoros de las venas de la Sagrada Escritura» (1995, 89).

Otra fuente de la sabiduría viene dada por la lectura de los textos de los clásicos greco-latinos. En este segundo caso, se ha de actuar con prudencia: «En resumen, aprovechará el estudio de la literatura pagana si como he dicho, se hace en la edad adecuada y con moderación, con cautela y deleite. Y todo como quien va de camino y pasa de largo, sin detenerse. Finalmente, lo más importante: que en todo se haga referencia a Jesucristo» (1995, 74). Jesucristo es para Erasmo (1995,86) «el autor de la sabiduría, es la Sabiduría misma». Citando a San Pablo, Erasmo nos dice, en el mismo lugar, que Cristo es la luz verdadera que al «hacerse redención se hizo sabiduría».

El mencionado apóstol San Pablo es uno de los referentes básicos y esenciales para este humanista cristiano. En él se apoya para desarrollar otras cuestiones fundamentales de nuestra religión, tales como la CARIDAD.

Al hablar de las armas del caballero cristiano, Erasmo (1995,70) afirma: «Cosa muy segura es ocuparse en obras de caridad, de manera que tus actos no se dirijan a cosas terrenas, sino solo a Cristo». Como es lógi-

co, se fundamenta en la Primera Epístola de San Pablo a los Corintios cuando éste habla de dicha virtud (13, 1-2). «Si hablarare las lenguas de los hombres y de los ángeles, mas no tuviere caridad, no soy sino un bronce resonante o un címbalo estruendoso. Y si poseyese la profecía y conociere todos los misterios y toda la ciencia y, si tuviere toda la fe hasta trasladar montañas, mas no tuviere caridad, nada soy». Termina San Pablo sus palabras sobre la caridad (13, 13) de esta forma rotunda y contundente: «Ahora subsisten fe, esperanza, caridad, esas tres; mas la mayor de ellas es la caridad».

Insuflado por el espíritu paulino, Erasmo (1995, 164-169) construye su teoría sobre la caridad cristiana. Destacamos por su belleza algunas líneas (1995, 169), que son de inmediata aplicación en la época despiadada que nos ha tocado vivir: «San Pablo llama caridad a edificar al prójimo, tener a todos por miembros del mismo cuerpo, pensar que todos somos una misma cosa en Cristo, gozarse en el Señor de los bienes del hermano como si fueran tuyos, remediar sus desgracias como si fueran tuyas. Corregir con mansedumbre al que yerra, enseñar al que no sabe, levantar al que está abatido, consolar al triste, ayudar al que está en dificultades, socorrer al necesitado, en suma, dedicar todas tus riquezas, celo y esfuerzos a esto por encima de todo: servir en Cristo al mayor número posible de personas».

A) Personificación de la Caridad en el tímpano del frontispicio

El deán Ortega y su intérprete artístico, Esteban Jamete, quisieron dejar plasmado, en el frontispicio de esta hermosa e inquietante portada sur, *el mensaje evangélico de la CARIDAD como virtud que ha de prevalecer sobre todas las demás virtudes cristianas*. Ahí está representada, al modo renacentista, con la ternura y majestuosidad de una matrona romana que nutre y cuida a sus niños mientras le son ofrecidas dos cornucopias, atributos paganos de la abundancia y del bienestar social.

El erudito en temas ubetenses Martos López (1951, 40) acierta plenamente cuando identifica esta escena, situada en el tímpano del frontón, con la «alegoría de la Caridad» que coincidía con «la exaltación católica de la época». Hemos de matizar, no obstante, que el artífice de esta alegoría y de las portadas norte y sur no fue Vandelvira, como afirma este destacado pionero de la Historia del Arte de Úbeda, sino Jamete.

Las tres figuras restantes, situadas fuera del frontispicio del templete griego, refuerzan y completan el mensaje evangélico cristiano y serán comentadas después del análisis de la representación de la virtud de la Caridad que efectuamos seguidamente.

