

HUMANIDADES

EL DESAPARECIDO RETABLO DE LA CAPILLA DEL HOSPITAL DE SANTIAGO DE ÚBEDA. ARQUITECTURA, ESCULTURA Y PINTURA

Francisco Javier Ruiz Ramos

RESUMEN: El desaparecido retablo del Hospital de Santiago de Úbeda constituyó, sin ninguna duda, una de las mejores creaciones de la retablistica española del siglo XVI. La ausencia de descripciones precisas y de documentación gráfica de cierta calidad, han propiciado que surjan errores por parte de los investigadores en el momento de aproximarse al mismo. Con este trabajo pretendemos solventar algunas de estas cuestiones, especialmente referidas a sus pinturas.

SUMMARY: The disappeared altarpiece of the Hospital Santiago of Úbeda was, without any doubt, one of the best creations of the Spanish altarpieces of the 16th century. The absence of precise descriptions and graphic documentation of some quality, has resulted to make mistakes at the moment to approach it by researchers. With this report we pretend to solvent some of these issues, specially according to its paintings.

1. INTRODUCCIÓN

Resulta siempre interesante, cuando no un reto, afrontar el estudio de una obra de arte que ha sido comentada, tratada, “diseccionada” y analizada en numerosas ocasiones desde las más variadas ópticas y por los más reputados estudiosos y especialistas desde hace siglos, puesto que los diversos y ricos valores atesorados por ésta han llamado poderosamente la atención de los mismos ofreciéndonos, en multitud de ocasiones, interesantes aportaciones y/o novedades que han merecido la consideración general enriqueciendo, de una forma u otra, el valor o la significación de la obra en cuestión y el conocimiento de la misma.

Los historiadores sabemos que la investigación histórica es un proceso laborioso que en raras ocasiones termina de cerrarse y que las conclusiones de un estudio suelen constituir el punto de arranque de otros nuevos trabajos que vendrán a conformar ese puzle, muchas veces inabarcable e

interminable, que difícilmente lograremos componer en su totalidad. Son muchas las preguntas que se nos plantean cuando abordamos el estudio de un bien y también son muchos los interrogantes que se quedan sin contestación a la espera de una respuesta que puede o no llegar.

El caso que nos ocupa ejemplifica, perfectamente, este pensamiento que he expuesto más arriba.

El hospital de Santiago de Úbeda constituye, sin ninguna duda, uno de los ejemplos más sobresalientes de la arquitectura renacentista española. Ya el abate Ponz advertía, refiriéndose al mismo y no sin razón, que “*este edificio, los del Salvador y Madre de Dios [Palacio de Juan Vázquez de Molina, actual Ayuntamiento de Úbeda] son los mejores de Andalucía, y tal vez habrá pocos semejantes en España fabricados por personas particulares*”¹.

En el año en el que celebramos el V centenario del nacimiento de quien fuera promotor de la obra, el obispo de Jaén don Diego de los Cobos y Molina, y a las puertas ya del año 2017, año en que se conmemora el primer centenario de este inmueble como Monumento Nacional, queremos realizar nuestra pequeña aportación sobre este bien centrándonos en uno de los aspectos más desconocidos y que quizá más interés haya suscitado por parte de los investigadores como es el desaparecido retablo de su capilla a la luz de distintas fotografías, especialmente de una placa muy desconocida donde hoy podemos apreciar no solo la temática iconográfica desarrollada por su escultura y pintura sino la calidad del trabajo de los artífices que lo ejecutaron.

Antes de centrarnos en el retablo conviene recordar algunos aspectos generales sobre la obra que, aunque ya conocidos, no dejan de ser imprescindibles para entender y contextualizar un elemento tan singular e importante de la fábrica como era este retablo.

2. EL HOSPITAL DE SANTIAGO DE ÚBEDA. COMITENTES, MODELOS Y ARTISTAS

El hospital de Santiago de Úbeda surge como la materialización de un deseo madurado por don Diego de los Cobos y Molina, obispo de Jaén entre 1560 y 1565, en su ciudad natal². No transcurriría ni un año tras

¹ Antonio PONZ, *Viage de España*. Tomo XVI, Madrid, viuda de don Joaquín Ibarra, 1791. P. 133.

² Sobre el prelado ubetense recomendamos a MARTÍNEZ ROJAS, F. J. “Anotaciones al episcopologio giennense de los siglos XV y XVI”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº CLXXVII, Jaén, 2001. Pp. 285-423.

sentarse en la silla episcopal del Santo Reino cuando encargó a Andrés de Vandelvira el grandioso proyecto que suponía la realización de este Hospital, una obra que funcionalmente debía de responder a tres cuestiones o finalidades esenciales, esto es, debía ser un hospital, un palacio episcopal y enterramiento del prelado en una suntuosa capilla.



Diego de los Cobos. Catedral de Jaén.

Vandelvira tuvo claro desde un primer momento como aunar estas funciones en un mismo edificio puesto que ya, en 1562, el maestro alcaraceño había no solo dado las trazas sino comenzado las obras según se apunta en el testamento del prelado y los estatutos fundacionales otorgados en julio de 1565³.

