La Virgen de Belén de la colegiata de Úbeda, una obra del Cinquecento italiano.

D. Pablo Jesús Lorite Cruz.
Doctor en Iconografía.

Resumen.
Este pequeño artículo trata sobre un lienzo que representa a la Sagrada Familia (llamado la Virgen de Belén) perteneciente al Cinquecento italiano y que se conserva en la colegiata de Santa María de los Reales Alcázares de Úbeda, atribuible a alguno de los discípulos de Rafael.

Abstract.
This little article talks about a painting where is represented the Holy Family (called the Virgin of Bethlehem). It belongs to Italian´s Cinquecento and it´s conserved in the Ubeda´s collegiate. The above painting is attributed to someone Rafael Sanzio´s disciples.

Palabras Clave.
Cinquecento, Rafael Sanzio, Polidoro da Caravaggio, Giovanni da Udine, Pierino del Vaga, Julio de Aquiles, Alejandro Meyner, Sagrada Familia, colegiata de Úbeda, Palacio Vela de los Cobos.

Keywords.
Cinquecento, Rafael Sanzio, Polidoro da Caravaggio, Giovanni da Udine, Pierino del Vaga, Julio de Aquiles, Alejandro Meyner, Holy Family, Ubeda´s collegiate, Vela de los Cobos´s palace.

Desapercibido, esa sería la palabra con que habría que definir la historia de este lienzo. Dentro de la considerable y bien hay que decir desconocida y algo mermada colección pictórica de la colegiata de Úbeda (de la que en la actualidad existe inventario*(1)* y no ha sido tan expoliada como se viene indicando en los últimos años por la restauración de 28 años de la misma, si bien es cierto que muchos lienzos han sufrido un considerable deterioro); en la capilla de San José o de San Blas (testero del lado de la epístola), actual patronato de la familia Sabater (el único que sigue vigente), en la parte superior de un retablo sin policromar presidido por una Virgen gloriosa de Olot y lugar que se utiliza como capilla del Sagrario; sobre la imagen seriada existe un lienzo de pequeño tamaño que se puede considerar como uno de los cuadros más valiosos de la ciudad por pertenecer al Cinquecento Italiano.

Tradicionalmente se viene conociendo como la Virgen de Belén, pero en realidad representa una Sagrada Familia con una típica iconografía utilizada por los grandes maestros italianos del siglo XVI.

Desgraciadamente no tenemos documentación sobre cómo el mismo llegó a Úbeda (independientemente de que ciertos historiadores digan que es cuadro más documentado de la ciudad, si bien no hemos encontrado la mencionada bibliografía existente del mismo, por lo que prácticamente salvo alusiones hay que partir de cero en una hipotética atribución). Sin embargo desde principios de siglo no se ha movido demasiado de su ubicación actual, pues en esta época ya se encontraba coronando la capilla hasta que en 1983 es trasladado al comedor principal del palacio Vela de los Cobos (propiedad de los Sabater y realizado por Andrés de Vandelvira en lo que se puede denominar un palacio de Renacimiento Hispánico

por la logia de las cámaras superiores), donde nosotros lo pudimos contemplar por primera vez en el año 2006 y tras la reapertura de la colegiata en 2011, volvió a su lugar de origen, bien es cierto que había sufrido una pequeña restauración en la gama cromática para ser ubicado en el testero del gran comedor palaciego y gracias a ésta (al quitar el lienzo del marco) se descubrió un pequeño doblez en los lados*(2)* que indicaba que debió de ser acoplado al retablo actual lo que indica que ya existía anteriormente en la colegiata como posteriormente veremos. En la actualidad no se ha vuelto a recuperar ese pequeño espacio invisible, aún así no fue una actuación histórica que para nada rompiera la belleza del lienzo ni lo mermara en valor.

Quizás la primera documentación directa la tengamos en el cronicón de Ruiz Prieto quien al verlo in situ antes de fallecer en 1899*(3)* lo nombra en su lugar: *Tiene esta capilla un retablo en su único altar, y en su parte superior un cuadro de la Sagrada Familia, que llaman la Virgen de Belén, que es de mucho mérito, indicando algún inteligente que se debe al pincel de Rafael.(4)*

Es obvio que dentro de la mentalidad de Miguel Ruiz Prieto y los eruditos de la época, en una concepción de la historia del arte verdaderamente descriptiva, la gramática de la obra, así como su gama cromática pudiera hacer pensar en Rafael, al igual que cualquier imagen de madera buena del siglo XVII era de Juan Martínez Montañés y una buena escultura de mármol de Carrara del siglo XVI fuera atribuida a Miguel Ángel (como ocurría con la imagencita de San Juan Bautista Niño que se conservaba en el presbiterio mayor de la sacra capilla de El Salvador de Úbeda que en la tradición lleva a ser un regalo de la República de Venecia a Francisco de los Cobos*(5)*, incluso en 1985 se duda sin descartar a Buonarroti, pero se piensa hasta en el taller de Donatello)*(6)*.