EVOLUCIÓN DE LA REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA DE LA CARIDAD DESDE EL SIGLO XIII HASTA EL XVI

A comienzos del siglo XIII las principales virtudes, excepto la Caridad, habían sido incorporadas al arte cristiano (Freyhan, 1948, 68). Se representaban, por tanto, a través de sus respectivas alegorías o personificaciones. La Caridad, sin embargo, no tenía aún representación artística y se manifestaba por la simple inscripción de su nombre, tal como se había venido haciendo en el siglo XII. La tardanza en encontrar una figura que personificara a la más excelsa de todas las virtudes se debía a la complejidad intrínseca que ello entrañaba. La Caridad, en aquella época, tenía dos vertientes o dimensiones: *amor a Dios y amor al prójimo*. ¿Cómo compaginar ambas dimensiones en una sola imagen o figura?

Este problema sin resolver provocó que, en los inicios de dicho siglo XIII, la Caridad se confundiera o identificara con la Misericordia (Freyhan, 1948, 69). Durante dicho siglo y el siguiente, en Francia y en el centro de Europa, se mantuvo esta tendencia artística de tal modo que el acto de repartir bienes terrenales a los necesitados se convirtió en la manifestación externa del amor a Dios.

En Italia, la cuestión evolucionó de forma diferente. En la primera mitad del XIII también se confundía la Caridad con la Misericordia, como puede acreditarse a través de la obra de Nicolás Pisano en el púlpito del baptisterio de Pisa. Sin embargo, en los años sesenta del citado siglo, apareció, *por primera vez*, un símbolo del amor a Dios: *las llamas, el fuego*. Es el mismo Nicolás Pisano el que introduce este motivo (una cornucopia flameante) en el púlpito de la catedral de Siena, transformando, de este modo, la CARIDAD-MISERICORDIA en la CARIDAD-AMOR.

Giotto, uno de los padres de la pintura europea, nos ofrece la síntesis de las dos dimensiones de la Caridad: amor a Dios y reparto de bienes materiales a los necesitados. En los extraordinarios frescos de la capilla Scrovegni de Padua, realizados entre 1305 y 1306, aparecen determinadas virtudes y sus vicios opuestos. Están pintadas con la

técnica de grisalla que les confiere una apariencia escultórica destacando, de este modo, los volúmenes, pliegues de los vestidos, etc. La Caridad está personificada por una impresionante figura femenina, de pie y con guirnalda de flores y frutos en la cabeza. En su mano izquierda levantada lleva un corazón que ofrece al Padre Eterno. Éste, situado en el ángulo superior izquierdo de la representación pictórica, se inclina y lo recoge en sus manos solícitamente. En la mano derecha porta un recipiente, en forma de cestillo, repleto de frutos y flores. Detrás de la cabeza de la Caridad aparece el símbolo de las llamas.

No hay duda de que se trata de la personificación de la Caridad porque puede leerse el nombre de la misma. El complejo problema de la doble concepción teológica de la principal virtud quedaba resuelto: la Caridad es amor a Dios a quien se le entrega el corazón y también es amor al prójimo a quien se donan los frutos materiales para socorrerlo.

Alrededor de 1321, el escultor Tino de Camaino esculpe, un grupo representando a la Caridad. Se trata de una figura femenina que está amamantando a dos niños (Museo Bardini de Florencia). *En nuestra opinión, este grupo es el precedente de la representación de la Caridad que se consolidó en el Renacimiento y en siglos posteriores*.

Entre 1330 y 1336, Andrea Pisano esculpió, en bronce, la puerta sur del baptisterio de Florencia. Dicha puerta tiene dos hojas divididas, cada una de ellas, en catorce paneles cuadrados. Veinte de tales paneles son bajorrelieves con escenas referidas a San Juan Bautista; en los ocho restantes aparecen las siete virtudes y una figura que representa a la «Humildad». Todas las virtudes están sentadas sobre una especie de banco con sus respectivos atributos y el nombre de cada una de ellas inscrito en latín. La Caridad que se nos muestra aquí continúa el esquema conceptual de Giotto aunque con algunas diferencias. En su mano derecha exhibe el corazón y con la izquierda abraza una *cornucopia*. En esta representación de la Caridad ha desaparecido la figura de Dios que recibe el corazón y el cestillo con frutos y flores ha sido sustituido por *la cornucopia* que no contiene llamas, sino las flores o frutos propios del paganismo greco-latino.