Ciertamente y a estas alturas del siglo XVI, era sobradamente conocido el modelo arquitectónico que se había impuesto en lo que a la arquitectura asistencial se refiere y que allá por el siglo XV había preconizado Filarete en el Hospital Mayor de Milán que realizó para el duque Francisco Sforza⁴. El éxito del diseño del maestro florentino se vería materializado en España, algunas décadas después, donde encontramos sobresalientes ejemplos vinculados a Enrique Egas como el de los Reyes Católicos en Santiago de Compostela, el de Granada o el de Santa Cruz en Toledo, hospitales que comparten entre sí un similar ordenamiento espacial, evidente en sus plantas, donde hallamos una cruz griega inserta en un cuadrado⁵.

Está claro que Vandelvira era conocedor de la planta milanesa así como de las citadas variantes españolas, pero también sabemos que el maestro alcaraceño conocía bien lo que Alonso de Covarrubias había proyectado y estaba ejecutando para el cardenal Tavera en Toledo puesto que en 1560 intervendría en las tribunas laterales de la capilla del Hospital de San Juan Bautista, un hospital que se alza como modelo más inmediato al de Úbeda al poseer importantes nexos de unión en lo que a la organización espacial se refiere.

Una obra de la envergadura y con tan altos vuelos artísticos como el hospital de Santiago de Úbeda necesitó de un importante plantel de artistas que se ocupasen de acometer los distintos trabajos que la fábrica precisaba. Amén del nombre de Andrés de Vandelvira⁶, autor no solo del proyecto arquitectónico sino también del diseño de elementos tan importantes y significativos como es la misma reja que permite el acceso a la capilla, nos han llegado otros como el del pintor manchego Miguel Barroso, cuya participación exacta hoy aún no está totalmente definida⁷,

³ A.H.M.Ú. FPN. Leg. 70, fol. 426r. y siguientes.

⁴ RUIZ RAMOS, F. J. "El Hospital de Santiago de Úbeda". *CVDAS*, Nº 2. Andújar, 2001. Pp. 155-169.

⁵ *Ibidem*, p. 157.

⁶ GALERA ANDREU, P. *Andrés de Vandelvira*. Ed. Akal. Madrid, 2000.

⁷ MORENO MENDOZA, A. "La pintura en la ciudad de Úbeda en el siglo XVI". *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 15. Universidad de Sevilla, 2002. Pp. 83-109.



Hospital de Santiago.

pasando por Blas Briño y Luis de Zayas para el retablo, facistol, sillería o cajoneras y el de los pintores Gabriel Rosales y Pedro de Raxis documentados expresamente en el dorado, estofado y pinturas del citado retablo, si bien siempre se ha pensado en ellos como los autores de las pinturas al fresco de la capilla, sacristía, antesacristía y escalera.

3. EL DESAPARECIDO RETABLO DE LA CAPILLA

El retablo que durante siglos se alzó en el testero de la capilla del hospital de Santiago y que fue destruido el día de Santa Ana de 1936, ha sido siempre uno de los elementos complementarios más importantes de la fábrica que, a tenor de lo que nos permitía ver la escasa documentación gráfica existente, han suscitado mayor interés y, por qué no decirlo también, una enorme frustración por parte de los especialistas. Todos nos hemos quedado con la miel en los labios ante la parquedad de las descripciones aportadas por personas que lo llegaron a ver así como por la mala fortuna de no disponer de ningún tipo de material gráfico con la calidad suficiente que nos permitiera, al menos, identificar sus elementos y disfrutar de una obra que en su conjunto se presumía portentosa.



Retablo hacia 1900. Archivo Gómez-Moreno.

Sobre el mismo, el abate Ponz nos dice escuetamente lo siguiente: “*El retablo viste con magestad toda la pared: hay en él hermosas estatuas*”⁸. Ruiz Prieto nos aporta algunos datos más sobre el mismo cuando comenta: “*El primer cuerpo del retablo lo forman ocho columnas ricamente esculpidas, cuyas*

⁸ PONZ, A. Op. cit. P. 132.

basas ostentan molduras en que figuran de medio relieve, la entrada de Jesús en Jerusalén, la Cena, la Oración del Huerto y otras figuras. En el centro del retablo un precioso sagrario, encima una gran hornacina en la que se halla una efigie de Santiago el menor, de excelente talla. Sobre él, otra hermosa hornacina ocupada por la imagen de Nuestra Señora de la Asunción, encima un crucifijo y por remate un adorno, todo obra del citado Andrés de Vandelvira. A los lados, en los entre paños, con cuatro divisiones cada uno, hay imágenes pintadas, muy deterioradas las del lado izquierdo”⁹.

Ya a finales del siglo XX verán la luz algunos aportes documentales que ponen claramente de manifiesto que los maestros Blas Briño y Luis de Zayas serían los autores materiales del retablo. Unos años antes de su realización, maese Briño había ejecutado, bajo condiciones de Vandelvira, la magnífica sillería de la Sacra Capilla de El Salvador¹⁰.

En lo referente al dorado, estofado y realización de las pinturas que culminaban este retablo será también un tándem, el conformado en este caso por Gabriel Rosales y Pedro de Raxis, el encargado de culminar la obra¹¹.