No debemos de olvidar curiosos ejemplos de época, pues en el palacio de San Telmo de Sevilla encontramos a Juan Martínez Montañés tallando al Gran Poder del barrio de San lorenzo, cuando en realidad la obra es de Juan de Mesa, sin embargo este error histórico de atribución era muy común y en ese sentido hay que entender la atribución de la Virgen de Belén a Rafael Sanzio, imposible de su pincel, pero como posteriormente veremos no tan descabellada para personas que a lo sumo podían estudiar con diapositivas de cristal y en alguna ocasión a lo sumo habían visitado el desordenado museo del Prado de principios del siglo XX, donde el horror al vacío era patente en las paredes del edificio, ideadas para que el guía explicara con puntero de madera en una concepción de museo actualmente superada.

¿Existiría el lienzo en la colegiata en el siglo XVIII?, por ejemplo Ponz no lo nombra, pero tampoco hace hincapié en nada del templo, en todo caso en sus tumbas, queda la duda siquiera de si lo vio y le prestó atención o simplemente nombró la historia de la fundación colegial*(7).* Lo lógico de pensar es que ya existiría y así queda claro el 31 de marzo 1791 cuando el canónigo de la colegiata Pedro Juan de Ochoa testa indicando que él ha costeado el retablo y el sagrario de la capilla de San José (la misma capilla de los Sabater) donde indica que en el presbiterio está ubicado San José y la Sagrada Familia*(8)*, pero no especifica que los haya comprado, lo que indican que anteriormente ya estarían en el patrimonio de la capilla, por lo cual podríamos ir más atrás, el problema es que no existe documentación directa, salvo como venimos indicando una física, debe de ser en este momento cuando se realiza el citado doblez en el lienzo para acoplarlo al retablo costeado por el canónigo.

Hay que comenzar en Ruiz Prieto e irnos a finales del siglo XX para encontrar ya dudas a esa autoría rafaelesca, por ejemplo en 1985, Almagro García lo cita de la siguiente forma: *Capilla de los Sabater (...) Destaca el de la Sagrada familia del retablo, buenísimo ejemplo de la pintura italiana del XVI(9)* (nada más especifica pasando de largo el complejo problema de una atribución). Con el templo en un pésimo estado de ruina en 1994 se vuelve a nombrar el lienzo con las mismas palabras copiadas anteriormente*(10)*. La información sigue y en el año 2000 la guía que se hace de la ciudad (a once años de que se reabriera y avalada por la Universidad de Jaén) se limita a reproducir una foto del lienzo siquiera fechándolo en el Renacimiento*(11)* (curioso que se nombrara el cuadro, pues en ese momento no se encontraba en la colegiata y no se sabía si alguna vez volvería a la misma, a la vez que prácticamente era imposible saber dónde se encontraba y presentar la posibilidad de un acceso al mismo del turismo de masas, simplemente hacemos esta alu

sión para pensar en la efectividad de muchas guías, bien es cierto que no tienen el porqué de ser científicas, pero sí efectiva para el uso).

Llegados aquí podemos afirmar dos cosas, una positiva y una negativa. La positiva es que parece que nadie, por lo menos en el siglo XX ha dudado de que el cuadro es renacentista y por lo tanto bueno, lo que ha permitido que se haya ido reproduciendo su existencia y no se haya perdido. La cuestión mala es que nadie ha profundizado ni estudiado nunca la obra y eso es lo que nosotros pretendemos con este artículo, ver hasta dónde más podemos llegar y que tras nosotros otros historiadores lleguen a más, bien es cierto que no creemos que podamos atribuirla con certeza absoluta, sería una aventura que rozaría la locura.

Analizado desde un punto de vista gramatical e iconográfico es lógico pensar que es un lienzo perteneciente a algún seguidor de Rafael, si nos fijamos existe un ensayo muy importante de la perspectiva, en primer lugar de la lineal, los personajes están colocados en planos matemáticos de cierta manera, pudiéndose destacar la oblicuidad de la Virgen que es la primera en crear espacio, ya que en primer plano estaría su rodilla, dando paso al plano donde se encuentra su regazo y en el que presenta al Niño Jesús jugando con San Juan Bautista y la cara de la gozosa vuelve otra vez a primer plano para realizar una doble mirada vigilante entre los niños y ligeramente a los fieles que introduce en la escena y los dirige directamente al Niño. La figura más importante para pensar en la influencia de Rafael es San José, puesto que se encuentra en un tercer plano, perdiendo detalles realistas de los primeros planos, algo neblinoso; evidentemente lo que se está observando es una clara utilización de la perspectiva aérea y a la vez un cierre de composición en círculo, pues con su mano izquierda toca el pelo de San Juan que a la vez el antecesor del Mesías une su mano con la del Niño Jesús entregándole un gorrión. Todo ello expresado en un fondo neutro.