Parecida representación de la Caridad, aunque la figura en este caso está de pie, la encontramos en el interior del mismo baptisterio de Florencia. Está esculpida en piedra dorada, junto a la Fe y a la Esperanza, en la base de la tumba de Juan XXIII. (Baldassare Cossa). Su

autor fue Michelozzo de Bartolomeo que realizó esta obra funeraria cerca del año 1435. En la mano derecha, la Caridad lleva un vaso con llamas (amor a Dios) y con el brazo y mano izquierda sostiene una cornucopia con flores y frutos (amor al prójimo).

Alrededor del año 1466, Antonio Bregno realiza otro monumento funerario en el que aparece la figura de la Caridad llevando dos cornucopias; junto a ella se encuentran, igualmente, la personificación de la Fe y de la Esperanza. Estamos hablando, en este caso, del sepulcro de Francisco Foscari ubicado en el interior de la iglesia de Santa María Gloriosa de Venecia. Esta representación es originalísima: una de las cornucopias está rebosante de flores y frutos (amor al prójimo), la otra es una cornucopia que desprende llamas (amor a Dios).

La cornucopia repleta de flores y frutos es llevada, igualmente, por la figura de la Caridad que aparece en el sepulcro del Papa Inocencio VIII en la basílica de San Pedro de Roma. Este monumento funerario fue terminado en 1498 por el escultor Antonio Benci. La Caridad ocupa el centro de un luneto en el que están esculpidas también la Fe y la Esperanza; debajo de ellas se encuentran las cuatro virtudes cardinales. Todas ellas se esculpieron en bronce y en bajorrelieve.

La cornucopia o cuerno de la abundancia es, cuando está repleta de flores o frutos, un elemento propio de la mitología greco-romana que representa la abundancia de los bienes terrenales. Uno de los relatos sobre el origen de la cornucopia la presenta como el cuerno de la cabra Amaltea que amamantó al dios Zeus/Júpiter cuando éste era niño. En otras versiones la cornucopia se relaciona con el mito de Hércules y Aqueloo. El cuerno de la cabra Amaltea, rebosante de frutos y flores, se convirtió, en la civilización romana, en el atributo de varias divinidades; también la solían llevar muchas alegorías y personificaciones de conceptos y valores abstractos. Igualmente, portaban la cornucopia algunos héroes, personajes sociales, genios e incluso, era atribuida a algún famoso río. Lo que acabamos de decir puede confirmarse a través de análisis numismáticos. En las monedas de la República romana suele aparecer la cornucopia sola y al final de esta etapa histórica hemos podido constatar algunos pocos casos en los que puede verse a Ceres llevándola. En la época del Imperio, desde sus comienzos hasta algunos años después de la muerte de Constantino, la cornucopia acompaña a Ceres, Concordia, Annona, Fortuna, Equidad, Felicidad, Liberalidad, Providencia, Victoria, Fecundidad, Abundancia, Moneda, Genio, Nilo, África, ...

REPRESENTACIÓN DE LA CARIDAD A PARTIR DEL SIGLO XVI

A comienzos del siglo XVI se produce en Florencia un intenso movimiento de renovación artística que es protagonizado por Leonardo da Vinci, Miguel Ángel y Rafael. En Florencia, los tres perfeccionaron su estilo aportando, además, su genialidad creadora.