A modo de síntesis y con el objeto de centrarnos a continuación en el análisis del retablo, diremos que el mismo debió de comenzarse por Blas Briño y Luis de Zayas hacia 1575, posiblemente tras la ejecución por parte de maese Briño de un manifestador, la sillería, facistol y cajones para la sacristía¹². Así se constata dos años después, en 1577, cuando se afirma que Briño “...hace el retablo que se ha de hacer en la dicha capilla...”¹³. Años más tarde, el propio Luis de Zayas se encargará de desmontar el retablo en dos partes iguales para que sea dorado, estofado y pintado por Rosales y Raxis y de igual forma nos aclarará sucintamente que la parte del evangelio fue realizada por maese Briño mientras que la de la epístola la realizó él mismo¹⁴.

Ya en 1584 el cabildo de la colegial de Santa María de los Reales Alcázares de Úbeda, patrono del Hospital, acuerda otorgar –por recomendación de Miguel Barroso– los trabajos de dorado y pintura a Rosales y Raxis tras haber ambos concursado con otros pintores para ejecutar

⁹ RUIZ PRIETO, M. *Historia de Úbeda*. Vol. 2. Universidad de Granada, 1999. P. 173.

¹⁰ RUIZ RAMOS, F. J. *La Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda. Estudio histórico artístico, iconográfico e iconológico*. Asociación cultural ubetense “Alfredo Cazabán Laguna”. Úbeda, 2011. Pp. 114-115.

¹¹ RUIZ FUENTES, V. M. *Contratos de obras protocolizados ante los escribanos ubetenses en el siglo XVI*. Tesis doctoral en microfichas. Universidad de Granada, 1990. Pp. 257-263.

¹² A.H.M.Ú. FPN. Leg. 351, fol. 779r.

¹³ A.H.M.Ú. FPN. Leg. 98, fol. 96.

¹⁴ A.H.M.Ú. FPN. Leg. 98, fol. 76.



Santiago peregrino.

los mismos¹⁵. Se establece el precio de 3900 ducados, 1900 ducados para cada uno y 100 más para el artista que realizase el trabajo más sobresaliente. De igual manera quedan establecidas las condiciones bajo las que ambos maestros han de ejecutar los trabajos; unas condiciones que se centran de una manera genérica en los aspectos más técnicos de los trabajos, es decir en el dorado y estofado, y que sin embargo no explicitan los temas iconográficos escultóricos realizados por Briño y Zayas –salvo una leve referencia a las imágenes de un crucifijo, de Santiago y de la Virgen–, ni los pictóricos que Rosales y Raxis tendrían que desarrollar¹⁶.

La decisión de los patronos será refrendada en noviembre de 1585 por el Obispado de Jaén quien también otorgará el visto bueno a las condiciones en las que se ejecutarían los trabajos, unos

trabajos que se iniciaron en 1586 y deberían de estar culminados en un plazo de tres años. Sin embargo dicho plazo establecido en las condiciones no se agotaría puesto que, en agosto de 1587, el trabajo de Rosales y Raxis fue tasado por los pintores Juan Bautista de Peroles y Diego de Ledesma¹⁷.

3.1. LA ESTRUCTURA ARQUITECTÓNICA

Ya hemos visto como la ejecución del retablo en su primera gran fase, es decir entalladura, ensamblaje y esculturas que lo componían, correspondió a los maestros Blas Briño y Luis de Zayas.