Por entrar en una explicación iconográfica y básica del gorrión, por ser muy conocida, es una prefiguración de la Pasión de Cristo, pues el inocente picotazo del pajarito en los dedos del Niño Jesús se puede entender como la gotita de sangre que se convertirá en el vertido de la Preciosísima sacramentada hacia los hombres desde la cruz. Es un icono utilizado por Rafael en su "Madona del jilguero" (1505, Galería de los Uffici de Florencia) y que luego será tan utilizado en el Barroco español como es el caso de la "Sagrada Familia del pajarito" de Bartolomé Esteban Murillo (Museo del Prado).

Lógicamente cualquier erudito que observara el cuadro ubetense en el siglo XIX y conociera el Museo del Prado, conocía la Virgen de la Rosa de Rafael que responde a la misma iconografía y con las mismas características de fondo, forma de San José, unión entre los niños, el uso de la gama celeste en la túnica de la Virgen y todo lo que comentaremos posteriormente.

Se conoce a este lienzo del maestro de Urbino por la Virgen de la Rosa, por el hecho de presentar en primer plano (sobre la tabla de una mesa) una rosa que viene a ser una identificación de la Virgen mediante una letanía lauretana (Rosa Mística), pues la virginidad es como una rosa que en cuanto se corta se marchita*(12)*, algo que no ocurre en María milagrosamente, la Bienaventurada Siempre Virgen, la virginidad mística que no deja de ser parte del todo lo que encierra el dogma de la Inmaculada Concepción definido por Pío IX*(13)* en 1854. *(14)*

Podemos fijarnos en otras similitudes entre el lienzo de fama internacional y el de la colegiata ubetense, por ejemplo Rafael hace a los dos niños con el pelo rizado y San Juan entrega a Jesús una cartela donde se puede leer (GNV), sobreentendida y explicada en el lienzo colegial, donde la cartela en vez de estar junto a la cruz del antecesor de Jesús (icono que obvia) aparece en el suelo indicando ECCE AGNVS DEI (Éste es el Cordero de Dios), frase que se refiere a Jesús y que es utilizado en todas las celebraciones de la Eucaristía cuando la hostia es mostrada al pueblo*(15)* y que hace alusión a la visión de San Juan Evangelista del Cordero en el *Apocalispsis(16)*.

Llegados a este punto es evidente afirmar que el cuadro de la colegiata es de una herencia absoluta del de Rafael, ahora bien no llega al realismo que el gran maestro de las estancias vaticanas de Julio II*(17)* consiguió, por ejemplo en la sonrosada cara de la Virgen no existen los volúmenes inconfundibles de Rafael, sino un mayor aplanamiento que indica que no es de un pintor tan bueno como él, a pesar de encontrarnos ante un lienzo de una magnífica fábrica, las manos de Rafael son únicas.

Virgen de la Rosa (Rafael Sanzio, Museo del Prado de Madrid).

Cabría pensar dos cuestiones o que el lienzo pertenezca a una escuela de arte y sea una copia reinventada de siglos posteriores o que sea renacentista y el que lo pintara conociera el lienzo del maestro de Urbino.

La primera idea es descartable, pues a simple vista es difícil afirmar que aquello sea un cuadro del siglo XVII o XVIII copiado y en cierto modo reinventado con la copia de un Rafael delante del pintor, primero porque la gramática, gama cromática, tamaño responde a un lienzo del siglo XVI y en segundo lugar porque no creemos que un aprendiz por muy bueno que fuera pintara en sus principios ensayando técnicas de siglos anteriores tan bien como está realizado este lienzo.

Teniendo en cuenta estas ideas debemos de pensar que el que lo pintó era casi contemporáneo a Rafael y conocía perfectamente el lienzo. Teniendo en cuenta que la Virgen de la Rosa data de 1514 (Rafael muere seis años después), por tanto el lienzo ubetense habría que fecharlo en torno a los años cuarenta del siglo XVI, momento del auge de los discípulos de Rafael. Pensemos que la grandeza renacentista de Úbeda se fecha en este momento, es a partir de 1540 cuando Andrés de Vandelvira se encarga del Salvador, el palacio Vela de los Cobos en torno a 1550 y el hospital de Santiago y el palacio Vázquez de Molina en la década de los sesenta. Por lo cual el lienzo queda perfectamente encuadrado en la etapa de mayor auge constructivo y desarrollo que tuvo la ciudad.

Aquí debemos de hacernos una pregunta, ¿en la Úbeda renacentista llegó o pudo estar en contacto con algún miembro de la escuela rafaelesca un desconocido noble o figura eclesiástica de la ciudad? No es demostrable, pero no es para nada imposible ni descabellado, sino más bien todo lo contrario.

Independientemente para contestar a esta pregunta de una manera más lógica vamos a repasar los principales discípulos del malogrado Rafael para pensar si alguno pudo tener contacto directo o indirecto con la ciudad andaluza. Los nombres de dichos discípulos no dejan de ser conocidos: Giulio Romano, Pierino del Vaga, Giovanni Francesco Penni, Polidoro da Caravaggio y Giovanni da Udine.