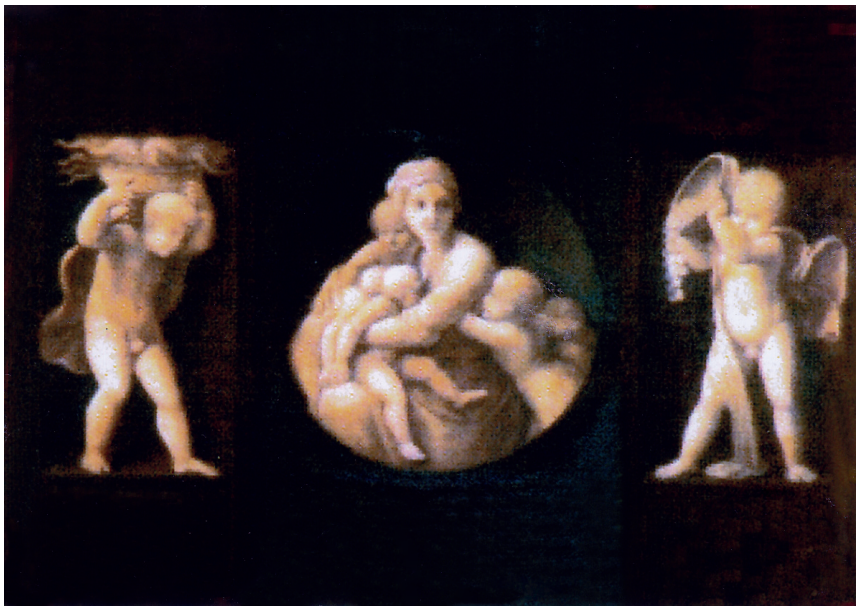
Una característica de este movimiento se refiere a la preocupación por el arte de componer que se aprecia, en primer lugar, en Leonardo. En su estancia en Milán ya había dejado constancia de ello al realizar la Virgen de las Rocas (1483) y cuando pinta La Cena confirma plenamente su maestría en este aspecto. En la Virgen de las Rocas *agrupa a los personajes en un imaginario triángulo equilátero que da lugar a la denominada composición piramidal*. Otras características del estilo florentino consisten en destacar los elementos o personajes importantes así como en dotar a las figuras humanas de expresividad y movimiento.

El dinamismo y expresividad de la escena reflejada en la Virgen de las Rocas, así como el esquema triangular o piramidal se repetirá en la serie de Vírgenes con los dos Niños (Jesús y San Juan Bautista) de Rafael. Éste imprime, no obstante, su genial sello personal: el concepto renacentista-pagano de la belleza humana es pasado por el tamiz de la devoción cristiana y del idealismo.

Rafael establece un modelo de representación de la Caridad que *sintetiza todos los elementos simbólicos anteriores en una sola composición pictórica*. En la Pinacoteca de los Museos Vaticanos se expone una parte del retablo del altar de Baglioni realizado por este genial artista en 1507. Son tres paneles de madera, con forma de trípticos, que corresponden a las tres virtudes teologales (Fe, Esperanza y Caridad) y que constituían la predela del mencionado retablo.

La Caridad está representada en uno de esos paneles, que se asemejan a trípticos, del siguiente modo. En la parte central se encuentra una figura femenina, de noble aspecto, que ampara a varios niños, dos de los cuales parecen estar siendo amamantados por ella. Esta escena se ha plasmado dentro del esquema triangular o piramidal que hemos comentado anteriormente. En ambos lados de dicha escena principal se encuentran dos «putti» que portan símbolos relacionados con la representación de la Caridad. El que está a la derecha de dicha virtud carga sobre sus hombros un cesto del que se desprenden abundantes llamas; el que se sitúa a la izquierda está derramando monedas contenidas en otro recipiente.

Rafael nos ofrece unas síntesis perfecta, en esta representación, de la Caridad: la noble matrona cuidando y amamantando a los niños (modelo que inició Tino de Camaino en 1321); las llamas del amor a Dios y la riqueza que se ha de repartir a los necesitados. La *figura central femenina, con los niños en su regazo, se convirtió en el modelo que inspiró a todos los artistas posteriores* cuando debían representar a la virtud teologal de la Caridad.



La Caridad de Rafael (1507)

Andrea del Sarto pinta, para Francisco I de Francia, otra personificación de la Caridad. La obra, que se conserva en el Louvre de París, corresponde al año 1518 y presenta idéntico esquema de composición triangular o piramidal en la que aparece una bella figura femenina amamantando a un niño y amparando a otros dos.