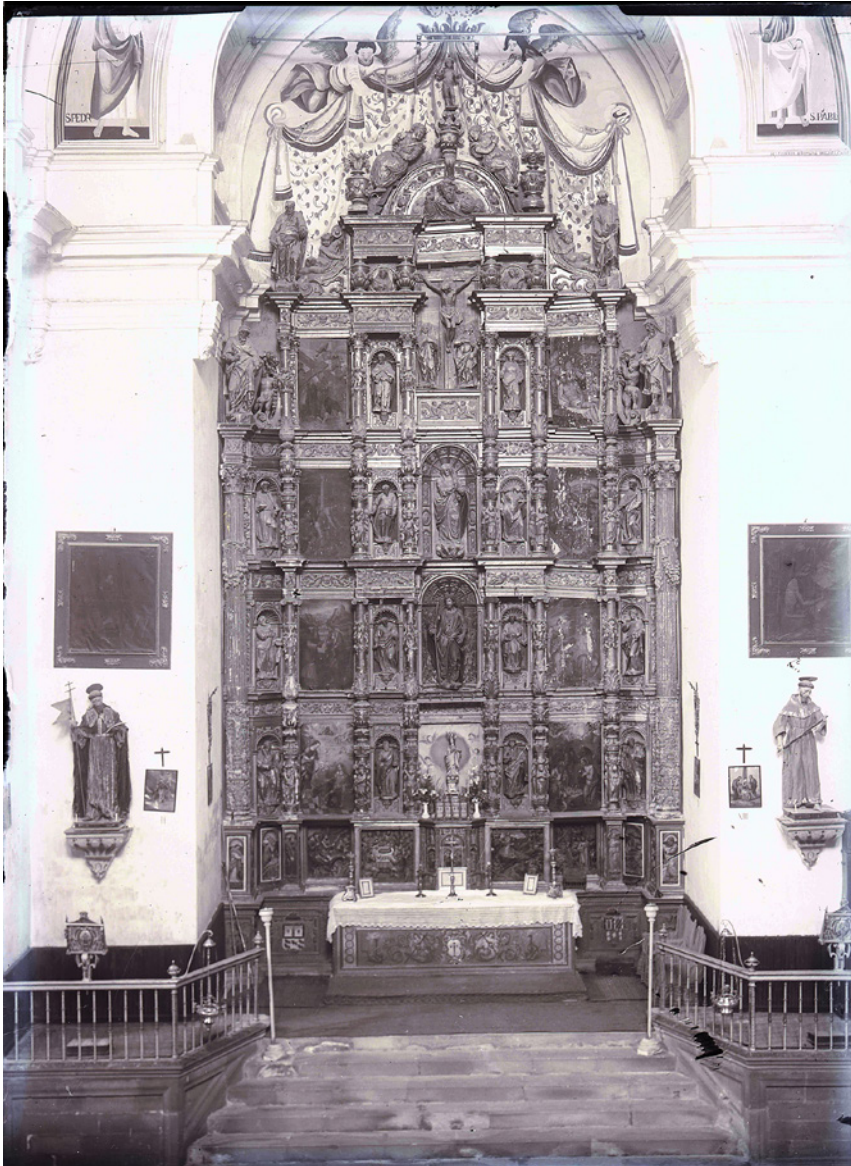
Como también hemos mencionado más arriba, las descripciones que se hicieron del retablo por personas que lo disfrutaron *in situ* antes de su destrucción en 1936 resultan bastante incompletas y por tanto, en

¹⁵ A.H.M.Ú. FPN. Leg. 98, fols. 203r-204v.

¹⁶ A.H.M.Ú. FPN. Leg. 98, fols. 200r-202v.

¹⁷ A.H.M.Ú. FPN. Leg. 184 fol. 224.

este sentido, ha resultado providencial la existencia de documentación fotográfica obtenida antes de su pérdida. Así pues y por citar algunas instantáneas conocidas aludiremos a las existentes en el Instituto Gómez Moreno, la del archivo Espasa o la incluida en el catálogo monumental que sobre la provincia de Jaén realizó don Enrique Romero de Torres.



Retablo Hospital h. 1913. Archivo IEG.

Para el presente estudio nos hemos servido de una copia realizada en los años 50 del pasado siglo de la fotografía de Romero de Torres y que se encuentra en el Instituto de Estudios Giennenses¹⁸. Para nosotros ha sido una sorpresa estudiar detalladamente esta fotografía puesto que dada la calidad de la misma y gracias también a los medios técnicos existentes en la actualidad, hemos podido realizar un análisis y aproximación al retablo que nos ha permitido solventar ciertos errores fundamentalmente en lo referente a la identificación de los temas iconográficos desarrollados en sus pinturas.

Realizada esta aclaración hemos de comentar, en primer lugar, que el desaparecido retablo renacentista no tenía un perfil lineal que se acomodase plenamente al paramento del testero, sino que las calles de los extremos se giraban, a modo de monumental guardapolvo, conformando un ángulo obtuso con el resto del conjunto que se alzaba sobre un banco corrido, a modo de zócalo, decorado con los escudos del fundador cuyos extremos se adelantaban para sostener los basamentos sobre los que arrancan las columnas que enmarcan el conjunto.

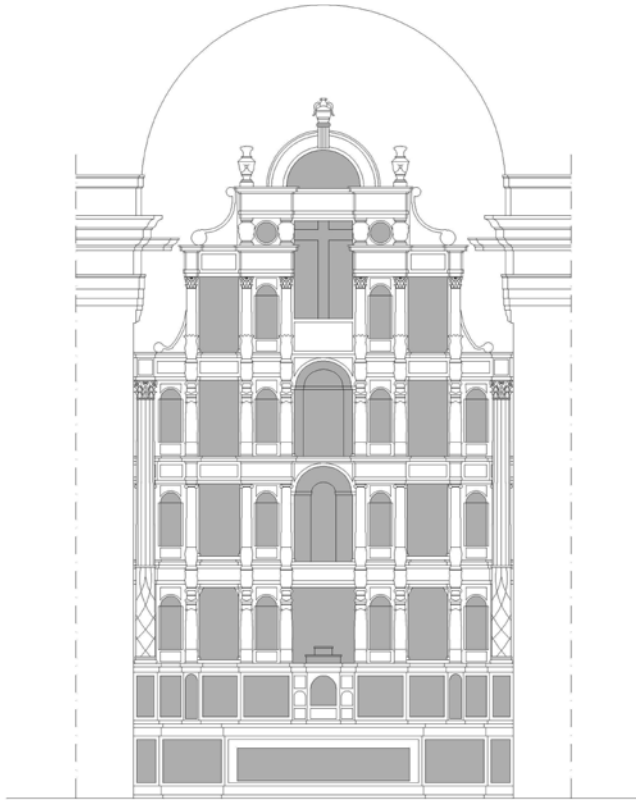
Estructuralmente el retablo presentaba un banco o predela sobre el que se alzaban cuatro cuerpos, flanqueados por sendas columnas corintias, donde se iban superponiendo los órdenes clásicos como proponía Vitruvio¹⁹, es decir, dórico abajo, jónico a continuación, corintio sobre el jónico y compuesto —o quizá se vuelve a repetir el corintio puesto que no se distingue bien— en la parte superior. Otro cuerpo más a modo de ático y que se desarrollaba sobre la calle central y las entrecalles que la flanqueaban, cerraba la composición.