La última tradición oral afirmada por visitantes anónimos del palacio Vela de los Cobos y asumida por el dueño del lienzo y representante del patronato, también por nosotros en un principio tenida muy en cuenta fue la atribución realizada a Pierino del Vaga. En principio tampoco es descabellada, pues el pintor repitió la iconografía de la Virgen de la Rosa en su tondo de la Sagrada Familia conservado en el museo de Liechtenstein en Viena propiedad de los Liechtenstein, por tanto lienzo perteneciente a casa real bajo la custodia de Juan Adán II.*(18)*

Es cierto que la paleta de azules es similar en los dos lienzos, así como la solución y presentación de los pliegues de las vestiduras, sin embargo las carnaciones, a pesar de que no sabemos las veces que el lienzo ubetense ha sido retocado (ni tampoco hemos conseguido saber quien lo restauró en torno a 1983), son mucho más rosadas en éste que el oscurecimiento que lleva a cabo Pierino.

Los volúmenes del rostro en la Virgen de Belén son más ingenuos, mientras que Pierino busca una forma más rafaelesca donde parece que el rostro sobresaliese del lienzo, la descuidada terminación del San José no está en Vaga, aunque descuide un poco las manos y lo más llamativo; el Niño Jesús es resuelto por Pierino mediante líneas perfectas en su desnudo, mientras que en el lienzo de la colegiata hayamos un Niño regordete de carnes prietas, pero con formas sinuosas, con una líneas más dinámica y caprichosa, lo que nos lleva a descartar a Pierino como autor.

Además tras el saco de Roma, Pierino huye hacia el norte y termina sus días en Génova. Por la historia de la ciudad y su república no es de extrañar que la mencionada Sagrada Familia terminara en el castillo de Vaduz, sobre todo por las tendencias expansionistas hacia la zona de Austria.

Virgen de Belén (colegiata de Úbeda).

Giulio Romano, quizás el más famoso de los discípulos de Rafael, es más que descartable. Su gama cromática es mucho más oscura, sus estudios psicológicos más profundos (misteriosos, como puede ser el caso de Leonardo da Vinci), así como un mayor juego de sombras, búsquedas no tan neutras del fondo, donde utiliza incluso perspectivas lineales,… Rasgos todos que podemos observar por ejemplo en su *Madonna* de la Galería Nacional de Arte Antiguo de Roma (palacio Barberini, mandado construir por Urbano VIII).*(19)*

Pudo haber un contacto, pues huye al norte tras el fin del mecenazgo en Roma por el saqueo de la ciudad y concretamente se instala hasta el fin de sus días en el ducado de Mantua a las órdenes del primer duque de Mantua, Francisco II Gonzaga*(20)*. Aunque en aquellos momentos Carlos I de España fuera emperador del Sacro Imperio Romano Germánico. En 1532 Francisco de los Cobos está en Mantua y conoce a Tiziano, pero no será mecenas (si así s ele puede llamar) hasta 1536 en que quiera contratar a Diego de Siloe.

Incluso teniendo en cuenta que el secretario de estado español pudiera contactar con Giulio Romano y le encargara un lienzo para la colegiata, bien extraño, pues en todo caso hubiera sido para la parroquia de Santo Tomás donde tenía su capilla familiar, bien es cierto que la obra tras la ruina del templo podía haber terminado en la colegiata, pero el lienzo está documentado en Santa María en momentos en que Santo Tomás todavía está abierta al culto. Tampoco del Salvador ha salido demasiado patrimonio hacia otros tem-

plos de Úbeda.

Por esta circunstancia vemos difícil que sea una compra de Francisco de los Cobos, del mismo modo que como reiteramos la gramática de Giulio Pippi no coincide con la obra a analizar.

Sagrada Familia de Piero del Vaga (Museo de Liechtenstein, Viena).

Otro gran amante del celeste fue Giovanni Francesco Penni y muy claro lo deja en su *Virgen de la diadema* del Louvre, muy conocida esta por la presencia de una diadema en el peinado de María totalmente azulada.

En la escena nos aparece levantando un velo para mostrar al Niño Jesús a San Juanito que a la vez reza. Es otra composición rafaelesca, relajada y dulce, pero podemos comprobar que en Penni no es común encontrar fondos neutros, ni la gramática de las imágenes llevarían a esta autoría la obra ubetense.

Lo más lógico y coherente, por su relación con Úbeda sería pensar en Giovanni da Udine, puesto que dos discípulos suyos, Julio de Aquiles y Alejandro Mayner trabajaron en la ciudad para Francisco de los Cobos. De ambos se conserva muy poco y al igual que su maestro eran especialistas en decoración mural más que en pintura de escenas. Los restos en muy malas

Madona de Giulio Romano.

condiciones que se conservan en la capilla del Camarero Vago de la parroquia de San Pablo no demuestran ningún parecido con la Virgen de Belén, si bien una atribución a Rafael se pasaría por aumento de categoría en la pintura a la que no llega la obra de la colegiata, en este caso negamos la atribución por defecto, ninguno de los dos por lo que se conoce fueron tan buenos pintores para llegar a esa perfección. En los frescos de batallas existentes en las salas arregladas por Carlos I en la Alhambra de Granada ocurre lo mismo, además esa clase de pintura civil es totalmente contraria en su elaboración a este lienzo, no se acerca en ningún detalle siquiera a la gama cromática.