Giulio Romano, después de la muerte de Rafael en 1520, fue el encargado de pintar la Sala de Constantino, en las estancias vaticanas. Esta tarea concluyó, después de varias vicisitudes, en el otoño de 1524 (Chastel, 1986, 68). La representación de la Caridad se encuentra pintada a la izquierda del trono del Papa Urbano I de forma similar a la que esculpió Jamete en la portada sur de El Salvador: una noble matrona con tres niños mirando tiernamente a uno de ellos.

Otros pintores del siglo XVI, tales como Salviati, Tosini, etc., representan la virtud de la Caridad de manera parecida.

A finales del siglo XVI y concretamente en el año 1593, Cesare Ripa publica en Roma su famosa Iconología. En esa época continuaba representándose la Caridad con los tres niños, aunque Ripa (1987, 162-163) introduce algunas variaciones.

En el XVII y siglos posteriores, la representación artística de la Caridad mantiene el modelo establecido a comienzos del XVI: una figura femenina protegiendo a varios niños.

LA INFLUENCIA DEL ESTILO FLORENTINO EN LA CARIDAD ESCULPIDA POR ESTEBAN JAMETE

De acuerdo con lo que acabamos de exponer, la representación de la Caridad, como noble matrona que ampara a varios niños, quedó definitivamente fijada por los grandes artistas del Renacimiento italiano a comienzos del siglo XVI.

En la representación de la Caridad que ocupa todo el tímpano del frontispicio de la portada sur de El Salvador, Jamete logra transmitirnos el mensaje de la principal virtud cristina pleno de humanidad y profunda ternura. La escena es una representación de la Caridad

La Caridad de Jamete en Úbeda

similar a la de Rafael ya que incluye el grupo principal de la figura femenina y los niños y, también, emplea el símbolo del reparto de bienes materiales a los necesitados. Para esto último esculpió a los dos jóvenes, que se encuentran fuera del medallón o tondo, ofreciendo sendas cornucopias rebosantes de flores y frutos.

No aparece, sin embargo, el símbolo del amor a Dios (llamas o corazón) porque, con posterioridad a Rafael, la representación artística de la Caridad se centra exclusivamente en el amor al prójimo.

Desde el punto de vista artístico las figuras del interior del frontispicio presentan influencias notables de Miguel Ángel: movimiento, energía, pronunciados escorzos... Sin embargo, es más intenso el influjo de Rafael tal como veremos a continuación.

Si nos detenemos a comparar el cuadro denominado La Bella Jardinera (1507) de Rafael con la Caridad de Jamete observamos que las influencias del genial pintor sobre el escultor que trabajó en Úbeda son evidentes. Este cuadro se conserva en el Louvre de París y pertenece al conjunto de Vírgenes realizadas en su etapa florentina. Las dos escenas que estamos comparando guardan un perfecto equilibrio dentro del esquema triangular que adoptó Rafael para sus Vírgenes. La sensación de movimiento y vitalidad es semejante en ambas. La majestuosidad serena de la Virgen de Rafael se repite en la figura de la Caridad de Jamete y ambas transmiten, a través de su dulce expresión, casi idéntica ternura maternal. Por último hemos de destacar otro detalle de sumo interés que aparece en estas dos obras. Se trata de las miradas que intercambian la Virgen y el Niño en el cuadro de Rafael y la Caridad y el niño, que está en su regazo, en la obra de Jamete. *En los dos casos son miradas envolventes de amor materno-filial*; caricias invisibles que solo pueden producirse en el íntimo dialogo de una madre con su hijo.

La Bella Jardinera de Rafael (1507)

B) Las tres figuras externas al frontispicio

Como dijimos, estas tres figuras cumplen una función ornamental en los templos de orden dórico griegos, tales como el Partenón de Atenas (siglo V antes de Cristo). La que ocupa el vértice del frontispicio se denomina «acrótera» y las dos que se sitúan sobre los ángulos de la base del mismo reciben el nombre de «antefijas». En el caso de la puerta sur, que estamos comentando, las dos «antefijas» están colocadas algo más arriba de dichos ángulos. Las tres figuras exteriores al frontispicio completan y cierran el mensaje cristiano contenido en esta franja horizontal.