Verticalmente se componían por tres calles y cuatro entrecalles que albergaban las esculturas y las pinturas. De esta forma tanto la calle central como las entrecalles albergaban esculturas, mientras que en las calles laterales se disponían las pinturas.

Los cuerpos del retablo quedaban vinculados entre sí, esto es el primero con el segundo y el tercero con el cuarto, por la presencia de columnas abalaustradas que, amén de su bella plasticidad, acentuaban los juegos de luces y sombras así como la verticalidad del conjunto siendo de orden jónico el de los dos primeros cuerpos y corintio el de los dos

¹⁸ Se trata de un negativo sobre vidrio en blanco y negro de 18 x 13 cm, que es una reproducción del original incluido en el mencionado catálogo que Romero de Torres realizó entre 1913 y 1915.

¹⁹ RUIZ RAMOS, F. J. “Andrés de Vandelvira y la teoría de la arquitectura: los tratados de Vitruvio y Serlio”. En PRETEL MARÍN, A. (Coord.) *Andrés de Vandelvira*. V Centenario. Instituto de Estudios Albacetenses, 2005.



Esquema del retablo. Antonio R. Luque Miranda.

segundos. Es por ello por lo que algunos textos, ciertamente imprecisos como comentamos, hayan hablado de un retablo de dos cuerpos.

3.2. LA ESCULTURA

Ya hemos hablado más arriba como serían Briño y Zayas los encargados de realizar la primera fase del retablo, y por tanto de las esculturas que lo adornaban, y como el primero se ocuparía de hacer el lado del evangelio mientras que el segundo lo haría del lado de la epístola. Sin embargo no queda claro, por ejemplo, quién sería el maestro tracista o a quien de los dos correspondería la ejecución de las piezas importantes de la calle central tales como el sagrario, la escultura de Santiago peregrino, la de la Asunción, el Calvario, Dios creador o el Niño de Resurrección. Sea como fuere hemos de pensar necesariamente que aunque trabaja-



Relieves y Sagrario.

ron en el mismo dos maestros entalladores, existió una unidad estilística en el conjunto con el objeto de que el mensaje que transmitía tuviese la rotundidad y la claridad que se precisaban en este tipo de obras²⁰.

Lo cierto es que hoy conocemos algún detalle más como es el relieve con la escena del prendimiento de Jesús que existía en la predela siendo, de esta forma, cuatro escenas las que se encontraban en este nivel flanqueado el sagrario que se hallaba en el centro. De izquierda a derecha eran: la entrada de Jesús en Jerusalén, la última cena, la oración en el huerto y el prendimiento de Cristo.

El sagrario era una pieza con entidad propia y bellamente decorado que tenía forma trapezoidal emulando a un edificio de clásicas formas arquitectónicas. Cuatro columnas corintias estriadas y decoradas con diferentes motivos en sus fustes que sostenían un entablamento completo, se levantaban sobre un basamento decorado con motivos antropomórficos. El frontal

del mismo albergaba la puerta del sagrario que, con forma de arco, se adornaba con una cruz en su centro bajo cuyos brazos encontrábamos

²⁰ Aunque se desconocen las trazas y condiciones del retablo, distintos autores coincidían en el hecho de su uniformidad. Sabemos que Briño no sabía escribir por lo que cabe la posibilidad que detrás de la traza se pudiese encontrar Luis de Zayas. Sin embargo, personalmente, me inclino a pensar en la mano de Vandelvira, lo que sería una novedad, puesto que está documentada su maestría en este ámbito como vemos en la sillería de la Sacra Capilla de El Salvador.

a San Pedro en el lado derecho y a San Pablo en el izquierdo. Sobre el *patibulum* de la cruz, se acomodaban sendos ángeles enfrentados que sostenían en sus manos lo que pudiera ser algún elemento relacionado con la pasión de Cristo. Cerrando la composición de este panel y sobre el arco de la puerta del sagrario, dos virtudes cardinales sostenían un cáliz en el centro del que emergía la Sagrada Forma, mientras que con la otra mano la Fortaleza sustentaba una columna y la Prudencia un espejo.

En los lados menores se disponían de forma superpuesta los padres de la Iglesia: San Ambrosio y San Jerónimo en el lado derecho y San Agustín y San Gregorio en el lado izquierdo²¹.

Más compleja resulta la identificación del resto de personajes que se incluían en la predela. Así, hemos logrado identificar a San Juan Evangelista, con el águila a sus pies, en el basamento de la columna que cierra el retablo por el lado del evangelio. Es evidente que en el otro lado de este basamento existiría otra figura que no podemos ver pero que posiblemente podría ser otro evangelista²².