Virgen de la diadema, Penni.

Sería muy aventurado y poco científico el atribuir el lienzo a ellos por el simple hecho de que fueran italianos y se encontraran en Úbeda. Otra cuestión es que no fuera suyo y la trajeran de Italia, posiblemente regalado por algún compañero.

¿Pudieron traer un lienzo de su maestro? Es posible, pero volvemos a la misma cuestión, la gramática de Giovanni da Udine tampoco se corresponde con el lienzo. Pongamos por ejemplo su "juicio de Paris" donde si existe un aplanamiento en el rostro de las tres diosas, pero la gama cromática y terminaciones nada tienen que ver con la obra que estudiamos. No olvidemos que en realidad Da Udine fue un estuquista.

Si tuviéramos que atribuir el lienzo a algún discípulo de Rafael y con esto no queremos decir que sea de él, sino que tiene cercanía a veces en su gramática es a Polidoro da Caravaggio. Existe una sanguina en el palacio de Bellas Artes de Lille de una Sagrada Familia del mismo donde sí encontramos similitudes.

En principio la iconografía es la misma que la de Rafael, con una composición circular donde el maestro deja claro que utilizaría un fondo neutro (algo que no es común a todos sus lienzos). Aunque la Virgen nos aparece de perfil y por tanto no hay un estudio de su rostro, existe una gran similitud entre las formas de las manos de las dos vírgenes, de dedos alargados, especialmente en el índice y el medio con la mano utilizada para sostener al Niño de una manera muy elegante que curiosamente en las dos obras es la contraria. Si bien es cierto que el tocado de María en esta sanguina difiere y en consideración del lienzo colegial que efectivamente o hay duda de que se acerca muchísimo a Pierino del Vaga en su obra de la colección Liechtenstein.

La mayor similitud la tenemos en el Niño Jesús, pues ambos toman la forma muscular muy similar, son niños en cierto modo "extendidos en el lienzo," ligeramente planos y con la barriga hundida. En la zona del glúteo existen dos líneas en ambos que crean una separación entre éste y la barriga, los pies son presentados uno frontal y el otro de perfil, la solución de las orejas es similar, así como los rizos del pelo donde queda claro que la gama cromática (así se ve en el lienzo de la colegiata, evidentemente en el de Lille no) busca esa mezcla entre el claroscuro y la gama dorada de la cabellera idealizada tanto de Jesús como de San Juanito. No hay que olvidar y es una idea muy interesante que a Polidoro se le considera como un precursor del tenebrismo que llevaría a sus máximas consecuencias en el Barroco Michelangelo Caravaggio. En cierto modo, aunque no es una palabra de nuestro agrado, todos estos discípulos de Rafael muestran un Renacimiento final, manierista y por tanto ya empiezan a introducir ideas levemente que comienzan a anunciar el futuro Barroco.

Sagrada familia de Polidoro da Caravaggio (Lille).

No es el único Niño Jesús que Polidoro realiza así, aunque en espacio abierto y en plano profundo, encontramos uno muy similar en su "Adoración de los pastores" (Museo regional de Mesina), donde también cierra la escena en círculo con un pastor donde los paños de su túnica nos recuerdan al lienzo colegial o la presencia de un San José que a pesar de estar en primer plano a pequeño tamaño presenta unas facciones y formas muy parecidas a las que posteriormente veremos cuando tratemos a este santo en el lienzo ubetense. En realidad podemos decir que los Niños Jesús de Polidoro en la forma de presentar sus carnaciones están dilatados, esparcidos, desparramados o extendidos (sinónimos que nos permiten trasmitir la idea) y que en la Virgen de Belén quedan muy patente.

Tampoco es ajeno a esta composición del Niño Jesús su "Adoración de los Reyes Magos"(Roma, colección privada) , donde incluso podemos encontrar (pese a la distancia en el plano –volvemos a incidir- similitudes con el rostro de la Virgen María con la ubetense de Belén). También existen similitudes en la gama cromática de los paños de San José y la compo

Adoración de los Pastores o Natividad de Poli-

sición circular en esta ocasión colocando casi de espaldas el cuerpo de San Melchor. Es curioso en Polidoro esta búsqueda de la circularidad, incluso existe una sanguina en la que representa una especie de juego similar al "Corro de la Patata," donde una mujer se encuentra encerrada en un corro de hombres que giran a su alrededor.

Adoración de los Magos de Polidoro.

