

EL MECENAZGO DEL MARQUESADO DE CAMARASA EN EL SIGLO XVIII.

LA ORNAMENTACIÓN DE LA SACRA CAPILLA DEL SALVADOR, ÚBEDA

José Manuel Almansa Moreno
Universidad de Jaén

RESUMEN: Construido como panteón funerario del secretario imperial D. Francisco de los Cobos, la Sacra Capilla del Salvador de Úbeda (Jaén) es reformada durante el último tercio del siglo XVIII por sus descendientes: las hermanas Leonor, Isabel Rosa y Baltasara Teresa de los Cobos y Luna, así como por su sobrino Domingo Gayoso de los Cobos, pertenecientes al Marquesado de Camarasa.

Las intervenciones afectarían especialmente al interior de la Capilla, y otorgarían la actual imagen barroca del templo. Así, en este momento se policroma el retablo mayor y se tallan los retablos laterales, realizándose asimismo el ciclo pictórico mural de la capilla mayor. Además, también se sustituiría la solería de la capilla y se construiría el actual órgano, en donde se aprecian ya las directrices artísticas impuestas por la Academia de San Fernando.

PALABRAS CLAVE: Barroco, Neoclasicismo, mecenazgo, pintura mural, retablo, Úbeda (Jaén)

ABSTRACT: Built as a funerary pantheon of the imperial Secretary D. Francisco de los Cobos, the Sacred Chapel of Salvador at Úbeda (Jaén) is amended during the last third of the 18th century by his descendants: the sisters Leonor, Isabel Rosa and Baltasara Teresa Cobos y Luna, as well as his nephew Domingo Gayoso de los Cobos, belonging to the Marquis of Camarasa.

Interventions especially affect the interior of the Chapel, and would grant the current Baroque image of the temple. So at this time, the main altarpiece is polychrome and carved the lateral retables, making also the pictorial mural cycle of the main Chapel. In addition, also replace the flooring of the Chapel and built the current organ, where is already appreciate the artistic guidelines imposed by the Academy of San Fernando.

KEYWORD: Baroque, Neoclassicism, patronage, mural painting, altarpiece, Úbeda (Jaén)

La Sacra Capilla del Salvador del Mundo es, sin lugar a dudas, uno de las construcciones más monumentales de la España del Renacimiento. Concebida como panteón funerario de Don Francisco de los Cobos y Molina, secretario imperial de Carlos V, esta gran construcción iniciada por Diego de Siloé y finalizada por Andrés de Vandelvira ha sido estudiada en diversas vertientes por numerosos especialistas de la Historia del Arte.

BOLETÍN. INSTITUTO DE ESTUDIOS GIENNENSES Julio-Dicbre. 2014 – Nº 210 – Págs. 75-124 – IS.S.N.: 0561-3590
Recepción de originales mayo 2012 Aceptación definitiva octubre 2012

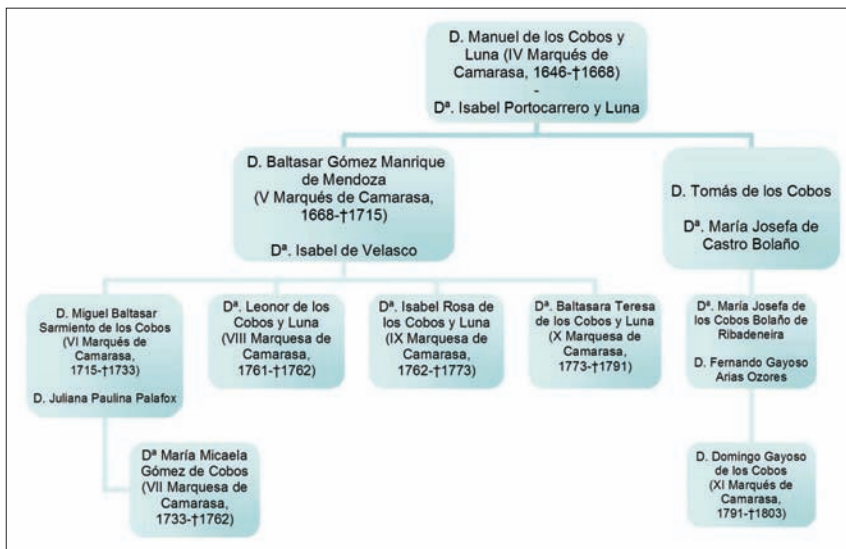
La gran mayoría de ellos se han centrado en abordar el proyecto humanístico de la capilla, ahondando en su arquitectura, los programas iconográficos, bienes muebles con los que fue dotada la capilla... Así pues, predominan los estudios sobre las intervenciones renacentistas, siendo menos estudiadas otras actuaciones efectuadas en épocas posteriores y que son, en su mayoría, las causantes del aspecto que presenta hoy en día el monumento.

A pesar de algunas intervenciones puntuales llevadas a cabo en el primer tercio del siglo XVII, es durante la segunda mitad de la centuria siguiente cuando se lleva a cabo la espectacular renovación interior de la Capilla. Ésta sería realizada bajo el auspicio de D^a. Leonor de los Cobos y Luna (VIII Marquesa de Camarasa, 1761-†1762), D^a. Isabel Rosa de los Cobos y Luna (IX Marquesa de Camarasa, 1762-†1773) y D^a. Baltasara Teresa de los Cobos y Luna (X Marquesa de Camarasa, 1773-†1791), hermanas solteras e hijas de D. Baltasar Gómez Manrique de Mendoza (V Marqués de Camarasa, 1668-†1715) y su esposa D^a. Isabel de Velasco y Carvajal.

La intensa labor de mecenazgo llevada a cabo en la Capilla del Salvador por estas tres hermanas hace pensar en un deseo de asentamiento del título nobiliario del Marquesado pues, tras la muerte de su padre D. Baltasar, el título pasaría a manos de su hermano D. Miguel Baltasar Sarmiento de los Cobos (VI Marqués de Camarasa, 1715-†1733) y posteriormente a las de su sobrina D^a María Micaela (VII Marquesa de Camarasa, 1733-†1762), recuperándose tras la muerte sin hijos de ésta.

También cabría pensar que, al verse sin descendientes y ante la extinción de su linaje, las hermanas acondicionarían y embellecerían la Capilla como su lugar de reposo eterno. De hecho, tras la muerte de la última fundadora, el título nobiliario pasaría a D. Domingo Gayoso de los Cobos (XI marqués de Camarasa, 1791-†1803), hijo de una prima común, quien finalizará algunas de las intervenciones proyectadas por sus antecesoras en la capilla. Prácticamente no se llevan a cabo intervenciones de gran calado durante las centurias siguientes, a excepción de las actividades de restauración que se están llevando a cabo en la Capilla durante las últimas décadas¹.

¹ TORRES NAVARRETE, Ginés de la Jara. *Historia de Úbeda en sus documentos. Tomo II: Linajes y hombres ilustres*. Úbeda: Asociación Cultural Ubetense «Alfredo Cazabán Laguna», 2005, p. 103.



Genealogía del Marquesado de Camarasa

Es en el último tercio del siglo XVIII cuando se labran los retablos laterales de la capilla mayor, así como el baldaquino del nicho de la Transfiguración y las esculturas de los apóstoles del tambor. Así mismo, toda la Capilla es ornamentada con una abigarrada decoración con rocallas de madera dorada y pinturas murales, que otorgarían a la capilla de una nueva imagen marcada por su extraordinaria suntuosidad. Finalmente, también en esta época se procede a sustituir el primitivo pavimento por uno nuevo realizado con mármoles de colores siguiendo un diseño geométrico.

Sobre estas reformas, son célebres los comentarios del abate Ponz criticando duramente estas intervenciones modernizadoras en su libro *Viage de España* (1791), comprensible teniendo en cuenta su carácter de Secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (y estando imbuido del nuevo gusto ilustrado). Tras sus críticas, se llevan a cabo nuevas intervenciones en la Capilla -que afectarían al órgano, así como a los pulpitos del presbiterio- en donde se buscaría recuperar la pureza de formas y el clasicismo, siguiendo las normas académicas.

Pasamos a continuación a un estudio más pormenorizado de las diversas actuaciones llevadas a cabo en la Sacra Capilla del Salvador.



Sacra Capilla de El Salvador, Úbeda (Jaén)

1. LOS RETABLOS DE LA CAPILLA MAYOR

La rotunda es un espacio cilíndrico organizado en tres grandes arcos separados entre sí por columnas, sobre los cuales se abren alternativamente ventanas y hornacinas en el segundo cuerpo, arrancando más arriba la cúpula casetonada rematada con una pequeña linterna central.

El arco central aparece decorado con el magnífico grupo escultórico de la Transfiguración de Jesús en el Monte Tabor, realizado por Alonso de

Berruguete en 1559 (y posteriormente restaurado por Juan Luis Vasallo tras los muchos daños que sufrió durante la Guerra Civil). Se dispone sobre un basamento con hornacinas, en donde antaño se conservaban las esculturas de San Juan Bautista, San Roque, San Sebastián, Adán y Eva, así como los bustos relicarios de cuatro santas (Santa Marta, Santa Benedictina, Santa Egidia y Santa Paulina)².

Acompañando a este magnífico grupo escultórico central aparecen cuatro hornacinas en donde se ubican las esculturas de los Evangelistas, realizados en 1634 por Pedro de Zayas³. Sobre éstos se disponen los escudos de Cobos y Mendoza, sostenidos por tenantes sedentes.

Siendo patrona de la fundación Doña Isabel Rosa de los Cobos, el 19 de agosto de 1766 se contrata al entallador y dorador José García de Pantaleón, quien «se obliga a dar la obra del tabor de la Sacra Iglesia y Capilla del Salvador de ella, que está medio dorada y cincelada, y no acabada de aparejar con los dos sagrarios colaterales, perfectamente concluyda de dorado, bruñido, cincelado, y bronceado lo que corresponda según lo echo por precio de dos mil y doscientos reales de vellon»⁴.

A pesar de no conservarse la documentación (que fue consultada por Campos Ruiz), éste afirma que en tiempos de D^a Baltasara Teresa de los Cobos y contando con el asesoramiento de los capellanes Hermoso y Cabrera se contratarían a otros escultores que continuarían la ornamentación escultórica de la capilla, entre los que cabría citar a Antonio Medina, Juan Serrano, Juan de Guardia y Agustín Jurado»⁵. Posiblemente se deba a su autoría conjunta la labor del rico dosel que enmarca el grupo de la Transfiguración, que rompe visualmente la obra en piedra del siglo XVI y le presta el carácter escenográfico propio de esta centuria. Telas, ángeles, vegetales, cuernos de la abundancia, pinjantes y otros elementos crean un mundo de gran riqueza concebido como marco escénico para la apoteosis triunfal de Cristo.

Los cortinajes cuelgan de un dosel con campanillas, recogiénose en dos plegados a cada lado mediante cuerdas, sostenidas por dos figuras híbridas –que presentan cuerpo de mujer y parte inferior con rocalla ve-

² RUIZ PRIETO, Miguel. *Historia de Úbeda, Tomo II*. Úbeda: Asociación Cultural Ubetense «Alfredo Cazabán Laguna», 2006, pp. 194-195, p. 203.

³ Archivo Histórico Municipal de Úbeda, Fondo Protocolos Notariales, escribano Rodrigo de Jerica Arellano, 14-V-1634, Leg. 1081, fol. 171.

⁴ A.H.M.Ú., F. P. N., Andrés Hidalgo Torralba, 19-VIII-1766, Leg. 1503, fol. 228.