A continuación encontraríamos a San Gregorio Magno en su iconografía habitual como Papa. Siguiendo hacia la izquierda y en lo que sería el basamento de la primera columna abalaustrada apreciamos como el mismo estaba tallado en sus tres lados, posiblemente con mártires y santos puesto que sí se hace visible una figura, franciscana por su hábito, que sostiene con una mano la palma de martirio y en la otra una torre.

El siguiente basamento, que servía de soporte a dos columnas abalaustradas, albergaba en su frente y como ya hemos dicho la escena de la Última Cena. Por el contrario, en el lado menor, identificamos a quien por su disposición pudiera ser San Sebastián en el momento de su martirio.

Ya en el lado de la epístola tan solo son visibles San Mateo en la parte delantera del basamento de la columna que enmarca el retablo por ese lado y a San Jerónimo en el panel oblicuo que hay a su lado.

Mayor dificultad presenta la identificación de las esculturas que adornaban los niveles superiores del retablo puesto que en la documentación gráfica que hemos analizado apreciamos la falta, en su mayor parte, de los atributos de los mismos.

²¹ En la fotografía que existe del sagrario en el Instituto Gómez Moreno se identifica perfectamente en la figura inferior a San Gregorio Magno por la mitra papal y en la parte superior podría ser San Ambrosio o San Agustín. Por el tradicional orden nominativo me inclino a pensar que se trata de San Agustín. La lógica nos hace pensar que en el lado contrario, aunque en la fotografía no sea visible, se encontrarían San Ambrosio (o San Agustín) y San Jerónimo.

²² Como veremos en el lado opuesto del retablo y en la misma ubicación encontramos a San Mateo.



Isaías.

que flanqueaban al patrón de España resultan de difícil identificación. Se cierra el apostolado en el piso presidido por la Asunción, flanqueada por Santiago el menor sosteniendo un libro y la maza de batanero y San Matías con el hacha. En este nivel y en el lado del evangelio se encontraba a San Bartolomé y en el lado contrario a San Juan²⁵.

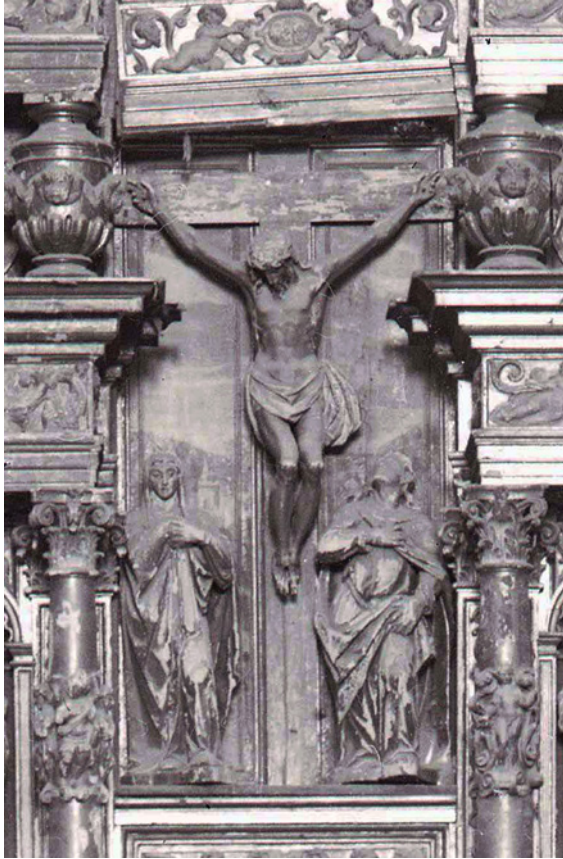
En el último piso se hallaban dos figuras de mayor tamaño en sus extremos sobre las grandes columnas que enmarcaban el retablo. Posiblemente se trataran de Moisés en el lado del evangelio e Isaías en el contrario.²⁶ A los lados del Calvario en la calle central encontramos una figura masculina, que no logramos identificar al carecer de atributo que nos

²³ Agradecemos al Dr. Pablo Jesús Lorite Cruz su inestimable ayuda en el estudio iconográfico del apostolado.

²⁴ En la fotografía del Instituto Gómez Moreno, anterior a la de Romero de Torres, en lugar de la Virgen del Pilar aparece un tabernáculo.

²⁵ Las figuras que no identificamos tenían que ser, por mero descarte, San Felipe, San Judas Tadeo y San Mateo.

²⁶ Moisés aparece sosteniendo por su lado izquierdo lo que parecen ser las tablas de los mandamientos. Por el contrario Isaías aparece como una figura barbada, tocada por un manto y de avanzada edad al que le falta la mano con el atributo que haría posible su certera identificación. En este caso me inclino por esta identificación puesto que se asemeja, a la vez que también forma pareja con Moisés, a la figura que flanquea el relieve de la Natividad de María en la fachada de la Sacra Capilla de El Salvador. MONTES BARDO, J. *La Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda: arte, mentalidad y culto*. UNED Úbeda-Jaén, 1993. P. 58.