Teniendo en cuenta que Polidoro huye de Roma en 1527 (saco de Roma) y se instala en Mesina donde es asesinado en 1543 (no hay que olvidar que Sicilia pertenecía al reino de Aragón y por tanto a España). Antes de 1537 no está constatada la presencia de Julio de Aquiles y Alejandro Mayner en Granada, por lo que no es de extrañar que pudieran coincidir en Sicilia, evidentemente es una hipótesis imposible de demostrar.

¿Pudo haber algún noble ubetense que estuviera en Mesina por aquella época? Podemos pensar en Pedro de Toledo y Leiva, I marqués de Mancera, este virrey del Perú natural de Úbeda realiza su palacio enfrente de la puerta de la Consolada de Úbeda y de hecho parece ser que la familia de dicha marca alguna que otra vez pudo ser generosa con la colegiata, de hecho en el templo se conserva un San Miguel que estaba en el trascoro (hoy abandonado en un viejo almacén) de escuela cuzqueña del siglo XVIII donde seguramente esta familia sea la vía*(21)*. El problema es que el marqués nace en 1585 (hacía 42 años que había muerto Polidoro), por tanto es un personaje importante en el siglo XVII. Es cierto que antes de ser nombrado virrey y viajar a América en 1639 en 1622 fue teniente general de las galeras de Sicilia, pudo comprar el lienzo en su estancia en Italia, pero nos parece extraño.

También hemos pensado en el cardenal Pedro Pacheco Ladrón de Guevara, fue arzobispo de Baeza-Jaén desde 1545 (año en que es nombrado cardenal por Pablo III)*(22)* hasta 1545 en que es nombrado arzobispo de Sigüenza. En 1553 es nombrado virrey de Nápoles. Prácticamente no pisó su diócesis(*23)* y además es curioso, pues había sido nombrado obispo de Ciudad Rodrigo y posteriormente arzobispo de Pam

plona y siendo arzobispo le dan la cátedra de Baeza-Jaén. Lógicamente está en Roma desde muy joven (ya había sido camarero de Adriano VI)*(24)* y muy posiblemente coincidió con Polidoro que abandona la ciudad en el pontificado de Clemente VII*(25)*. Es cierto que Pacheco no está en su diócesis, pero eso no quiere decir que no las gobernara, precisamente sus armas no son extrañas a edificios de la diócesis, por ejemplo en Úbeda se conservan policromadas en la puerta de subida al coro de la parroquia de San Pablo o presiden la protada de Francisco del Castillo de la basílica de San Ildefonso en Jaén. ¿Pudo mandar bienes para dotar sus templos?; es muy probable y al igual que pudieron llegar a sus dos catedrales, por qué no a la principal de sus colegiatas. Es otra hipótesis, tampoco es demostrable.

Lo único que queda claro con estas hipótesis es que la relación entre Úbeda y las ciudades italianas en el Renacimiento no fueron extrañas, sino que existieron y en algunas de ellas pudo llegar este lienzo y conservarse hasta la actualidad.

Volviendo al análisis de nuestra Virgen ubetense de Belén, podemos destacar otras semejanzas en todo el lienzo con la sanguina de Lille, por ejemplo en ambas la Virgen aparece arrodillada marcando una línea curva que forma el regazo donde se coloca al Niño con una textura verdaderamente similar en los pliegues, si nos fijamos en la sanguina a la altura del glúteo del Niño hay dos líneas en la túnica de la Virgen que denota donde iría el cambio del color (posiblemente de celestes a rosados), misma características que podemos observar en el cuadro ubetense.

Un punto complejo es la figura de San José, en la sanguina a pesar de indicarnos Polidoro un mayor uso de sombras, bien es cierto que lo coloca en prácticamente un primer plano donde toca a San Juan Bautista por las espalda lo que no lleva a que podamos hablar de unos terminados tan ligeros como los del lienzo de la colegiata ubetense. Lienzos con perspectiva aérea en Polidoro hay, caso de "la adoración de los pastores" o el "traslado al sepulcro" custodiado en el Museo Capodimonte de Nápoles.

Si bien debemos de pensar si existe algún lienzo del autor donde podamos encontrar una terminación más aligerada en un rostro que apareciera en ese plano más cercano, la respuesta la tenemos en un extraño lienzo atribuido al autor y que en el momento en que escribimos estas líneas pulula por el triste mercado de arte. Suponemos que es un santo, tampoco presenta una iconografía para poderlo identificar, sin embargo en él observamos considerables similitudes en el peinado, solución de los ojos (hundidos y con un fuerte color negro en el iris), el giro corporal, mirada, forma del labio inferior, estudio psicológico de persona tranquilizadora que dirige la mirada hacia donde cree que está la salvación de una manera humana y lo que más nos llama la atención, la solución de los pómulos. Estos son un tanto huesudos, de cierta fuerza en las facciones con un juego de sombras en las carnaciones muy similar y que no sólo encontramos en estas obras, sino que en cierto modo evoca a la etapa final e imaginativa de Polidoro.