⁵ CAMPOS RUIZ, Miguel. «La Sacra Capilla del Salvador de Úbeda. Prólogo para un estudio documental». *Revista Don Lope de Sosa*, nº 60. Diciembre de 1917, pp. 373-374.

getal, a modo de ‘grutesco rococó’— dispuestas junto a los capiteles corintios. Dispersos por los cortinajes se localizan juguetones puttis. El dosel cobijaba un Cristo en la cruz flanqueado por la Virgen María y San Juan, destruidos en la Guerra Civil y conocidos gracias a fotografías antiguas; se trataban de dos figuras de cuerpo entero, muy voluminosas y con gran movimiento de plegados. Sí se conserva el remate superior del dosel, que presenta a Dios Padre con el orbe, en actitud de bendecir, totalmente rodeado de rocalla y florones. Ya en el piso superior, alojados en las hornacinas, se encuentran las esculturas de cuerpo entero de San Pedro y San Pablo, con sus tradicionales atributos iconográficos, realizadas por Antonio Medina en 1770.



Retablo mayor de la Transfiguración

No podemos dejar de incluir aquí los comentarios que realiza Antonio Ponz sobre los trabajos de ‘modernización’ que se realizan en el altar mayor; sin duda, se tratan de duras críticas como consecuencia del gusto ilustrado de Abate Ponz:

«Añadiré sin embargo, y con gran sentimiento mio, por lo que respeta á la Capilla del Salvador, como el capricho y poco conocimiento de los que debían informarse ántes de emprender obras costosas, han hecho desmerecer mucho á la tal Capilla. Yo que la ví años hace desnuda

de los propósitos que ahora he encontrado, puedo hablar con algun fundamento.

El primer disparate ha sido dorar el medallon de escultura de la Transfiguracion en el retablo mayor, convirtiendo aquellas bellas y expresivas figuras en unos bultos de relumbrones, sin que sea posible reconocer en ellas los efectos del claro y obscuro, ni atinar nadie en que materia fueron executadas. ¿Con que pericia se habrán hecho estas desgraciadas doraduras? ¿Y en donde estarían los contornos originales del hábil Escultor, con los menjures que el oro tendrá debaxo?

Es bien extraño que al que tuvo la culpa de esto no le ocurriese á lo ménos que quando el generoso fundador, y el diestro Artífice dexaron las tales obras sin el plaston con que él las ha hecho cubrir, de aquel modo debían estar, y así se han admirado por espacio de mas há de dos siglos, lo que no sucederá en adelante, á no ser por gente rústica, y que nada ve con sus ojos.

¡Buena desgracia, que quando en todas partes procuran ir mejorando los ornatos de los Templos, que tanto han merecido la religiosa atencion de S. M., al mismo tiempo se estoviese haciendo en Ubeda la expresada monstruosidad! Lo peor no es esto, sino que quando el oro de las figuras se irá ennegreciendo con el humo y el polvo, que no tardará mucho, nadie sabrá en que tiempo se hizo la mamarrachada, y no faltará quien la crea del fundador; pero es debido poner en salvo desde ahora su buena memoria y discreción: por tanto digo que se ha hecho recientemente por disposicion de quien ha querido dexarnos esta memoria de su fino gusto, y quitar la gana á los inteligentes de entrar en dicha Iglesia.

Sin embargo por muy grandes que sean los males (como es este en la realidad) suelen tener algún remedio, y creo podría haberlo todavía si á una persona ingeniosa, y diestra se le encargase el quitar el oro, y los aparejos en que está sobrepuesto, como tambien las demas fealdades que han introducido en esta Capilla, restituyéndole sus primitiva seriedad y nobleza»⁶.

Sin duda, una crítica demoledora que no fue atendida por los patronos.

* * *

⁶ PONZ, Antonio. *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella. Tomo XVI (Andalucía)*. Madrid: Imprenta de la Viuda de D. Joaquín Ibarra, 1791, p. 133-136.

En cuanto a los retablos laterales, éstos han sido atribuidos tradicionalmente al tallista cordobés Agustín Jurado, quien trabajaría para varios templos ubetenses realizando altares con este mismo sentido espectacular y grandioso, ya retardatario. Sin embargo, la documentación ha demostrado que su autoría se debe a José García de Pantaleón, si bien no se descarta la participación de Jurado en otros trabajos de la Capilla (como el cercano retablo de la Magdalena, del que hablaremos después).

Estudiados por la profesora Luz de Ulierte⁷, se trata de dos obras gemelas que, embutidas en arcos de medio punto, adaptan su planta al breve semicírculo mediante un plano central flanqueado por dos laterales en abanico. Su remate se mezcla con la cubierta en cuarto de esfera rebajado de la capilla, dividido con gallones de abundante decoración, hasta tal punto que en esta indefinición se pierden los límites del retablo, inequívoca señal de la dispersión y fugacidad de líneas del arte rococó.

Los retablos quedan flanqueados por dos grandes estípites, de complicada ornamentación, dispuestos de forma angular sobre ménsulas con angelillos atlantes. El cuerpo principal presenta tres calles separadas por estípites de menor tamaño dispuestos sobre un alto banco, que a su vez sostienen juguetones angelotes.

La planta poligonal del retablo se suaviza gracias a la adopción de la forma convexa por parte de las puertas laterales de medio punto y el sagrario central, sobresaliendo del plano recto. Tanto las calles laterales –en parte ocultas por los estípites mayores– como la central se ven ornadas con nichos de medio punto, siendo el central trilobulado y de mayor tamaño.

A la altura de los estípites laterales se dispone una cornisa de sinuoso perfil mixtilíneo, jalonada con dos niños en la calle central sosteniendo un vano polilobulado, mientras en los laterales este espacio viene adornado con placas interrumpidas con profundas curvas. Una nueva cornisa corre por encima, elevándose más en la calle central ornamentada lateralmente con roleos; en su centro, un nuevo angelillo juguetea mientras otros dos resbalan sobre los roleos sosteniendo una corona.

El remate presenta suaves placas curvas en los laterales, que conducen visualmente al centro, más elevado, en donde aparece un nuevo transparente polilobulado –hoy vacío–.

⁷ ULIERTE VÁZQUEZ, Luz. *El retablo en Jaén (1580-1800)*. Jaén: Ayuntamiento, 1986, p. 214.



Retablo de la Virgen de la Caridad (Epístola)



Retablo de San Francisco, actualmente de San José (Evangelio)

Actualmente los retablos están dedicados a San José y a la Virgen María. Sin embargo, atendiendo a la descripción realizada por Ruiz Prieto y comparándola con las fotografías antiguas que se conservan, todo parece indicar que las hornacinas estarían ocupadas por otras imágenes. Así, del retablo ubicado en el lado del Evangelio tenemos la siguiente descripción: «La bellissima imagen [de Nuestra Señora de la Caridad] ocupa el centro del retablo que es dorado, de riquísima labor, tallado en 1692, por el hermano del Orden Tercero, del hábito de Nuestra Señora del Carmen, Diego de Alarcón, maestro escultor, vecino de Úbeda. Lo adornan, además un San José y un San Antonio de Padua, y sobre el nicho de Nuestra Señora el busto de un Ecce-homo de barro cocido que era del emperador Carlos V. Antes coronaba este hermoso retablo una bellissima imagen de San Miguel, esculpida en alabastro, que D. Juan de Austria regaló en Italia al patrono D. Baltasar de los Cobos, que la trajo a su capilla. Desgraciadamente, en 1804, la rompió por un descuido el sacristán, que arreglando el retablo lo echó al suelo, reduciéndose a pedazos tan bella escultura»⁸.

Sobre el otro retablo, Ruiz Prieto nos aporta la siguiente descripción: «Al lado de la Epístola se halla el altar titulado de San Francisco, cuyo retablo fue tallado por el mismo Diego de Alarcón. Tiene una buena imagen del Santo y encima del nicho que ocupa está la cabeza de San Eliseo, de la estirpe de la virgen y mártir Santa Úrsula. En otros documentos se dice que dicha cabeza es de San Elderico»⁹. La presencia del santo franciscano como titular del retablo justificaría los emblemas religiosos que aparecen diseminados entre el programa mural en este lado de la rotonda (el escudo de la Orden y las llagas de San Francisco).

2. LAS PINTURAS MURALES

Quizás uno de los elementos más destacados del interior de la Capilla sea la ornamentación pictórica, que inunda por completo la rotonda y se encuentra diseminada por entablamentos y capillas laterales. Prácticamente todos los estudios del edificio hacen referencia a las mismas, limitándose a catalogarlas como producto de la intervención dieciochesca; sin embargo, pocos son los que hablan de la autoría y aportan la cronología exacta.

⁸ RUIZ PRIETO, M. *Op. Cit.*, p. 195.

⁹ *Ibidem*.



Retablo de la Virgen de la Caridad
(Sancho Adam)



Ecce Homo. Enrique Romero de Torres.
Catálogo Monumental de la Provincia de Jaén
(1913)

El comentario más antiguo que tenemos de ellas nos lo deja Ruiz Prieto: «Las pinturas al fresco que adornan la iglesia, y que son de mérito, no hemos podido hallar á qué artista se deben»¹⁰. Algo más descriptivo es Miguel Campos, quien hace mención a ellas dentro del análisis general de la ornamentación de la rotunda: «Por esta razón no es extraño ver el conjunto que forma el paganismo de las tribunas, con el espiritualismo de la cúpula; la filosofía de los apóstoles y evangelistas, con la desnudez de Adán y Eva; las admirables pinturas de las virtudes cardinales, con la talla afiligranada del Baldaquino; la grandiosidad de la capilla con las miniaturas históricas del antiguo y nuevo testamento. Y cuando el artista admira y contempla tan excelente conjunto, traduce á su lenguaje, esas hermosas palabras que el sacerdote pronuncia en el santo sacrificio de la misa: *Credo in Deum Patrem Omnipotentem, factorem coeli et terrae...*»¹¹.

La primera referencia al autor de las pinturas la aporta Molina Hipólito, quien dice lo siguiente: «Los apóstoles del tambor de la cúpula son de Antonio Medina, año 1770, y todos los dorados y pinturas de la

¹⁰ *Ibid.*, p. 206.

¹¹ CAMPOS RUIZ, Miguel. «Úbeda. La Sacra Capilla del Salvador». *Don Lope de Sosa*, nº 35, Noviembre 1915, p. 340.

Capilla Mayor, de Ginés Navarro, siglo XVIII»¹². Se trata de una descripción bastante parca y sin citar las fuentes de información, que se convierte en referencia obligada para el resto de los investigadores posteriores.

Atendiendo a esta referencia, cabría cuestionarse quién fue el pintor Ginés Navarro (del que, hasta la fecha, no hemos encontrado referencias documentales). Todo parece indicar que se trataría de un pintor local, que posiblemente desarrollaría su labor por tierras jiennenses en el último tercio del siglo XVIII. De su producción tan sólo existe una obra atribuida a este artista (igualmente sin documentación y atribuida por similitud formal), y se trata de la ornamentación del camarín de la Ermita del Cristo de la Vera Cruz de Iznatoraf¹³.

Rastreando los fondos documentales del Archivo Municipal de Úbeda sorprende la actividad de otro artista que, quizás, podría tener relación familiar con nuestro artista. Se trata del dorador Francisco Navarro, oriundo de Granada, de quien está constatada su actividad en la ciudad por aquellos años. Así, el 2 de mayo de 1751 se compromete con el prior de la iglesia de San Isidoro a tasar el dorado del retablo de la capilla de San José del crucero de la Epístola¹⁴; posteriormente, el 15 de agosto de 1759 es contratado para realizar el dorado del retablo, tabernáculo y manifestador del presbiterio de la iglesia de San Nicolás; y, finalmente, el 1 de junio de 1760 se compromete a dorar el retablo de la capilla de las Ánimas del Convento de San Francisco -labor que ejecutaría junto con José López-.

¿Podríamos hablar de una familia de pintores-doradores? ¿Se podría tratar del mismo artista con otro nombre por un error de transcripción? A tenor de las pinturas conservadas en la rotonda, estilísticamente se aprecia la participación de al menos dos artistas diferentes, pues son patentes las diferencias formales entre las pequeñas escenas de la vida de Jesucristo y la Virgen y las monumentales figuras de las Virtudes y los Padres de la Iglesia, entre otros.