La de la derecha hace referencia a la obra redentora de Cristo mediante su sacrificio voluntario en la cruz. El abrazo a la cruz simboliza aferrarse a Él como única meta de la existencia humana. Es la regla número cuatro que formula Erasmo (1995, 133) para el verdadero cristiano: «Fíjate en Cristo como tu único y absoluto bien. No ames nada, ni te entusiasmes por nada, ni quieras nada que no sea Cristo o por Cristo». Más adelante (1995, 257) añade esta contundente frase: «Que tu gloria esté en la cruz de Cristo, en la que está tu salvación».

«En la cruz de Cristo está tu salvación»

El mensaje que encierra esta figura es el siguiente: *La Cruz no solo ha de ser aceptada, sino que, además, ha de ser amada por el verdadero cristiano*.

La figura de la izquierda *no* representa a la «antigua ley» mosaica ya que tenemos constancia de que Jamete la representaba de otra forma totalmente diferente. En el famoso arco de la catedral de Cuenca la esculpe *coronada y con las tablas que contienen los diez mandamientos*. No hay duda alguna de que se alude a ellos por las

siguientes razones: las tablas presentan una gran curvatura en su parte superior, tal como siempre se han representado y, además, en cada una de dichas tablas se aprecian *cinco líneas* inscritas con caracteres que aparentan ser hebreos.

El Nuevo Testamento es la palabra de Cristo

La «antigua ley» en el arco de Jamete de la Catedral de Cuenca

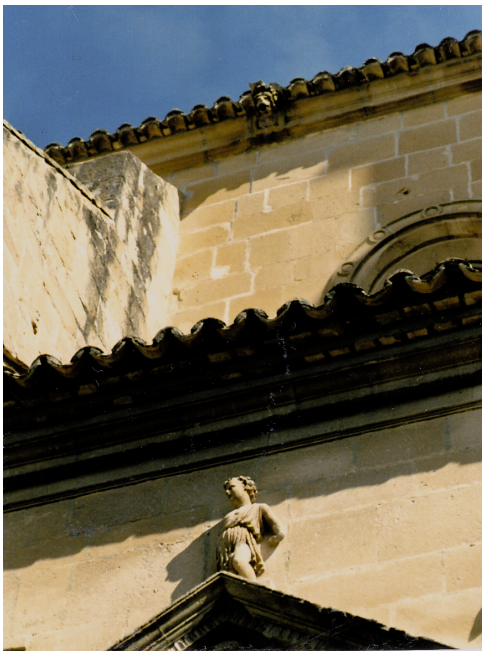
El objeto que sostiene la figura femenina de la portada sur de El Salvador es un *libro abierto* que representa el mensaje contenido en el *Nuevo Testamento del que Erasmo fue el máximo conocedor y comentador*. En el año 1516 hizo una primera edición del mismo sin tener en cuenta la anterior Vulgata; para ello se sirvió de textos griegos salvo en algunos pasajes que estaban incompletos. El impacto de esta versión fue enorme en toda Europa. Erasmo, por otra parte, acompañaba sus ediciones de anotaciones propias y comentarios a modo de apéndices. *En España, estos comentarios fueron denominados «Paráfrasis»* y se editaron con gran profusión en los focos culturales de la época: Sevilla, Granada, Alcalá de Henares, Salamanca y Valladolid.

La conversión a Cristo es la meta que propone este gran renovador para quien los Libros Sagrados son palabra divina. La figura femenina que mantiene el libro abierto dirige su mirada, de forma indudab-

le, hacia Cristo-Niño que está en el vértice del Frontispicio. *Cristo es el verbo o la palabra contenida en el Libro Sagrado*.