Santo. Polidoro da Caravaggio.
Fuente: http://www.arcadja.com/ (1/8/2011)

Efectivamente estas carnaciones y formas huesudas nos obligan a referirnos de nuevo a su traslado al sepulcro, donde tanto la desagradable faz de Jesús, como los rostros de Nicodemo y San José de Arimatea presentan soluciones iguales, al mismo tiempo que el

extrañísimo lienzo presenta un primer plano tras el cual nos encontramos personajes masculinos mayores de difícil identificación que se van perdiendo en la perspectiva aérea hasta llegar al último que es una simple mancha de color oscuro que casi asumiendo la exageración nos llevaría al Impresionismo. Al mismo tiempo si observamos el lienzo desde arriba hacia abajo podemos observar como desde el cierto realismo del cuerpo yacente de Jesús llegamos a la mayoría de los pies de los personajes prácticamente sin terminar y realizados con manchas de color o una búsqueda del paisaje oscuro en el lado derecho hasta el neutro total del lado izquierdo tras la figura de San Juan Evangelista. No hay que olvidar que es un lienzo final de Polidoro y por tanto entra dentro de una etapa muy consagrada y verdaderamente personal que lo llevó a ser no solo in discípulo de Rafael Sanzio, sino uno de los principales pintores de su época. De poderse atribuir a él la Virgen de Belén sería de una etapa mucho más cercana a Rafael, si bien ya sabemos que las características personales de un pintor siempre perviven en todos sus lienzos.

Bien es cierto que también podemos encontrar muchas diferencias con el lienzo de la colegiata, en este entierro la dulzura se ha perdido en búsqueda de ideas más desagradables (tan solo hay que observar como Cristo cruza las manos) o el rostro perfilado (casi triangular) de la Virgen María, así como una pérdida de la gama celeste en búsqueda de azules más oscuros y verdosos, no así de la pérdida de los amarillos que sí encontramos en la Sagrada Familia de la colegial.

Traslado al Sepulcro. Polidoro da Caravaggio.

A modo de conclusión y queremos ser muy sinceros, nadie a lo largo de la historia de la Virgen de Belén*(26)* se ha atrevido a afirmar que dicho lienzo sea de un determinado pintor (salvo como indicábamos al principio de este artículo los cronicones de época). No vamos a ser nosotros los aventurados que digamos el lienzo es de tal o cual autor. Lo único que hemos pretendido con este breve trabajo es pensar que si el lienzo es de uno de los discípulos de Rafael Sanzio (lo cual por la Virgen de la Rosa no hay duda), cuál de ellos sería el más cercano a la misma. A nosotros nos ha parecido ver similitudes en Polidoro da Caravaggio, pero con esto no queremos decir que el lienzo de la colegiata de Santa María de los Reales Alcázares sea suyo, sino que en algunas ocasiones tiene semejanzas, todo lo demás no sería científico y no tenemos pruebas parar llegar por ahora a más.

En resumen creemos que lo que aportamos con este brevísimo estudio es un acercamiento más (favorable o erróneo) a uno de los principales lienzos italianos de la ciudad Patrimonio Mundial que engrosará la bibliografía del mismo para la posterioridad y para estudios futuros que se puedan acercar o profundizar un poquito más que nosotros lo hemos hecho en el momento de escribir estas líneas para darnos la razón o negárnosla, en esa peculiaridad y grandiosidad que tiene el trabajar e investigar en Historia del Arte.

Notas.

1. Archivo parroquial de Santa María, San Pablo, San Pedro y San Millán. *Inventario de lienzos realizado por José Luis Latorre Bonachera.*

2. Documentación oral de D. Natalio Rivas Sabater, "custodio del lienzo," de todos modos es evidente la restauración nada más observar el lienzo.

3. TARIFA FERNÁNDEZ, Adela. "Miguel Ruiz Prieto, un historiador del siglo XIX para el siglo XIX." *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses.* Diputación Provincial de Jaén, N.º 172, 1999, p. 24.

4. RUIZ PRIETO, Miguel. *Historia de Úbeda.* Imprenta Gutemberg, Úbeda, 1906 (edición póstuma realizada por Alfredo Cazabán Laguna), p. 25.

5. Secretario de Estado de las Españas en época de Carlos I.

6. MORENO MENDOZA, Arsenio. *Úbeda, guía histórico-artística de la ciudad.* Ayuntamiento de Úbeda, Úbeda, 1985, p.

7. PONZ, Antonio. *Viage a España.* Viuda de Joaquín Ibarra, Madrid, 1796. Tomo XVI. Carta II. pp. 122-125.

8. TORRES NAVARRETE, Ginés de la Jara. *Historia de Úbeda en sus documentos.* Ayuntamiento de Úbeda, Úbeda, 2005,tomo IV, p. 28.