Por desgracia, el desconocimiento de las fuentes consultadas por Molina Hipólito nos impide certificar la autoría y cronología exactas de las pinturas. A pesar de eso, nos inclinamos a pensar que las pinturas se realizarían teniendo en cuenta el proyecto de los retablos ejecutados por

¹² MOLINA HIPÓLITO, José. *Guía de Úbeda*. Madrid: Langa y Cía, 1962, p. 20.

¹³ MORENO, Arsenio; ALMANSA, José Manuel; JÓDAR, Manuel. *Guía artística de Jaén y su provincia*. Sevilla: Fundación Lara, 2005.

¹⁴ A.H.M.Ú., FPN., Juan Chinel Gallego, 2-V-1797, Leg. 1484, fol. 154.

estos años (de los que sí conservamos sus contratos de ejecución) pues se aprecia perfectamente el marco pictórico de los retablos hoy desaparecidos. Así pues, todo nos hace pensar que las pinturas se llevarían a cabo entre 1760-1770, posiblemente promovidas por la IX Marquesa de Camarasa, doña Isabel Rosa de los Cobos.

Las pinturas se localizan en diferentes ámbitos, como son la rotonda, el transepto, la nave y las capillas laterales. Son pinturas al temple, que presentan un desigual estado de conservación, con numerosos craquelados y algunos repintes en determinados lugares.

2.1. LA ROTONDA

Es aquí donde se concentra la mayor parte de las pinturas murales.

Sobre los retablos, acomodadas en las enjutas de los arcos, aparecen las Virtudes Cardinales: la Fortaleza y la Templanza en el lado de la Epístola, y la Prudencia junto a la Justicia en el lado del Evangelio; son figuras monumentales, muy volumétricas, con sombras tras ellas con el deseo de lograr la tridimensionalidad. Entre estas figuras se disponen ángeles dentro de un marco de rocalla y racimos florales, apareciendo igualmente guirnaldas de flores en la parte superior y rocalla enmarcando el perfil de los arcos.

- *La Fortaleza*: aparece recostada, representada con su iconografía tradicional, soportando una columna. Viste un manto muy plegado en color rojo y túnica de color azul (ambos con ricos brocados en oro), con el cabello recogido con un pañuelo, decorado con una pluma.
- *La Templanza*: igualmente recostada y apoyándose sobre una ménsula a modo de escabel, se trata de una mujer vertiendo agua de una jarra a una copa, ambas en oro. De nuevo destaca el tratamiento de sus vestiduras, presentando una túnica y un manto de color azul en distintas tonalidades, decorándose con bellos brocados de oro que imitan flores y cenefas decorativas.
- *La Prudencia*: delicada figura, en su brazo derecho lleva una serpiente enroscada que le muerde en la mano, recogándose con la otra mano parte del pañuelo de su cabeza. Viste con una túnica rosada ribeteada con gasas blancas, y envuelta con un manto de color azul, todo brocado en oro, apoyando elegantemente una pierna sobre la otra.

- *La Justicia*: vestida como guerrera, aparece armada y coronada con un casco con plumas, portando la espada y la balanza. Su brocado manto rojo deja entrever una túnica verde-azulada, asomando su pierna izquierda que queda apoyada en una ménsula con rocalla, a modo de escabel.



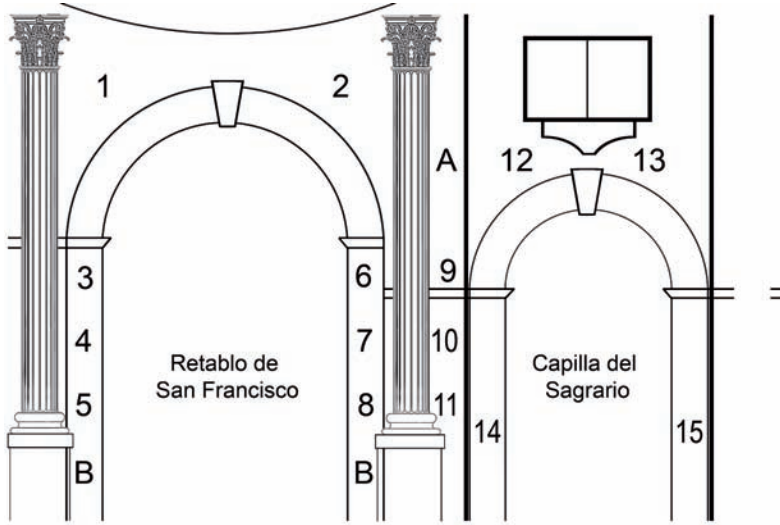
Virtudes cardinales: Fortaleza, Templanza, Prudencia y Justicia

En las jambas de los arcos encontramos numerosas escenas enmarcadas con rocalla, disponiéndose igualmente juguetones querubines y ornamentación floral en torno a ellas. Como ahora veremos, las diversas escenas desarrollan de un modo más o menos cronológico los momentos más importantes de la vida de la Virgen María, así como la vida pública de Jesús y sus momentos previos a la Pasión.

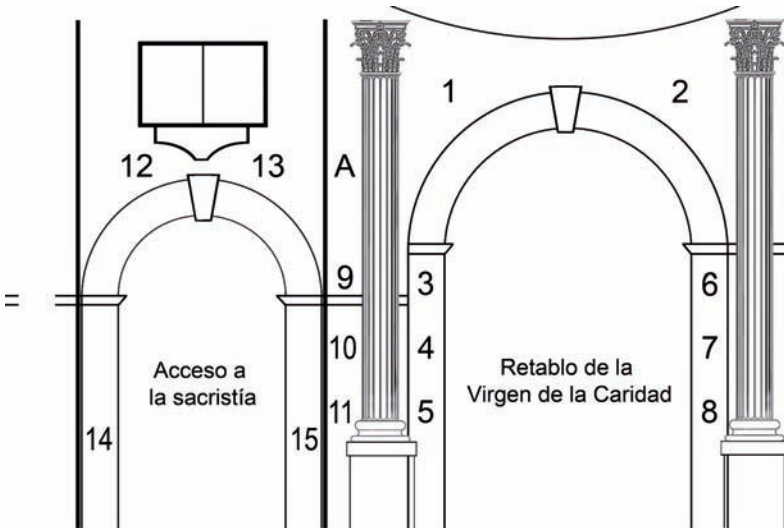
En general, las pinturas siguen tradicionales esquemas de representación, existiendo pocas innovaciones compositivas. Casi todas las figuras se suelen pintar en color dorado, resaltando el dibujo y buscándose la volumetría mediante la aplicación de veladuras más oscuras; se presentan frecuentemente sobre un fondo paisajístico o arquitectónico, más matizado y con tonos más oscuros.

Las escenas del muro de la Epístola están dedicadas a la vida de la Virgen, apareciendo las siguientes escenas: en la jamba derecha, de arriba hacia abajo, se muestra el nacimiento de la Virgen, los desposorios de María y José, y la visitación de María a su prima Isabel; por su parte, en la jamba izquierda se representan la Inmaculada Concepción, la presentación de la Virgen en el templo y la Anunciación. Debajo de estas escenas aparecen ángeles sosteniendo los escudos franciscanos, emblemas que se relacionan con las esculturas del retablo que enmarcan. A la derecha de la columna que enmarca este muro se disponen dos escenas de la vida de Jesucristo, que sirven de precedente a las escenas del muro del Evangelio, y que lo muestran rodeado de niños y acompañado con la samaritana.

Las pinturas de este lado, a pesar de que son escenas que guardan interrelación entre sí, están peor distribuidas iconográficamente que el muro contrario, en donde se mantiene la cronología de las escenas representadas.



1. Fortaleza; 2. Templanza; 3. Inmaculada Concepción; 4. Presentación de la Virgen en el templo; 5. Anunciación de María; 6. Nacimiento de la Virgen; 7. Desposorios de María y José; 8. La Visitación de Santa Isabel; 9. Hombre joven; 10. Jesús y los niños; 11. Cristo y la Samaritana; 12. Tobías y el ángel; 13. Melquisedec; 14. Santa Catalina de Siena; 15. San Cristóbal
 A. Escudo de los Mendoza; B. Escudo de San Francisco



1. Prudencia; 2. Justicia; 3. Milagro de los panes y los peces; 4. Entrada en Jerusalén; 5. Expulsión del templo; 6. Última cena; 7. Lavatorio de los pies; 8. Oración en el huerto; 9. Hombre anciano; 10. Cristo en el desierto; 11. Bautismo de Cristo; 12. ¿Eremita?; 13. Santiago Matamoros; 14. Quo Vadis; 15. San Juan Nepomuceno
 A. Cruz de Santiago

Esquema iconográfico de las pinturas murales

Pasamos ahora a un análisis más pormenorizado de las diferentes pinturas.

- *El Nacimiento de la Virgen María*: escena en regular estado de conservación. La composición la centra un grupo de mujeres que, junto a San Joaquín, proceden a limpiar a la niña recién nacida en un barreño; al fondo, a la izquierda, aparece Santa Ana en la cama atendida por una mujer. El espacio, configurado por un suelo ajedrezado, está presidido por una puerta adintelada ornamentada con volutas, sobre la que cuelgan grandes cortinajes, disponiéndose una chimenea a la derecha. Todas las figuras están realizadas en oro, creando contraste con los elementos arquitectónicos y del mobiliario, que recurren a los tonos grisáceos y rojizos.
- *Los Desposorios de María y José*: representación muy tradicional, presenta al Sumo Sacerdote en el momento de bendecir la unión entre la Virgen María (a la izquierda) y San José con la vara florida (a la derecha). Estas figuras doradas resaltan sobre el fondo arquitectónico grisáceo del templo, elevado sobre gradas, con una hornacina rematada con venera y flanqueada por pilastras jónicas sobre las que discurre el entablamento.
- *La Visitación de María a su prima Isabel*: esta escena se desarrolla al aire libre, estando presidida por la Virgen que coge las manos a su prima Isabel que se abalanza hacia ella; las dos mujeres están acompañadas por sus esposos, San José y Zacarías. Presenta un fondo paisajístico con colinas y cielos nubosos, insinuándose la casa de Isabel y Zacarías mediante una puerta adintelada y un escalón a la derecha.
- *La Inmaculada Concepción*: quizás una de las representaciones más interesantes, en donde el dibujo de las figuras aparece mejor perfilado; destacan las figuras de la Virgen y Dios Padre en color dorado, que se resalta sobre todo el fondo nuboso y oscuro. A la derecha aparece la Virgen Inmaculada, con la cabeza ligeramente inclinada hacia abajo, las manos sobre el pecho y un exquisito plegado de la túnica, disponiéndose una corona de estrellas en su cabeza y la luna en los pies, con las puntas hacia arriba. En el ángulo superior izquierdo se dispone Dios Padre, entre nubes de gloria y acompañado por tres angelitos, que se abalanza hacia ella. En la parte inferior, agazapado en la tierra, aparece el dragón expulsando fuego de su boca

- *La Presentación de la Virgen en el templo*: nos encontramos con la recreación del templo de Jerusalén, con una arquitectura clasicista en donde predominan el empleo de arcos y bóvedas. A la izquierda aparece el Sumo Sacerdote que atiende a la Virgen niña, que sube por las escaleras del templo; por su parte, a la derecha aparecen San Joaquín y Santa Ana contemplando la escena, disponiéndose anecdóticamente un mendigo en primer plano. Posiblemente sea una de las escenas peor resueltas en cuanto al uso de la proporción, a pesar del intento de crear un espacio perspectivístico.
- *La Anunciación de María*: destaca por el deseo de recrear un interior doméstico, sobresaliendo por la gran suntuosidad de la arquitectura representada. La perspectiva se logra mediante el ajedrezado del suelo, volviéndose a recurrir a esa arquitectura vista en la escena anterior. Centrando la composición aparece la Virgen María ante un atril, arrodillada y agachando sumisamente la cabeza ante el Arcángel Gabriel, quien aparece entre nubes de gloria, señalando hacia arriba. La composición se completa con la paloma del Espíritu Santo, que derrama sus dones sobre la cabeza de la Virgen a modo de rayos de luz. Los muebles son escasos, pudiéndose mencionar el atril (compuesto como una gran voluta), un jarrón con azucenas delante del mismo y una pequeña silla tras la Virgen.
- *Jesús y los niños*: en un entorno natural, con unas casas a la derecha, la pintura muestra a Jesucristo poniendo su cabeza sobre un joven que se acerca a tocarlo, acompañado a su vez de otro joven, figuras que aparecen en un movimiento contenido. La composición es extraña, de ahí que se pueda pensar que quizás pueda representar otro tema, quizás alguno de los milagros de Jesús (¿curación del paralítico o del ciego?).
- *Cristo y la samaritana*: de nuevo representada al aire libre, las figuras de Jesús y la mujer aparecen hablando en torno al pozo, apareciendo un cántaro a los pies de éste.