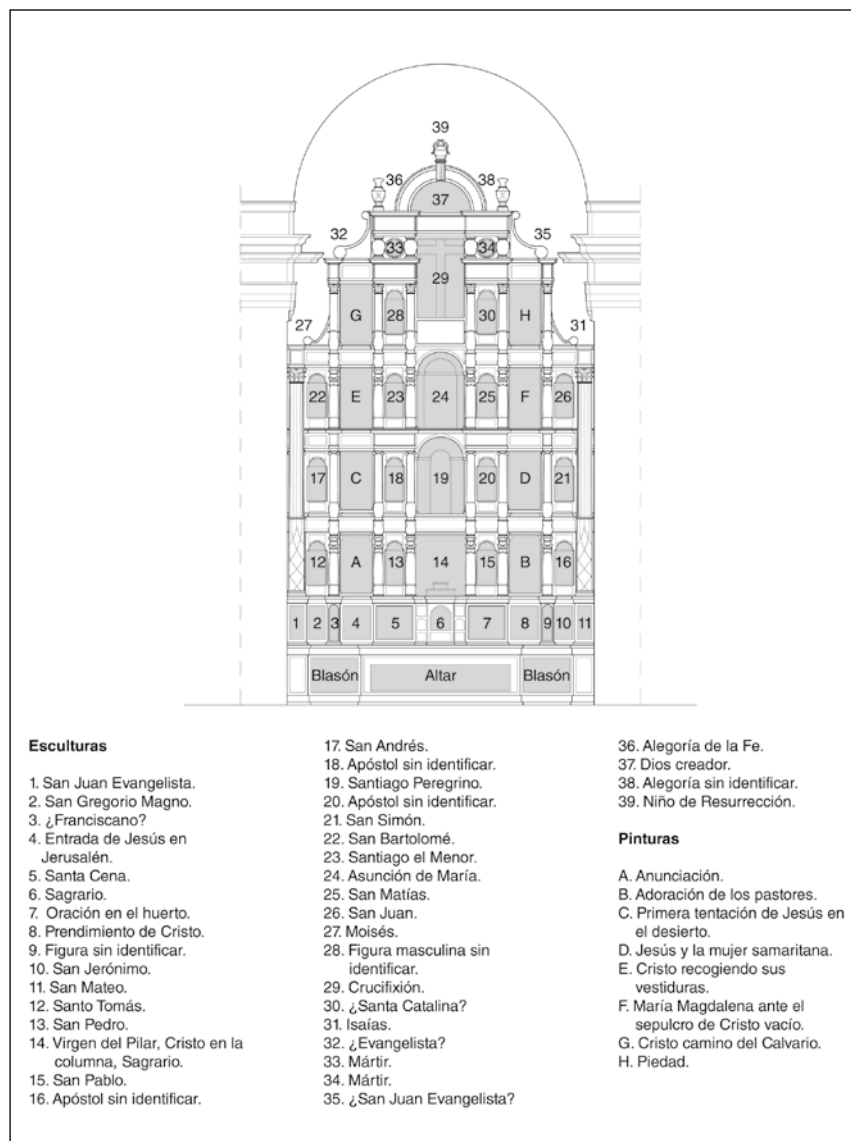
Calvario.

indique su identidad, y una femenina que bien pudiera ser Santa Catalina a la que le falta su tradicional rueda dentada que alude a su martirio, y que tendría justificada aquí su presencia por ser una de las devociones que cita don Diego de los Cobos en su testamento. Algo más arriba y junto a unos niños que se apostan sobre los aletones vemos a dos figuras, una de edad avanzada y otra imberbe²⁷, con un libro en sus manos que bien pudieran tratarse de dos de los Evangelistas.

Cerrando el retablo y sobre un entablamento que era sostenido por parejas de jarrones entre las que se disponían sendos tondos con dos santas mártires, Dios Padre bendiciendo emergía de un arco de medio punto

²⁷ Posiblemente se tratara de San Juan Evangelista por sus rasgos físicos y el libro en sus manos.

sobre el que se apostaban dos Virtudes entre dos jarrones con flores, una de ellas la Fe²⁸, y finalmente un Niño desnudo de Resurrección que cerraba la composición.



Esquema del retablo. Antonio R. Luque Miranda.

²⁸ La otra Virtud carece de atributos que la identifiquen.

3.3. LA PINTURA

En cuanto a las pinturas hemos de decir que conformaban un conjunto cristológico que comenzaba con la Anunciación y finalizaba con la Resurrección. Ideas como la esperanza, el esfuerzo o el sacrificio tenían aquí su cabida como el camino necesario para la salvación. Eran un total de ocho pinturas siendo realizadas, como ya hemos dicho, las del lado del evangelio por Gabriel Rosales y las de la epístola por Pedro de Raxis.

Así Rosales debió de hacer, según la información documental y la disposición que se aprecia en las fotografías, la Anunciación, Cristo tentado por el diablo, Cristo recogiendo sus vestiduras y Jesús camino del calvario. Por el contrario Raxis ejecutaría la Epifanía, Jesús y la Samaritana, la Magdalena ante el sepulcro abierto de Jesús y la Piedad.