El Cristo-Niño, que corona y preside esta portada, es muy parecido al de la portada norte que fue realizada también por el mismo escultor. Por desgracia, a la figura le falta el brazo derecho y la cruz que sujetaba con su brazo y mano izquierda. Es conveniente matizar que la posición de dicho brazo y mano es similar a la de la figura de la puerta norte lo que indica que fue esculpido portando la cruz.

El Cristo-Niño que Jamete sitúa en la cúspide de muchas de sus obras (puertas norte y sur de El Salvador de Úbeda y retablo de San Fabián y San Sebastián en la catedral de Cuenca) representan al Redentor del mundo que aceptó voluntariamente su crucifixión. Él preside y finaliza todas las obras humanas y hacia Él han de dirigirse las nobles acciones.



Cristo-Niño en la cúspide de la portada sur de El Salvador

Cristo-Niño coronando el retablo de San Fabián y San Sebastián de la catedral de Cuenca, realizado por Jamete

4. CONCLUSIONES

Primera: La portada sur de El Salvador y la norte fueron realizadas, en su totalidad, por Esteban Jamete, de acuerdo con las directrices y orientaciones del Deán Ortega. Este último tenía plenos poderes para ello según se desprende de lo estipulado en el contrato de 12 de junio de 1540 y el mencionado escultor las plasmó en piedra durante su estancia en Úbeda (Junio/Julio de 1541 a Diciembre de 1543).

Segunda: La estructura general de la portada sur está inspirada en uno de los grabados que aparecieron en el libro «Sueño de Polífilo» del dominico aristócrata Francesco Colonna. Se publicó en el año 1499 en Venecia y su difusión e influencia en los ambientes artísticos renacentistas fue enorme.

Tercera: Esteban Jamete tuvo plena libertad de interpretación para realizar esta bellísima portada. El ambiente socio-religioso, en aquel momento, permitía el máximo despliegue de la creación artística: vuelta a los modelos greco-latinos; mezcla de elementos cristianos con los paganos; influencia de la mitología clásica... A partir de 1557 todo ello cambió en España.

Cuarta: El influjo cultural que subyace en esta portada es *netamente europeo*. El pensamiento de Erasmo de Rotterdam, durante la primera mitad del siglo XVI, iluminó a las élites intelectuales y artísticas españolas. La formación escultórica de Jamete, por otra parte, era franco-borgoñona, flamenca e italiana. En todos estos ambientes imperaban las ideas erasmistas.

Quinta: El método a seguir para la *interpretación simbólica* de esta portada debe tener en cuenta dos criterios previos: a) la interpretación ha de hacerse desde abajo hacia arriba; b) las figuras se han de considerar agrupadas en franjas o estratos horizontales.

Sexta: De acuerdo con dichos criterios, la fachada encierra tres tipos de mensajes y una franja con función protectora o apotropaica.

a) Enaltecimiento de D. Francisco de los Cobos

Está contenido en el programa iconográfico del primer cuerpo de la fachada. Incluye los dos personajes que portan la cruz de Santiago y las dos figuras que representan a Cobos como mando militar y como alto cargo civil de la Administración Imperial.

b) Escena de resonancias «compañeriles»

Es la más enigmática e inquietante y en ella Jamete imprime su sello personal. La procedencia familiar y sus muchos años de «maestro» de cantería y talla le hacían conocedor de *los secretos* y tradiciones de las corporaciones de canteros y albañiles.

c) Mensaje de renovación cristiana

Constituido por el fronstispicio del templete griego y por las tres figuras que se apoyan en él. La Caridad, según el concepto de San Pablo que Erasmo actualizó, ocupa el centro del mensaje cristiano. Cristo-Niño, en el vértice o cúspide, preside toda la obra, a través de la cruz y de su palabra.

Séptima: En el Renacimiento era costumbre generalizada esculpir o pintar todas las virtudes cristianas o algunas de ellas en las tumbas o mausoleos de los personajes ilustres. Al ser la Sacra Capilla de El Salvador un monumento funerario, Jamete representa, en esta portada, no solo a la Caridad sino también a la Fortaleza y probablemente a la Justicia (No puede confirmarse ésta última porque lamentablemente han desaparecido los atributos identificativos de la misma).