Escenas del lado de la Epístola

* * *

Las diferentes escenas del muro del Evangelio se dedican a la vida pública de Jesucristo, comenzando con las tentaciones en el desierto y su bautismo, que aparecen a la izquierda de la columna que enmarca este espacio. Continúa el discurso en la jamba izquierda que enmarca el reta-

blo, en donde se representa la multiplicación de los panes y los peces, la entrada de Jesús en Jerusalén, y la expulsión de los mercaderes del templo; por su parte, en el lado derecho aparecen la última cena, el lavatorio de los pies y la oración en el huerto.

- *Las tentaciones de Cristo en el desierto*: se trata de una pintura que presenta numerosos craquelados, con recursos compositivos que recuerdan a algunos de los grabados que se difundieron durante la Edad Moderna; así, a la izquierda encontramos una alta montaña en cuya cima están Jesús acompañado por el Diablo, abriéndose un vasto paisaje a la derecha con la representación de varias ciudades fortificadas.
- *El Bautismo de Cristo*: escena mejor resuelta que la anterior, sigue modelos clásicos de representación del tema. Encontramos un entorno natural, representándose el cauce del río Jordán en donde se dispone la figura de Jesucristo, con los brazos cruzados y la cabeza ligeramente inclinada, mientras San Juan Bautista (a la derecha, vestido con pieles y portando la cruz con banderola) vierte el agua sobre la cabeza. A la izquierda, un ángel semiarrodillado sostiene el manto de Cristo y se dispone a cubrir sus hombros; arriba, entre nubes de gloria, aparece la paloma del Espíritu Santo. Se trata de una composición bien armonizada cromáticamente, combinándose diversas tonalidades de azules, verdes y ocre, además del dorado de las figuras.
- *El Milagro de los panes y los peces*: de nuevo nos encontramos con una escena de problemática identificación. Representada en un entorno natural, de suaves colinas sin apenas vegetación, dispone la figura de Jesús sentado en el centro, recibiendo una cesta con panes que le entrega un hombre, que viste con hábitos monacales (siendo figuras muy similares a las vistas en la escena de las tentaciones en el desierto). Sorprende la ausencia de la numerosa población a la que, según la tradición bíblica, alimentaría Cristo con los cinco panes y dos peces ofrecidos por un muchacho y que, milagrosamente multiplicaría.
- *La entrada de Jesús en Jerusalén*: composición bastante dinámica, muestra a Cristo sobre los lomos de un burro, acompañado por sus apóstoles, mientras una serie de hombres se suben a una palmera para arrancar palmas con las que recibirlo, e incluso uno de ellos pone su camisa en el suelo para que el animal pise sobre ella. Al fondo, sobre la figura de Jesús y sus apóstoles, aparece

Jerusalén como una ciudad fortificada, con algunos edificios cupulados.

- *La expulsión de los mercaderes del templo*: otra escena de gran dinamismo, aparece Jesucristo saliendo del templo apresuradamente, portando el látigo en un deseo de atacar a los mercaderes que allí comerciaban. Éstos aparecen huyendo, algunos incluso recogiendo las jaulas de los animales o portando los corderos sobre los hombros, etc. Uno de los elementos más destacados de esta composición es el diseño arquitectónico del templo, presentándose un edificio de dos cuerpos y tres calles, con una portada central a modo de arco de medio punto (que deja ver otros accesos internos) flanqueado por columnas corintias sobre plintos; sobre el entablamento y en línea con las columnas sorprende la presencia de unos soportes a modo de volutas, que enmarcan un óculo central.
- *La Última Cena*: se representa el cenáculo desde un punto de vista muy alto, presentándose la mesa en forma de U, muy abierta; a nivel espacial, se insinúa un arco central y dos ventanas adinteladas a los lados, con una lámpara colgada del techo. Muestra el momento en que Jesucristo advierte de la traición de uno de sus discípulos; así, en el centro junto al Maestro aparece San Juan agazapado, mientras el resto de los apóstoles se miran entre sí asombrados, disponiéndose Judas a la izquierda agarrando su bolsa con monedas. De forma anecdótica, en la zona central de la mesa aparece un pequeño sirviente, con bastantes carencias en cuanto a la proporción.
- *El lavatorio de los pies*: como continuación del tema anterior, vuelve a presentar un lujoso espacio interior, donde sobresale la recreación arquitectónica del cenáculo, presentando arcadas de medio punto sobre pilares; de nuevo emplea el recurso del suelo ajedrezado para buscar la tridimensionalidad. En el centro se muestra a Jesucristo arrodillado ante un barreño, lavando los pies a uno de los discípulos (posiblemente San Pedro), junto al cual aparece un segundo apóstol sentado y descalzo; tras Jesús aparecen cuatro apóstoles de pie, mirando la escena central y esperando su turno.
- *La Oración en el huerto*: de composición muy tradicional, presenta en el centro a Cristo arrodillado ante el ángel que, portando la cruz, le ofrece el cáliz; en primer plano sobre las rocas se disponen a los apóstoles Pedro, Santiago y Juan durmiendo.



Escenas del lado del Evangelio

* * *

Prácticamente todo el segundo cuerpo de la rotonda está ornamentado con rocallas y guirnaldas florales, entre las que aparecen ángeles revoloteando. En las enjutas de la rotonda, junto a las veneras del arco toral, aparecen escenas del Antiguo Testamento, cuya presencia se rela-

ciona con el discurso iconográfico desarrollado en el entablamento de la fachada principal de la Sacra Capilla.

- *Dios entregando las Tablas de la Ley a Moisés* (lado del Evangelio): se trata de una composición con más calidad que las pinturas vistas anteriormente, en donde ya no se emplea el recurso del dorado para las figuras, buscando un mayor naturalismo. Se recrea el Monte Sinaí, disponiéndose a Dios Padre entre nubes de gloria, ligeramente elevado sobre una colina, entregando las tablas a Moisés que, arrodillado, se apresura a recogerlas.
- *Santo y ángel* (lado de la Epístola): una representación que genera cierta confusión por el modo de representación, mostrando a un hombre recostado en un ámbito agreste, despertado por un ángel que lo llama. Se barajan varias posibilidades, si bien todas presentan errores compositivos: así pues, pueden representar el sueño de Jacob y la escalera celestial (aunque, en este caso, el personaje principal aparece despierto y tan sólo aparecería un ángel del cortejo celestial); o, igualmente, puede mostrar el sueño de San José (sorprendiendo que no se represente en un interior doméstico, como es más frecuente). Por nuestra parte, y debido a la ubicación de la pintura formando pareja con la escena de Moisés (y el predominio de la iconografía del Antiguo Testamento diseminados por la Sacra Capilla), nos inclinamos a pensar que se trata del primer tema iconográfico.



Moisés recibe las tablas de la Ley



¿Jacob y la escalera celestial?

Entre las ventanas y las hornacinas que alojan las esculturas de San Pedro y San Pablo se representan a los cuatro Padres de la Iglesia, representados de pie sobre ménsulas y con sus tradicionales atributos iconográficos. Son figuras volumétricas, posiblemente realizado por el mismo pintor que habría realizado las dos escenas previamente analizadas. De izquierda a derecha aparecen:

- *San Jerónimo*: vestido con el hábito cardenalicio, con una mano sostiene el libro y el tintero, mientras con la otra sostiene una pluma; su actitud muestra la pausa de su trabajo, mirando hacia arriba en donde asoma la trompeta del Juicio Final.
- *San Gregorio*: ataviado con tiara papal y casulla brocada, se muestra en actitud de escribir sobre un libro mientras la paloma del Espíritu Santo se sitúa cerca de su cabeza; sobre él, un ángel revolotea y le sostiene la cruz patriarcal.
- *San Agustín*: vestido con mitra y casulla decorada con brocados, aparece portando un báculo y leyendo un libro que sostiene entre sus brazos; mientras, arriba, aparece un ángel que sostiene el corazón en llamas con la pluma, símbolo iconográfico del santo.
- *San Ambrosio*: aparece con mitra y casulla roja, portando el libro y agarrándose el manto mientras un ángel le sostiene la cruz patriarcal.

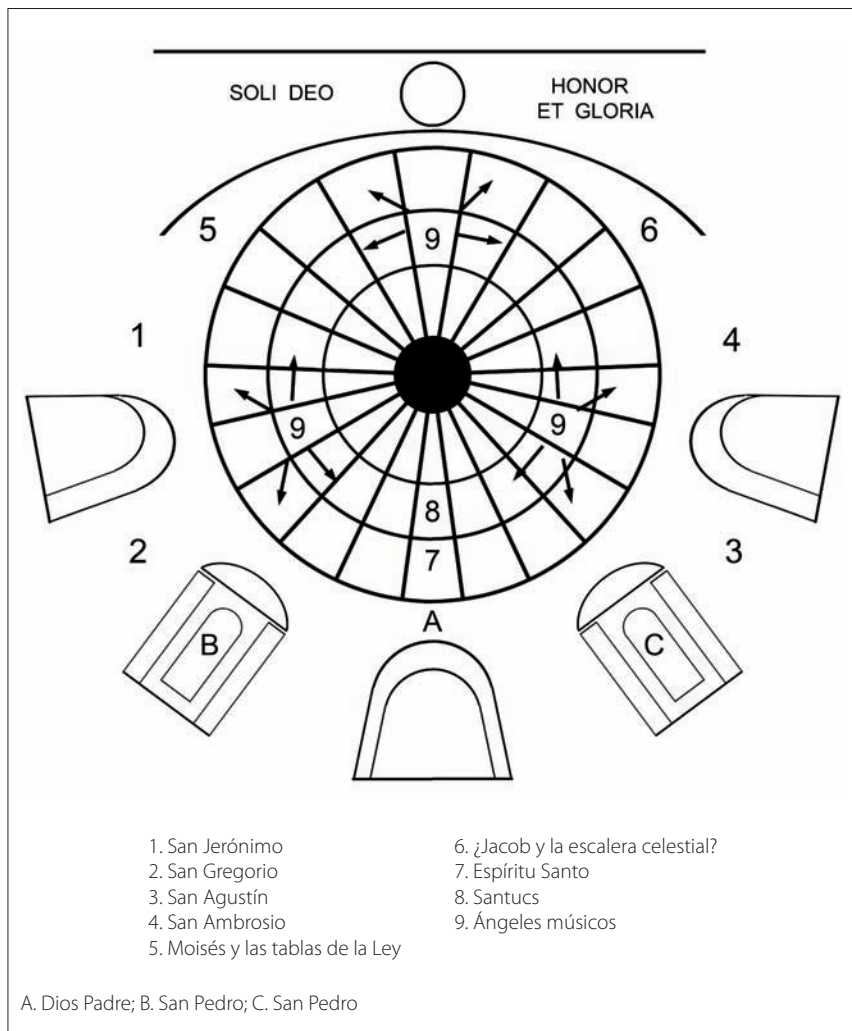


Los Padres de la Iglesia

Finalmente hacer mención a la cúpula, con tres círculos concéntricos de casetones. En cada uno de los casetones del anillo exterior y central se representan ángeles portando racimos de flores, partituras e instrumentos musicales (entre los que se reconocen el órgano, el clavicordio, la trompeta y la trompa, la flauta, el clarinete, la guitarra, el arpa, etc.)¹⁵.