9. Op. Cit. Nota 6, p. 66.

10. AAVV. *La comarca de la Loma.* Fundación Cultural Banesto, Madrid, 1994, p. 164.

11. AAVV. *Guía de Úbeda y Baeza.* Universidad de Jaén, Jaén, 2000, p. 89.

12. RIPA, Cesare. *Iconología.* Ediciones Akal, Madrid, 2002 tomo II, p. 422.

13. En el siglo Giovanni María Mastai Ferretti, 255º Sumo Pontífice Romano desde 1846 a 1878.

14. AAVV. *Los Papas, veinte siglos de historia.* Administración de la Basílica Pontificia de San Pablo. Ciudad del Vaticano, 2002, p. 143.

15. MOLINA, Vicente. *Misal completo latino-castellano.* Editorial Hispania, Valencia, 1958, p-p. 144-145

16. Ap. 5, 6.

17. En el siglo Giulliano della Rovere, 216º Sumo Pontífice Romano desde 1503 a 1513.

18. Príncipe de Liechtenstein desde 1967 hasta la actualidad.

19. En el siglo Maffeo Barberini, 235º Sumo Pontífice Romano desde 1623 a 1644.

20. Duque de Mantua desde 1530 a 1540, anteriormente marqués.

21. LORITE CRUZ, Pablo Jesús. *Iconografía de San Miguel en la diócesis de Baeza-Jaén.* Tesis doctoral, Universidad de Jaén, 2010, pp. 526-528.

22. En el siglo Alejandro Farnesio, 220º Sumo Pontífice Romano desde 1534 a 1549.

23. NICÁS MORENO, Andrés. *Heráldica y genealogía de los obispos de la diócesis de Jaén.* Instituto de Estudios Giennenses, Jaén, 1999, p. 79.

24. En el siglo Adriano de Utrecht, 218º Sumo Pontífice Romano desde 1522 a 1523.

25. En el siglo Giuliano de Medici, 219º Sumo Pontífice Romano desde 1523 a 1534.

26. Es incierto de dónde le viene la advocación de Virgen de Belén, así es llamada popularmente, pero como hemos podido observar ni en los cronicones existe una alusión a esta denominación, siempre es conocida como Sagrada Familia. Debe de ser algo meramente popular, tampoco el lienzo tiene devoción alguna por los fieles ubetenses, como indicábamos al principio de este artículo pasa totalmente desapercibido.

Bibliografía.

- AAVV. *Guía de Úbeda y Baeza.* Universidad de Jaén, Jaén, 2000.

- AAVV. *Francisco de los Cobos y su época.* UNED, Madrid, 1997.

- AAVV. *La comarca de la Loma.* Fundación Cultural Banesto, Madrid, 1994.

- AAVV. *La Sagrada Biblia.* Ediciones San pablo, Madrid, 1998.

- AAVV. *Los Papas, veinte siglos de historia.* Administración de la Basílica Pontificia de San Pablo. Ciudad del Vaticano, 2002.

- GALERA ANDREU, Pedro Antonio. *Andrés de Vandelvira.* Akal, Madrid, 2000.

-GOMBRICH, Ernst. *La Historia del Arte.* Phaidon, Nueva York, 1997.

- LORITE CRUZ, Pablo Jesús. *Iconografía de San Miguel en la diócesis de Baeza-Jaén.* Tesis doctoral, Universidad de Jaén, 2010.

- MARINI, Maurizio. *Polidoro Caldara da Caravaggio. L'invidia e la fortuna.* Marisilio Editori, Venezia, 2005.

- MOLINA, Vicente. *Misal completo latino-castellano.* Editorial Hispania, Valencia, 1958.

- MORENO MENDOZA, Arsenio. *Úbeda, guía histórico-artística de la ciudad.* Ayuntamiento de Úbeda, Úbeda, 1985.

- NICÁS MORENO, Andrés. *Heráldica y genealogía de los obispos de la diócesis de Jaén.* Instituto de Estudios Giennenses, Jaén, 1999.

- PONZ, Antonio. *Viage a España.* Viuda de Joaquín Ibarra, Madrid, 1796.

- RIPA, Cesare. *Iconología.* Ediciones Akal, Madrid, 2002.

-RUIZ MANERO, José María. "Pintura italiana del siglo XVI en España II. Rafael y su escuela." *Cuadernos de arte e iconografía.* Fundación universitaria española. Madrid, 1992, N.º 10, pp. 7-234.

- RUIZ FUENTES, Vicente Miguel. "El pinto Julio de Aquilis: aportes documentales a su vida y obra." *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada.* Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada. Granada, 1992, N.º 23, pp. 83-96.

- RUIZ PRIETO, Miguel. *Historia de Úbeda.* Imprenta Gutemberg, Úbeda, 1906 (edición póstuma realizada por Alfredo Cazabán Laguna).

- TARIFA FERNÁNDEZ, Adela. "Miguel Ruiz Prieto, un historiador del siglo XIX para el siglo XIX." *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses.* Diputación Provincial de Jaén, N.º 172, 1999, pp. 23-60.

- TORRES NAVARRETE, Ginés de la Jara. *Historia de Úbeda en sus documentos.* Ayuntamiento de Úbeda, Úbeda, 2005.