Octava: El Salvador de Úbeda no es solo obra de Siloé y de Vandelvira. Sin la aportación de Esteban Jamete, carecería del simbolismo y del encanto que lo convierten en un paradigma de la cultura universal. Es necesario, por tanto, reivindicar el mérito que le corresponde a este hombre, díscolo y polémico, que nos legó varios programas eslcultóricos bellísimos y misteriosos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABELLÁN, J.L. (1982): *El erasmismo español*. Madrid: España Calpe.

ANGULO IÑIGUEZ, D. (1952): *La mitología y el arte español del Renacimiento*. Madrid: Maestre.

BARRANCO DELGADO, J.G. (2001): *Escudos heráldicos de Úbeda.* Úbeda: Gráficas Minerva.

BATAILLON, M. (1966): *Erasmo y España*. México: Fondo de Cultura Económica.

CEÁN BERMÚDEZ, J.A. (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*. Madrid: Real Academia de San Fernando. Imprenta de la viuda de Ibarra. Tomo VI.

COLONNA, F. (1999): *Sueño de Polífilo*. Barcelona: Quaderns Crema (Primera edición publicada en Venecia, 1499).

CHARBONNEAU-LASSAY, L. (1997): *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. Palma de Mallorca: Olañeta. Tomos I y II.

CHASTEL, A. (1986): *El saco de Roma*. Madrid: Espasa-Calpe.

CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A. (1999): *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

CHUECA GOTIA, F. (1971): *Andrés de Vandelvira arquitecto.* Jaén: Instituto de Estudios Giennenses. Patronato José Mª Cuadrado del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

DOMÍNGUEZ BORDONA, J. (1933): *El proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete*. Madrid: Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Centro de Estudios Históricos.

ERASMO DE ROTTERDAM (1995): *Enquiridión: Manual del caballero cristiano*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

FREYHAN, R. (1948): The evolution of the Caritas figure in the Thirteenth and Fourteenth centuries. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XI, 68-86.

GÓMEZ-MORENO, M. (1941): *Las águilas del Renacimiento español*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego de Velázquez.

GUÉNON, R. (1973): *Aperçus sur l'initiation*. París: Villain et Belhomme-Editions Traditionelles.

GUÉNON, R. (1976): *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Buenos Aires: Editorial Universitaria.

KENISTON, H. (1980): *Francisco de los Cobos. Secretario de Carlos V*. Madrid: Castalia.

LAERCIO, Diógenes (1962): *Vidas de filósofos ilustres*. Barcelona: Iberia, Emegé (Escrito en la primera mitad del siglo III después de Cristo).

LÓPEZ ROMÁN, J. (2007/2008): La pila bautismal románica de San Bartolome. *Ibiut*, números 152 y 153.

LÓPEZ ROMAN, J. (2008): Antigüedad y raíces medievales de la cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Úbeda. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses/Consejo Superior de Investigaciones Científicas*, 197, 119-169.

LÓPEZ ROMÁN, J. (2008/2009): El hexagrama o estrella de David en las casas medievales de Úbeda. *Ibiut*, números 156, 157, 158, 159, 161, 162, 163, 164.

MARTOS LÓPEZ, R. (1951): *Monumentos de Úbeda. La iglesia de El Salvador*. Úbeda: Edición del autor/Gráficas Bellón.

PACIOLI, L. (1509): *De divina proportione*. Venecia: Talleres de Paganius Paganinus.

RAMSAY, W. (1875): Paludamentum. En William Smith: *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*. Londres: John Murray, 853-854.

RIPA, C. (1987): *Iconología*. Madrid: Ediciones Akal (Primera edición publicada en Roma, 1593).

SINCLAIR, A. (2004): *The secret scroll*. Londres: Birlinn.

YATES, J. (1875): Cothurnus. En William Smith: *A Dictionay of Greek and Roman Antiquities*. Londres: John Murray, 336.