¹⁵ Ante el mal estado de conservación de la cúpula, las pinturas fueron restauradas en 2003 por la Empresa «Tekné Conservación y Restauración S.L.» bajo la supervisión de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Muchos de los ángeles se habían perdido prácticamente por completo, por lo que se llevó a cabo una reintegración cromática.

Excepcional serían los casetones alineados con el retablo mayor, que presentan la paloma del Espíritu Santo y una cartela con el lema «*Sanctus, Sanctus, Sanctus*» entre querubines. La linterna se decora como un cielo estrellado mientras los casetones colindantes, más estrechos, se decoran con rayos de sol y querubines.



Esquema iconográfico de la rotonda de la Capilla del Salvador



Rotonda de la Capilla del Salvador

2.2. EL ARCO TORAL Y LAS CAPILLAS DEL TRANSEPTO

Quizás uno de los aspectos más relevantes a nivel arquitectónico de la Capilla del Salvador se encuentra en la zona del arco toral, que adapta su forma al espacio circular de la rotonda y rectangular del espacio basilical. A cada lado de este arco se sitúan dos pequeñas capillas cuadradas que funcionan como transepto del templo, sirviendo como acceso a la sacristía y a la torre.

Estas capillas se abren a la rotonda a través de arcos de medio punto con ménsulas resaltadas, decorándose sus jambas con racimos de flores y ángeles, así como medallones con rocalla con temática religiosa: *Quo Vadis Domine?* y San Juan Nepomuceno (lado del Evangelio), así como Santa Catalina de Siena y San Cristóbal (lado de la Epístola).

Sobre los arcos se sitúan las tribunas, sobre cartelas triangulares con heráldica y flanqueadas por atlantes y cariátides esculpidos por el francés Etienne Jamet. La parte inferior aparece igualmente ornamentada con rocallas e imágenes religiosas: Santiago Matamoros y un posible santo ermitaño (lado del Evangelio), así como Tobías y Melquisedec (lado de la Epístola).

En un lateral, junto a las columnas corintias y sobre algunas de las escenas ya vistas anteriormente sobre la vida de Cristo, aparecen dos personajes enfrentados sin identificar, uno anciano y otro joven, apoyados sobre rocallas. Sobre ellos se disponen varios ángeles revoloteando entre guirnaldas de flores y rocallas doradas, sosteniendo símbolos en alusión a los fundadores de la Capilla: la cruz de Santiago (Evangelio) y el escudo de los Mendoza (Epístola). Recordemos que cerca del retablo de San Francisco aparecían ángeles portando los escudos franciscanos.

En el intradós del arco toral, junto a las grandes veneras, se disponen dos escenas enmarcadas por rocallas, en cuyo interior aparecen grupos de ángeles portando filacterias donde se puede leer «*Soli Deo*» – «*Honor et Gloria*», textos que vienen a reforzar la inscripción que aparece en la verja principal (realizada en 1555 por Francisco de Villalpando).

* * *

En el muro del Evangelio encontramos las siguientes escenas:

- *Quo Vadis Domine...?*: nos encontramos aquí con este conocido pasaje de la vida de San Pedro recogido en los Hechos de los Apóstoles, ocurrido tras el incendio de Roma en tiempos del Emperador Nerón. En primer plano encontramos la figura de Jesucristo portando la cruz y señalando la ciudad de Roma al fondo, mientras que San Pedro aparece arrodillado ante él.
- *San Juan Nepomuceno*: el santo patrón de Bohemia se representa entre nubes de gloria, ataviado como canónigo con bonete, portando la palma de martirio y con una corona de cinco estrellas alrededor de la cabeza (en recuerdo de las estrellas que brillaban sobre el Moldava la noche de su asesinato, ordenada por el rey Wenceslao IV por guardar el secreto de confesión). A su lado, un ángel le muestra un libro (que nos recuerda que el santo era maestro de Teología y Derecho Canónico en la Universidad), disponiéndose dos llaves en la parte inferior.
- *¿Santo ermitaño?*: en un paisaje al aire libre, aparece una figura aislada con una posición inestable, al tener una pierna ligeramente levantada y con un brazo girado indicando hacia una gruta. ¿Se podría tratar de algún eremita? Por desgracia, desconocemos de quien se trata, al no presentar ningún atributo iconográfico.

- *Santiago Matamoros*: su presencia está más que justificada al ser el santo titular de la orden militar a la que pertenecía el fundador de la Capilla. El apóstol aparece ataviado a la moda del momento, sobre su caballo encabritado, en actitud de atacar con su espada al moro, que aparece en la parte inferior agazapado e intentando defenderse.



Escenas del transepto (lado de la Epístola)

Por su parte, en el lado de la Epístola encontramos las siguientes imágenes:

- *Santa Catalina de Siena*: vestido con el hábito de dominica, tiene como únicos atributos el báculo y el corazón (que curiosamente se representa en color rojo, destacando de esta manera sobre el color dorado de la figura y los tonos grisáceos del ámbito de gloria donde se ubica la santa).
- *San Cristóbal*: no existen grandes innovaciones en la iconografía del santo, apareciendo como un gigante atravesando el río, con una palmera en su mano y el Niño sobre su hombro.
- *Tobías y el ángel*: al igual que la anterior composición, sigue esquemas convencionales a mostrar al niño Tobías cogido de la mano por el Arcángel San Rafael que le sirve de guía, apoyado por un báculo; la única salvedad es que el ángel aparece sin alas.
- *Melquisedec*: se representa ataviado como un soldado, acompañado de una mujer arrodillada ante él y un niño que le acerca el vino que posteriormente entregarían a Abraham, todo dispuesto en un espacio natural.

* * *

En relación con las capillas laterales que definen el transepto, la del lado de la Epístola sirve de acceso a la torre y funciona en la actualidad como Sagrario (habiendo sido acondicionada para tal fin en los últimos años).

Sobre su primitivo estado, sabemos por Ruiz Prieto que la capilla tenía «sobre la mesa del altar un retablo que gira sobre ella, en el que hay un cuadro de Santa María Magdalena de mucho mérito pintado por el Ticiano; y por el otro frente tiene una urna sostenida por cuatro ángeles, que sirve para el depósito del Santísimo el Jueves y Viernes Santo»¹⁶.

Gracias a fotografías antiguas podemos saber cómo era este antiguo retablo que, posiblemente, podría haber sido realizado igualmente por José García de Pantaleón o por Agustín Jurado. De formas más sencillas que los dos retablos laterales ya analizados, igualmente combinaba las formas cóncavas y convexas, presentando estípites a ambos lados y deco-

¹⁶ RUIZ PRIETO, M. *Op. Cit.*, p. 195.

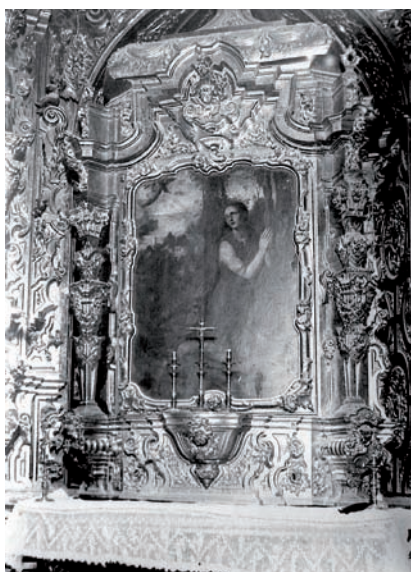


Escenas del transepto (lado del Evangelio)

rándose con formas sinuosas, volutas, rocallas, ángeles, etc. Estaba presidido por el lienzo de la Magdalena penitente, pintura que se atribuye al pintor sienés Giovanni Bazzi «il Sodoma», y que probablemente fuera un regalo de Don Álvaro de Mendoza, Obispo de Ávila, a su hermana D^a. María de Mendoza (si bien no aparece en los inventarios iniciales)¹⁷.

¹⁷ MORENO MENDOZA, Arsenio. *Úbeda renacentista*. Madrid: Electa, 1993, p. 45.

Complementando al retablo, las paredes laterales de la capilla se forrarían imitando un papel ornamental a base de franjas verticales blancas y rojas, totalmente recubierto con motivos florales y rocallas doradas (en un completo horror vacui), sobre un ancho zócalo que imitaría mármoles de colores. En cada lateral se disponen los escudos heráldicos de Cobos y Mendoza entre abigarrados marcos triangulares de rocalla y festones florales, mientras que en la zona de acceso aparecen los escudos de Sarmiento y Molina de forma agrupada. Finalmente, los motivos decorativos esculpidos en la cúpula sobre pechinas fueron policromados y dorados junto con el resto de la capilla, imitando mármoles rojos y verdes; asimismo, en las cartelas que portan los querubines en las enjutas se escribió la inscripción «DOMINE ADIUVAME».



Retablo de la Magdalena
(fotografía cedida por José Luis Latorre)



Actual estado de la capilla de acceso a la torre
(Sagrario)

La otra capilla, que sirve de acceso a la Sacristía, no presenta ornamentación en sus paramentos. Su bóveda vaída, decorada con pequeñas ménsulas y tondos con figuras femeninas y el escudo heráldico de los Molina en la clave, fue policromada con los mismos colores que la anterior para darle un mayor realismo a las figuras.

La portada de acceso a la sacristía, con esculturas de Jamete, también conserva restos de policromía. Los casetones del arco en esviaje se decoraron con motivos florales, mientras que las cariátides y elementos archi-



Escudo heráldico en la Sacristía

tectónicos fueron estofados en su totalidad (actualmente en mal estado de conservación, pues se aprecia la imprimación de bol en algunas partes). Las esculturas superiores que representan la Leyenda del Ara Coeli fueron policromadas y estofadas con un marcado carácter naturalista.

El interior de la sacristía está presidido por un escudo heráldico, bajo la ventana del testero corto, que contiene las armas de Cobos, Manrique de Mendoza, Guzmán y Gómez, con escudetes de Luna y Hurtado de Mendoza y Sarmiento. El blasón va timbrado con corona de marqués y pertenece al IV Marqués de Camarasa, don Manuel Gómez Manrique de Mendoza Sarmiento de los Cobos y Luna¹⁸. Igualmente se pintaron los

¹⁸ Escudo cuartelado en cruz, con dos escudetes.

- 1º cuartel: en campo de azul, cinco leones rampantes de oro puestos en aspa (Cobos).
- 2º cuartel: en campo de plata, banda jaquelada en oro y gules, superpuesta a una rosa de gules y foliada de sinople dispuesta en barra (Manrique de Mendoza).
- 3º cuartel: cuartelado en aspa. 1&4: en campo de azul una caldera jaquelada de oro y gules con seis sierpes de sinople; 2&3: en campo de plata cinco armiños de sable, puestos en aspa; bordura componada de Castilla y León (Guzmán).
- 4º cuartel: fajado de gules y oro (Gómez).
- Escudete sobre 1º y 2º cuartel: en campo de plata, manguante y campana jaquelados de oro y sable (Luna).
- Escudete sobre 3º y 4º cuartel. Partido. 1º cuartel: Cuartelado en aspa: 1&4: en campo de sinople una banda de gules perfilada de oro; 2&3: en campo de gules diez panelas de plata; unas cadenas de plata brochante sobre la partición en aspa y en jefe y en punta (Hurtado de Mendoza). 2º cuartel: en campo de gules, trece bezantes de oro (Sarmiento).

escudos santiaguistas sostenidos por brazos que emergen de óculos, esculpidos a cada lado de la ventana.

2.3. LA NAVE PRINCIPAL Y LAS CAPILLAS LATERALES

Si bien la ornamentación mural se concentra en el espacio de la rotunda y del arco toral, el resto del templo también aparece policromado pero con una mayor sobriedad, generalmente enfatizando determinados elementos arquitectónicos.

Las columnas aparecen policromadas en su totalidad, combinando el color verde azulado para el fuste y el oro para las acanaladuras y el capitel; por su parte, en los plintos se imitan mármoles de colores, presentando la cruz trinitaria en su frontal. Es en el entablamento en donde se logra la unidad estilística con el resto de la rotunda, al mostrar frisos de rocalla y ornamentación vegetal, disponiéndose juguetones querubines de forma diseminada. Del mismo modo, las roscas e impostas de los arcos de las capillas se policroman con tonos rojos, verdes, dorados... combinándose con finos motivos vegetales en colores contrastados.

Localizadas en las puertas norte y sur encontramos dos cartelas, a modo de placas recortadas, que hacen mención a la fundación y consagración de la capilla. Así, encontramos los siguientes textos: «Fundaron y dotaron esta Sacra Yglesia los Yltmos. Ses. D. Franc^o. de los Cobos,



Cartelas junto a las portadas laterales

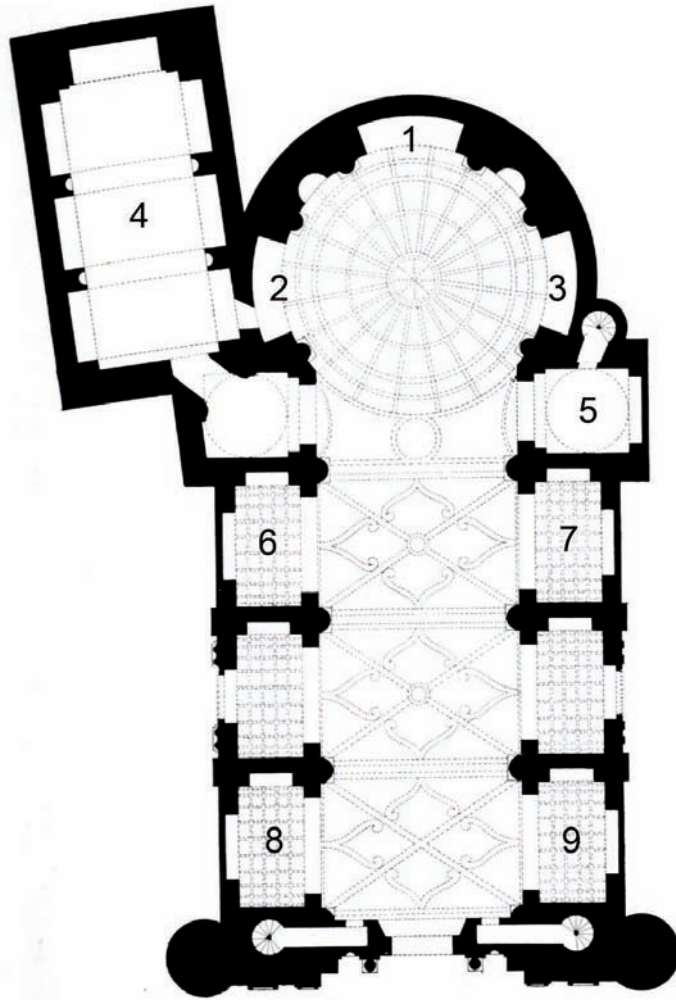
Commendador Mayor que fue de Leon, y D. Maria de Mendoza su muger; presidiendo en la Silla de S. Pedro Pío Papa cuarto, y Reinando en España Phelipe II de este nombre.» / «Consagró esta Sacra Yglesia el Rmº. Dn. Diego Tavera de buena memoria, Obispo que fue de Iaen. Domingo 8 dias de Octubre de 1559 a. Presidiendo en la Silla de S. Pedro Pío Papa cuarto, y Reinando en España Phelipe II de este nombre.»

* * *

En cuanto a las capillas laterales, a pesar de su mal estado generalizado, sabemos que éstas estaban bien dotadas de bienes muebles, muchos de los cuales eran regalos que se le habían hecho a Francisco de los Cobos durante su estancia en Italia. Por desgracia, muchas piezas desaparecieron tras la guerra civil y las que aún se conservan se encuentran en la Casa de Pilatos de Sevilla (sede de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli).

Sin duda, clave para el análisis del estado de las capillas son las descripciones realizadas antes del conflicto bélico, destacando especialmente la de Miguel Ruiz Prieto, al que seguiremos para el análisis de las mismas. Así sabemos que la antigua advocación de las capillas existentes en lado del Evangelio eran de Nuestra Señora de las Angustias y de las Ánimas (antiguamente conocida como del Santo Cristo de la Caña), mientras que las existentes en el muro de la Epístola eran de la Virgen de Belén y de San Gregorio (antiguamente conocida como de la Santa Cruz).

Todas las capillas se cubren con bóveda de cañón casetonada, presentando frontalmente una hornacina a modo de arco de medio punto sobre impostas con ménsula resaltada y ornada con máscaras; generalmente sobre esta hornacina se suele disponer una ventana que ilumina el espacio. En casi todas se conservan restos de policromía en las molduras de las paredes y de los arcos, así como restos del paramento original de mármol negro y blanco siguiendo diseños geométricos (del que hablaremos con posterioridad).



- | | |
|--|--|
| 1. Altar de la Transfiguración | 6. Capilla de Nuestra Señora de las Angustias |
| 2. Altar de Nuestra Señora de la Caridad | 7. Capilla de San Gregorio o de la Santa Cruz |
| 3. Altar de San Francisco | 8. Capilla de las Ánimas o del Cristo de la Caña |
| 4. Sacristía | 9. Capilla de la Virgen de Belén |
| 5. Altar de la Magdalena | |

Altares y capillas de la Sacra Capilla del Salvador

– Capilla de Nuestra Señora de las Angustias: llamada así porque antiguamente se conservaba aquí la Piedad de Sebastiano del Piombo (actualmente en depósito en el Museo del Prado, Madrid), «cuya imagen pintada en una gran piedra de mármol negro, regalo del gran patrono D. Baltasar de los Cobos, es de sobresaliente mérito y se halla colocada

en el testero, encima de una pequeña puerta que da paso a la Sacristía y parte de la iglesia, separada por la verja»¹⁹. Sabemos que esta pintura fue una donación que Ferrante Gonzaga realiza a Cobos hacia 1539 y que ya aparece en el inventario de 1563 como «otro grande de nuestra señora con su hijo en braços»²⁰.

Sin embargo, cuando Ruiz Prieto visita la Capilla nos dice que «el moderno altar, que hoy tiene la advocación de San Juan Nepomuceno y también de los Reyes, lo adorna un cuadro del Santo muy moderno y de escaso mérito»²¹. Todo parece indicar que la pintura de la que hace mención es la realizada por José Lucas García Espantaleón en 1797, al que se le habían encargado dos pinturas «que se han de colocar en los dos Retablos que se están haziendo para la misma Sacra C^a. [...] de dos varas menos tercia de ancho, zinco pies de Rey, y de alto tres varas [...] el primero de Sn. Juan Nepomuzeno incado de Rodillas con el Ropage de Canonigo de Praga en Bohemia, estola encarnada, y cruz pendiente del cuello, pequeña, con su Cruzifijo en la mano, elevada mirando un Rompimt. de Gloria, con dos Angeles, vestidos, el uno con el laurel del martirio, y otro con la Palma, diferente adorno de Serafines; un lexos donde se demuestre el Río Moldava, tendido el Sto. sobre las aguas que corren por bajo de los Arcos de un Puente, con las Zinco Estrellas que rodeaban su Cabeza, y descubrieron su santo cuerpo, que arrojaron della los ministros de el Rey Wenceslao, asomados estos en ademan de admirar al qe. contemplavan ahogado y sumergido en sus corrientes». También nos informa el contrato que los retablos los estaría ejecutando por aquellos meses el tallista jiennense Gregorio Manuel López.

Finalmente, mencionar que sobre la hornacina aún se pueden ver una moldura floral, que serviría para enmarcar «un tríptico (cuadro a la romana, como se dice en los inventarios antiguos), donde está pintada la Virgen de las Angustias, en la tabla central, y en las laterales dos figuras que parecen un rey y San José» del que habla Ruiz Prieto²². Sobre esta pintura, posiblemente se trate del tríptico que en el inventario de 1568 figuraba como «otro pequeño de la quinta angustia con sus puertas»²³

¹⁹ RUIZ PRIETO, M. *Op. Cit.*, pp. 195-196. Actualmente el altar está presidido por una reproducción hecha en porcelana de la Piedad.

²⁰ MORENO MENDOZA, A. *Op. Cit.*, p. 45.

²¹ RUIZ PRIETO, M. *Op. Cit.*, pp. 195-196.

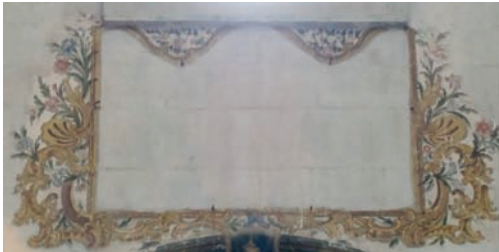
²² *Ibidem*.

²³ A.H.M.Ú., FPN., Antón de Cazorla. Leg. 995, flos. 170-189. Úbeda, 4-XII-1568 [En] RUIZ RAMOS, Francisco Javier. *La Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda. Estudio histórico-artístico, iconográfico e iconológico*. Úbeda: Asociación Cultural Ubetense «Alfredo Cazabán Laguna», 2011, p. 169.

y que Diego Angulo lo identificaba como obra de Pieter Coecke y que, hacia 1930, se encontraba en paradero desconocido²⁴.



Sebastiano del Piombo. Pietá (h. 1539). Museo del Prado, Madrid



Marco de tríptico en la Capilla de Nuestra Señora de las Angustias y tríptico desaparecido

²⁴ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. «Los trípticos de El Salvador». *Don Lope de Sosa*, nº 206, Febrero, 1930. Los trípticos a los que se refiere el historiador eran «La Adoración de los Reyes» de Joos van Clef o Cleves o de su taller, «El Santo Entierro» del Maestro de las figuras de medio cuerpo, «La Virgen de la Manzana» atribuido al Maestro de la Santa Sangre, así como «La Adoración de los Reyes» y «El Calvario» de Pieter Coecke. De este pintor existe constancia de una tabla con el mismo tema, que actualmente se conserva en la Casa de Pilatos de Sevilla.

– Capilla de San Gregorio: de ella decía Ruiz Prieto que no existía nada que llamara la atención.

Por su disposición frontal a la anterior y atendiendo a la documentación conservada, todo hace pensar que aquí se ubicaría el segundo retablo y la pintura realizados por Gregorio Manuel López y José Lucas García Espantaleón. En él se representaría a San Felipe Neri «incado de Rodillas sobre la Grada de un Altar vestido de sacerdote, con Casulla encarnada, e imitando al oro, en ademan de admirar la Ymagen de Dolores qe. se le aparece al tiempo de ir á decir Misa, que cubra el mismo Altar, y al lado dos Angeles, el uno con el Bonete, y el otro con un Ramo de Azuzenas símbolo de su Castidad, y pureza, y las^a. Rodeada de Angeles, y Serafines»²⁵.

Al igual que en la anterior capilla, aún existe la moldura floral que enmarcaría un tríptico «que representaba el descendimiento de la Cruz, por lo que este altar y capilla se llamaba de la Santa Cruz; se llevó el tríptico a la Sacristía y se puso otro que representaba a Nuestra Señora de los Ángeles, con otras dos imágenes en los lados»²⁶, y que Angulo Iñiguez identifica como obra del Maestro de las figuras de medio cuerpo²⁷.

– Capilla de las Ánimas: localizada a los pies del templo y cerrada con una verja de madera con restos de molduras vegetales (posiblemente del siglo XVII), esta capilla era conocida antiguamente como del Santo Cristo de la Caña, «por la efigie que lo representa, que es de talla, labrado en Caña de Indias, bastante bien hecho»²⁸. Todo parece indicar que se trataría de un crucificado, pues aún quedan los restos de los anclajes de la imagen (en la parte central de la capilla-hornacina central), así como restos de pinturas en el muro en donde, a pesar de su mal estado de conservación y estar muy oscuras, se reconocen las figuras de la Virgen María acompañada por María Magdalena a la izquierda y San Juan a la derecha²⁹. En el intradós del arco aún se conserva una abigarrada ornamentación vegetal, igualmente en mal estado de conservación.

Como comentaba Ruiz Prieto, «en otros tiempos estaba esta capilla lujosamente adornada, con otro altar y cuadros notables, que hoy no

²⁵ A.H.M.Ú., F.P.N., Juan Chinel Gallego, 2-V-1797, Leg. 1484, fol. 154.

²⁶ RUIZ PRIETO, M. *Op. Cit.*, p. 196.

²⁷ ANGULO IÑIGUEZ, D. *Op. Cit.*

²⁸ RUIZ PRIETO, M. *Op. Cit.*, p. 196.

²⁹ En el centro de la capilla se conserva un pequeño nicho avenerado, posiblemente construido en el siglo XVI, y posteriormente ocultado por la ornamentación barroca.

existen, entre ellos un San Francisco del Ticiano, de incalculable mérito que no hemos podido averiguar dónde fue a parar»³⁰. Entre esas obras, se podrían localizar un cuadro de la «Natividad de Cristo» atribuido a Pedro de Orrente (regalado por el capellán Cuevas) y un cuadro de «Santa Rosalía» que ya en tiempos de Ruiz Prieto se exhibirían en la sacristía.



Capilla de las Ánimas. Virgen María con María Magdalena en el Calvario

– Capilla de la Virgen de Belén: igualmente en mal estado de conservación, está delimitada por una verja de madera de idénticas características a la anterior capilla (que se encuentra frontalmente a ésta).

En la actualidad existen restos de cortinajes que enmarcarían un retablo (del que se conserva su banco), en donde se localizaría el lienzo de la Virgen de Belén, «y un Ecce-homo de bastante mérito, que la tradición supone fue regalado por D. Juan de Austria al Marqués de Camarasa, D. Baltasar de los Cobos y Luna, y que en el año 1696 se trajo a esta iglesia»³¹. De estas piezas se conserva una fotografía, en la que se ven las columnas del retablo (con imitación de mármol blanco, muy del gusto dieciochesco), con un lienzo semicircular que representaría la adoración

³⁰ RUIZ PRIETO, M. *Op. Cit.*, p. 196.

³¹ *Ibidem.*

de los pastores (con la Virgen y el Niño en un lateral de la composición), y la talla del Ecce Homo que sorprende por su expresividad y patetismo.

Refiere Ruiz Prieto que «en los inventarios de su archivo hay confusión al anotar esta efigie y la de que hemos hablado existe en el altar de Nuestra Señora de la Caridad»³². Todo parece indicar que este segundo Ecce-Homo –que se encontraba en el retablo lateral de la rotonda– es el que fotografía Romero de Torres³³, un busto de gran belleza e idealismo, que presentaba un manto estofado sobre los hombros, y con una basa decorada con pequeñas pinturas enmarcadas por rocallas³⁴.



Capilla de la Virgen de Belén



Desaparecido Ecce-Homo
(fotografía cedida por José Luis Latorre)

3. EL ENLOSADO DE LA ROTONDA Y EL PRESBITERIO

A pesar que la Sacra Capilla sería consagrada en 1559, durante los años siguientes se suceden las intervenciones en diferentes espacios del templo.

³² *Ibid.*

³³ ROMERO DE TORRES, Enrique. *Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Jaén*, Manuscrito, Volumen VII, 1913, p. 209.

³⁴ Al comparar antiguas fotografías generales del retablo de la Virgen de la Caridad con la fotografía de Romero de Torres se aprecia que se trata de la misma escultura; por tanto, se invalida la atribución que hace Ruiz Prieto de que fuera una escultura propiedad del Emperador Carlos V.

Así, en la década de 1560 se llevan a cabo una serie de intervenciones en las gradas del altar mayor. En abril de 1563, el cantero Pierres Mancera es contratado para realizar siete gradas de acceso al altar mayor en donde se alternaría el mármol blanco con el negro; del mismo modo se comprometía a enlosar el presbiterio con piezas de estos mismos colores, dispuestas de forma ajedrezada, siguiendo indicaciones de Vandelvira (que posiblemente seguiría un proyecto original de Diego Siloé, quien lo habría aplicado a la Catedral de Granada).

El resultado final no resultaría del todo a satisfacción de los patronos, pues en 1568 se contrata a los canteros Pedro Veneciano y Pedro de Gorostiaga para realizar las gradas de nuevo, que estarían instaladas al año siguiente (y tasadas las obras por Vandelvira y Castillo el Mozo). Sin embargo, tres meses más tarde de acabar la obra se vuelve a contratar a los citados canteros para que eleven las gradas en cuatro centímetros, obligándoles a embutir una cruz de jaspe en una losa de mármol, finalizándose las obras para febrero de 1570³⁵.

Dos siglos más tarde, coincidiendo con el proceso de embellecimiento de la Capilla, de nuevo los patronos se preocuparán por renovar la solería del pavimento del altar mayor. Así, el 24 de mayo de 1778, siendo patrona D^a Baltasara Teresa de los Cobos, se nos informa de la compra de una gran cantidad de mármol, que sería empleado para sustituir la primitiva solería por otro diseño ajedrezado.

Según la documentación conservada, Juan de Morales, Felipe de Morales y Felipe Ignacio de Morales, vecinos de Baeza, son contratados por Cristóbal de Cabrera, capellán de la Sacra Capilla y representante de la Marquesa de Camarasa «para la obra de embaldosado que se ha de executar en su Capilla mayor, han hecho contrata los otorgantes para sacar de la Cantera el mármol mas negro que se halla en la sierra de la V^a. de Albanchez, todas las piezas que se neyiten en dha. Óbra [...] dos mil y treinta y quatro piezas de los tamaños y medidas, figuras y demarcaciones que contiene la plantilla, ó diseño de madera que les ha entregado el enunciado Comisionado, reservando este otra igual para su gobierno, segun el óvalo que forma la Capilla de la referida Sacra Igl^a, por precio cada una de un real de plata, teniendo el grueso de dos dedos y medio, sin embargo de los tamaños, y buques de las piezas, sacando tres Losas grandes con el grueso cada una de quatro dedos, dos palmos de ancho, y seis de largo en precio de treinta y rs. cada pieza= Quatrocientos y ochenta-

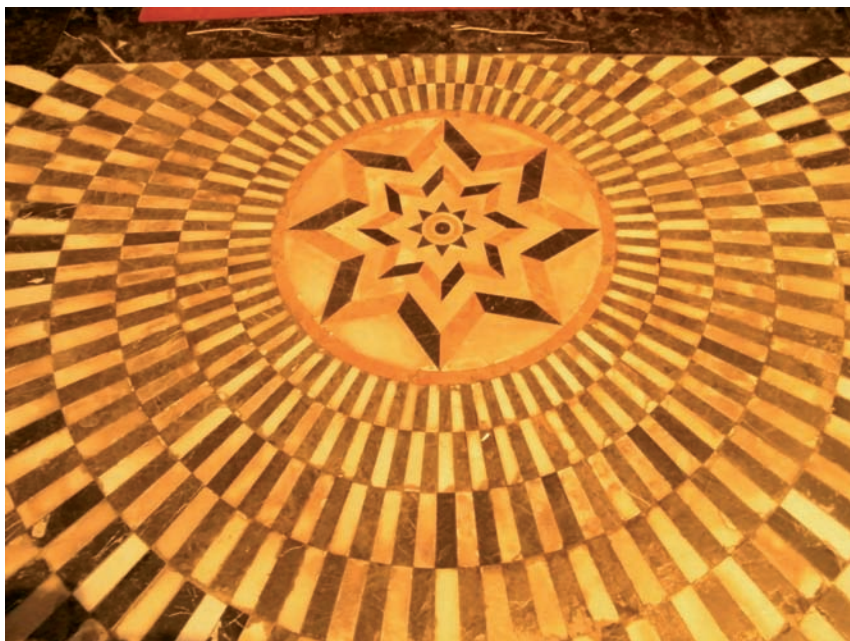
³⁵ RUIZ RAMOS, F. J. *Op. Cit.*, pp. 95-96.

ta Losas de quarta en quadro á precio de real de plata cada una quatrozientas diez y seis Losas espigadas de media tercia de ancho, y media vara de pico, á pico en la cantid. de un real de plata cada una= Treinta y nueve Losas para la escalera del Altar maior con el ancho de media vara que ha de ser el frente de cada una, y de largo ó fondo á dentro, qe. será el piso, media vara y quatro dedos, con el grueso de una quarta y un dedo cada pieza en precio de diez y seis rs. cada una= Diez varas de cornisa en diez y seis piezas que corresponde á cada una media vara, y media quarta de frente; una quarta y un dedo de grueso, y de fondo, ó piso á dentro que es el lecho media vara y quatro dedos en la Cantidad de diez y seis reales cada una= Quinze varas de vara con el grueso de una quarta en quadro á Onze rs. cada una= diez y seis piezas de m^a. vara de ancho, m^a. vara y cinco dedos de alto, y una quarta de grueso á diez y seis rs. cada una= dos varas de a tercia, y dos dedos en quadro con el grueso de una quarta á diez y seis r. cada una= Y ziento diez y seis varas de faja de quarta de ancho y dos dedos y m^o. de grueso en varias piezas, bien sean de á vara, ó de tres quartas, ó de media vara segn. salgan al tpo. de su corte en precio de quatro de plata cada vara; cuio material ha de ser de la mejor condizn, y se obligan á dar principio á su corte y saca en los primeros de Junio proxmo. deste año, y han de continuar de modo, q toda la óbra se aya sacado y entregado en el dia prim^o. de Novre. [...] Y respecto a q reciben del nomind^o. D. Cristoval p^a. dar principio a dha maniobra quatrozientos y sesenta reales en moneda de plt^a. de que se dan pr. contentos y entregd^os. a su voluntad»³⁶.

Según se deduce del texto, existiría una plantilla o diseño de madera para elaborar el diseño de la solería, y todo parece indicar que la obra del enlosado se llevaría en gran medida. De hecho, el abate Ponz criticaría duramente dicha intervención: «Como se reiría V.; esto es, se enfadaría, como yo me he enfadado, al ver el destino que han cometido con el enlosado de la Capilla mayor, ó semicírculo, echando á perder excelentes piedras de mezcla que han puesto en perspectiva, quitándose esta virtud á los objetos reales, que sin ayuda de nadie, tales se representan siempre en nuestros ojos. No es porque la tal obrita no haya costado un dineral increíble. El único remedio que tiene este disparate es desenlosar, y hacer el pavimento como debe ser»³⁷.

³⁶ A.H.M.Ú., FPN., Asensio Valenzuela, 24-V-1778, Leg. 1383, fol. 208; A.H.M.Ú., FPN., Antonio Valenzuela, 3-VI-1778, Leg. 1383, fol. 10.

³⁷ PONZ, A. *Op. Cit.*, p. 133-136.



Diseño geométrico de la solería de la capilla mayor

Igualmente, según se deduce por los textos de Ponz, por los años en que el Abate habría visitado la Capilla, ya se estaría planteándose volver a intervenir en la rotonda: «Pero, *non si male nunc et olim sic erit*. Digo esto porque el actual Capellan mayor del Salvador Don Joseph Antonio Hermoso es sugeto de muchos gustos y no solamente está indignado de la profanacion artística que se ha hecho en dicha Iglesia ántes de su nombramiento, sino dispuesto á remediar en quanto le sea posible, y aun de entregar á las llamas todos los pegotes y fealdades que han introducido en ella, contra la fama del fundador, y de los primitivos Artífices, malgastando caudales sin medida, ni término* ³⁸».

En efecto, y posiblemente por intercesión de Antonio Ponz, la Academia de Bellas Artes de San Fernando impondría la modificación del proyecto «por estar mas conforme a las reglas del arte, además de ser menos costoso que el ya reprobado»³⁹; en el nuevo diseño se especificaba,

* Se tiene por bien averiguado que en estas chafarrinadas se gastó medio millón de reales, y no es creible la suma á que ha ascendido el desperdicio del enlosado (nota original del autor).

³⁸ PONZ, A. Op. Cit., pp. 133-136.

³⁹ Archivo General de Andalucía. Fondo Casa Ducal de Medinaceli, Sabiote y otros señoríos de la Casa de Camarasa en el Reino de Jaén, microfilm 484/427-700, s/f.

además, como debía ser el perfil de la cornisa del presbiterio, presentando un dibujo de la planta de la concha que se debía presentar en el púlpito. El autor del nuevo diseño sería José Antonio Hermoso y Martínez, según nos informa José Montes, fiscal general eclesiástico y de expolio, en una carta fechada el 30 de septiembre de 1790. Sabemos, además, que el proyecto fue continuamente reconocido por el perito Manuel López, quien introduciría algunas modificaciones⁴⁰.

Las principales transformaciones del nuevo diseño supusieron la reducción del número de escalones de las gradas (que pasarían de nueve a los siete que existen en la actualidad), lo cual se crearía un espacio más amplio y abaratando los costos. El perito incide en la posibilidad de ampliar el tamaño de la mesa del altar proyectada, que a su juicio era insuficiente; además refiere que las reformas tardarían aproximadamente ocho o nueve meses –según las dificultades que pudieran surgir durante la misma–, mencionando la posibilidad de vender los elementos sobrantes que hubiera al desmontar la estructura del presbiterio a reformar que, en su opinión, se encontraban en buen estado y con su venta se obtendrían beneficios que podrían emplearse en las nuevas reformas⁴¹.

A finales del año 1790 se estaría embaldosando la capilla mayor, la cual presentaría un diseño circular empleando alternadamente piezas blancas y negras, con losas de menor tamaño y ordenadas conformando círculos concéntricos, con una disminución proporcionada hasta terminar en el centro en un círculo pequeño (que se encuentra adornado con un rosetón donde se inscribe una doble estrella de ocho puntas conjunta con mármoles que alternan jaspe negro, blanco y encarnado). Restaría aún por losar los dos suplementos que mediaban entre la circunferencia de la referida capilla mayor y el asiento de la reja que la divide de los demás del templo, además el pavimento de las cuatro capillas. Todo parece indicar que ya se habría embaldosado la nave de la iglesia, a base de un ajedrezado de losas blancas y negras con forma de rombos regulares de 58'5 cm. de diagonal, como aparece en la actualidad.

Sorprende especialmente la gran losa que da acceso a la cripta, que contrasta con el diseño geométrico del enlosado. Sobre la misma ya hace

⁴⁰ Archivo General de Andalucía. Fondo Casa Ducal de Medinaceli, Sabiote y otros señoríos de la Casa de Camarasa en el Reino de Jaén, microfilm 484/427-700, s/f. [En] JÓDAR MENA, Manuel. «Reformas en el interior de la capilla del Salvador de Úbeda a finales del siglo XVIII: la intervención de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando». *Actas IV Congreso Nacional de Historia de la Construcción (Cádiz, 27-29 enero 2005)*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, SEHC, COAC, CAATC, 2005, p. 627-628.

⁴¹ JÓDAR MENA, M. *Op. Cit.*, p. 625-626.

referencia Miguel Campos: «Esa losa de mármol blanco, que cubre la entrada de la cripta, sola y sin leyenda alguna, repele toda la magnificencia de la capilla, convirtiendo lo que bajo ella se guarda en humildad y pobreza. No me explico cómo la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde tantas veces fueron y vinieron planos y dictámenes para la obra del Salvador, y sus arquitectos visitaron, admiraron y ensalzaron la capacidad de Vandaelvira, no alsazen su voz para la defensa del mismo y no para mengua, como dice Pi Margall»⁴².

4. EL ÓRGANO

En 1581 se encargaría al granadino Diego de Sanforte un órgano para el coro alto, que sería entregado dos años más tarde (si bien aún permanecería un poco tiempo después afinándolo). El maestro Sanforte quiso que las mezclas de los registros fuesen «muy galanas y estralas; y son misturas muy nuevas y peregrinas que fasta agora no se an visto no oído en España, sino es en Sevilla»⁴³.

Por un inventario de bienes de la Capilla, sabemos que hacia 1634 existirían dos órganos: un realejo adquirido en 1632 y puesto en el coro y un «órgano grande con sus repartimientos de cañones adornado en su caja de madera dorado y negro tiene por remate un escudo de armas con dos angelillos a los lados...». Todavía se puede apreciar el espacio que pudo ocupar la estructura de este órgano antiguo y su diseño arquitectónico.

En 1790, la patrona D^a. Baltasara Teresa ordenó la inspección de aquel órgano construido «más de dos siglos haze» para decidir si merecía la pena repararlo o era preferible su sustitución. Todos los peritos llamados coincidieron más o menos en que «sería tan costosa su composición, o poco menos que hazerlo nuevo; en cuia inteligencia y en la de que mas bien es indecencia que culto a la Divina Majestad tocar el órgano en los términos que se halla, formo dos planes para su remedio; uno de compostura, con los adelantos que según el buque y magnitud de la Iglesia me han parecido deberse hazer y otro del todo nuevo con igual numero de registros para que se elija el que mejor acomode».

⁴² CAMPOS RUIZ, M. «Úbeda. La Sacra Capilla del Salvador...», p. 338.

⁴³ A.H.M.Ú., F.P.N., escribano Antón de Cazorra, Leg. 995, fol. 192 [En] RUIZ RAMOS, F. J. *Op. Cit.*, pp. 118-119.

Cinco años más tarde, en cabildo de 13 de marzo de 1795 y siendo patrono D. Domingo Gayoso, se acuerda «se haga un Organo, lo qe. no se ha puesto en ejecución, sin embargo de no poder servir el qe. hay, por haberse inutilizado enteramente; cuya falta no puede mirarse con indiferencia, por lo preciso, que es este instrumento para el diario culto Divino, en cuya virtud desde luego el Cavildo da y confiere sus amplias facultades y comisión á los Sres. Dn. Diego de Herrera Presidente, y Dn. Manuel Camargo Obrero para qe. sin demora alguna den principio á qe. se haga con efecto el citado Organo, qe. ha de ser magnifico y de suficiente Musica, correspondiente á la grandiosidad de esta Yglesia; elijiendo á el Maestro de mejor nota, con quien dhos. Sres. Comisionados traten y concierten las condiciones y circunstancias, que les parezcan combenientes, para la ejecución del expresado Ynstrumento; Librandose contra el Administrador las cantidades de maravedís, que necesiten hasta la conclusion de este encargo»⁴⁴.

El nuevo órgano, contratado el 9 de octubre de 1795 a Francisco Javier Fernández –uno de los organeros que habría inspeccionado el anterior instrumento– se situaría en el mismo sitio que el antiguo, en el lado de la Epístola junto a la tribuna del Coro Alto; sin embargo, al ser una pieza de mayores dimensiones, sería necesario ampliar el balconcillo y ocultar parte de la policromía de la cornisa, modificaciones que todavía son claramente apreciables.

La fachada, cuya estructura se conservaba prácticamente íntegra, está decorada con columnas jónicas, dinteles y cornisas. Excepto los capiteles y las basas de las columnas que están doradas, el resto de la caja del órgano tiene una policromía jaspeada marrón y verde. Está dividida por la trompetería de batalla en dos secciones: en la sección inferior hay dos puertas de acceso ubicadas en ambos extremos y, al centro, dos teclados de cincuenta y una notas situados en ventana que tienen a uno y otro lado los tiradores de registros colocados al tresbolillo, más altos los del órgano mayor y más bajos los del órgano de cadereta. La sección superior está conformada por tres castillos de tubos distribuidos entre cuatro columnas, teniendo el castillo central once tubos y trece en los castillos laterales.

Todos los elementos de hierro, plomo o estaño desaparecieron durante la Guerra Civil, no conservándose ningún elemento de la tubería. En los últimos años, la Fundación Casa Ducal de Medinaceli ha procedido a

⁴⁴ A.H.M.Ú., FPN., escribano Juan Chinel Gallego, 30-X-1795, Leg. 1464, fol. 181.

restauración del órgano –llevado a cabo en el taller de organería turolense de Carlos M. Álvarez Ramírez– volviéndose a escuchar de nuevo los sonos musicales de este instrumento en la Sacra Capilla del Salvador⁴⁵.



Órgano del coro alto

⁴⁵ Debido al elevado coste de una restauración completa de este instrumento, se decidió dividir la intervención en tres fases: la primera fase se dedicó a la restauración de la fachada y de una parte del material sonoro y del sistema mecánico del órgano mayor; la segunda se centró en el órgano de cadereta; y la tercera y última fase se centró en el pedal de contras y a la armonización y afinación general.

[Vid.] *Memoria de actividades y gestión económica de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli durante el ejercicio 2006*, pp. 56-59.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. «Los trípticos de El Salvador». *Don Lope de Sosa*, nº 206, Febrero, 1930.
- CAMPOS RUIZ, Miguel. «Úbeda. La Sacra Capilla del Salvador». *Don Lope de Sosa*, nº 35, Noviembre 1915.
- CAMPOS RUIZ, Miguel. «La Sacra Capilla del Salvador de Úbeda. Prólogo para un estudio documental». *Revista Don Lope de Sosa*, nº 60. Diciembre de 1917.
- JÓDAR MENA, Manuel. «Reformas en el interior de la capilla del Salvador de Úbeda a finales del siglo XVIII: la intervención de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando». *Actas IV Congreso Nacional de Historia de la Construcción (Cádiz, 27-29 enero 2005)*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, SEHC, COAC, CAATC, 2005.
- MOLINA HIPÓLITO, José. *Guía de Úbeda*. Madrid: Langa y Cía, 1962, p. 20.
- PONZ, Antonio. *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella. Tomo XVI (Andalucía)*. Madrid: Imprenta de la Viuda de D. Joaquin Ibarra, 1791.
- MORENO MENDOZA, Arsenio. *Úbeda renacentista*. Madrid: Electa, 1993.
- MORENO, Arsenio; ALMANSA, José Manuel; JÓDAR, Manuel. *Guía artística de Jaén y su provincia*. Sevilla: Fundación Lara, 2005.
- RUIZ PRIETO, Miguel. *Historia de Úbeda, Tomo II*. Úbeda: Asociación Cultural Ubetense «Alfredo Cazabán Laguna», 2006.
- ROMERO DE TORRES, Enrique. *Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Jaén*, Manuscrito, Volumen VII, 1913.
- RUIZ RAMOS, Francisco Javier. *La Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda. Estudio histórico-artístico, iconográfico e iconológico*. Úbeda: Asociación Cultural Ubetense «Alfredo Cazabán Laguna», 2011.
- TORRES NAVARRETE, Ginés de la Jara. *Historia de Úbeda en sus documentos. Tomo II: Linajes y hombres ilustres*. Úbeda: Asociación Cultural Ubetense «Alfredo Cazabán Laguna», 2005.
- ULIERTE VÁZQUEZ, Luz. *El retablo en Jaén (1580-1800)*. Jaén: Ayuntamiento, 1986.