Ciertamente resulta difícil, por no decir improbable con la documentación de la que hoy disponemos, realizar un análisis exhaustivo de estas pinturas puesto que las calidades que nos ofrecen las distintas fotografías conservadas del retablo no permiten más que aproximarnos mínimamente a la identificación temática e iconográfica de las mismas. Igualmente al ser instantáneas en blanco y negro, no podremos elaborar un juicio crítico sobre dichas pinturas sino tan solo aventurar lo que estas pudieron ser al tomar como referencia obras que Rosales y Raxis realizaron por la misma época.



Anunciación. Gabriel Rosales.

Comenzando por el lado del evangelio, y por tanto por las pinturas que debió realizar Gabriel Rosales, se encontraba en el primer cuerpo la escena de la Anunciación (Lc. 1, 26-38). La escena se ubica en una estancia interior donde María es sorprendida por el arcángel Gabriel quien porta una filacteria en su mano izquierda. Toda la estancia se llena de una atmósfera celestial donde se hacen presentes, además de San Gabriel, Dios Padre acompañado por una cohorte de ángeles y el Espíritu Santo en forma de paloma en el centro de la composición. Una

composición que presenta una marcada diagonal que comenzaría en la cabeza de San Gabriel, seguiría por la celestial paloma y terminaría con la cabeza de María que, sentada ante un libro, se vuelve sumisa al arcángel. Sobre el ajedrezado suelo y entre ambas figuras, un jarrón con azucenas señala la pureza de la joven Virgen.

Sobre esta escena se hallaba una de las Tentaciones de Jesús en el desierto (Mt. 4, 1-11), concretamente la primera donde, disfrazado de fraile, Satanás pide a Jesús que convierta las piedras que le muestra en panes. Un pasaje que se empieza a representar en el siglo IX y que tendrá amplio predicamento desde el siglo XIV cuando Duccio lo represente en el reverso de la Majestad de la catedral de Siena (1308-1311).

Las figuras se muestran en un primer plano mientras que al fondo se adivina un paisaje montañoso. Tanto la actitud de la figura de Jesús, rechazando con un gesto de su mano derecha convertir la piedra en pan, como el paisaje rocoso del fondo, se muestra deudor del grabado que Lucas de Leyden realizase en 1518 sobre el mismo tema. De igual forma que en el grabado, parece adivinarse en la pintura el pie ganchudo que delata a Satanás.



Cristo tentado por Satanás. Gabriel Rosales.



Cristo y la Samaritana. Pedro de Raxis.

En el tercer cuerpo se encontraba la pintura de Cristo recogiendo sus vestiduras ante las burlas de los verdugos tras ser flagelado. Tras la figura encorvada de Jesús se aprecia una blanca columna centrando, junto a la figura de Cristo, la composición.

La Flagelación de Cristo es una escena que relatan todos los evangelistas, a excepción de Lucas que no la menciona, y que se representará desde el siglo IX si bien será a partir del siglo XV cuando alcance mayor popularidad. Si en un

primer momento suelen ser dos los verdugos que se representan acompañando a Jesús, con el tiempo las escenas se irán enriqueciendo con más personajes.

Finalmente esta calle se completaba con una pintura de Cristo camino del calvario, un pasaje tratado por los cuatro evangelistas y en cuya donde se aprecia a la figura de Jesús con la cruz acuestas rodeado por varios personajes y en cuyo fondo se adivinan sendos personajes a caballo. No cabe duda que la representación plástica de Jesús cargando con la cruz, es decir, la popularmente conocida como Jesús Nazareno, será la escena pasionista que más devoción genere entre el pueblo y muy especialmente a partir del Concilio de Trento.

En el lado contrario se encontrarían las pinturas ejecutadas por Pedro de Raxis. Así, para el primer cuerpo realizó la Adoración de los pastores donde el Niño Jesús centra la composición flanqueado por María y José. Se trata de una escena basada en el relato evangélico de San Lucas (Lc. 2, 15-12) donde los pastores, los más humildes, son los primeros en contemplar al Hijo de Dios.

En el primer término y de espaldas, un ángel arrodillado nos introduce en la escena de composición piramidal. Esta se culminaba, en la parte superior, con un rompimiento celestial copado por ángeles músicos que flanquean al Espíritu Santo en forma de paloma en el centro del mismo.

Para el segundo cuerpo Raxis pintará a Jesús con la samaritana, una escena que aunque ya se había tratado plásticamente desde hacía siglos²⁹, adquirirá mayor presencia entre los siglos XVI y XIX. En el caso que nos ocupa Jesús aparece sentado en el brocal del pozo y se gira levemente para pedir de beber a la mujer samaritana que permanece de pie mientras sujeta una vasija. El pasaje transcurre con una arboleda al fondo a través de la cual se aprecia el celaje. Una composición que presenta concomitancias con el grabado existente en la Biblioteca Nacional y que realizara Cornelius Cort en 1568.



Jesús y la Samaritana. Cort., 1568.

La pintura de más arriba, debido al mal estado de conservación que se observa en las fotografías, ha sido más difícil de identificar puesto que presenta una iconografía poco usual asociada a María Magdalena. Apreciamos en la tabla una única figura femenina, con un paisaje al fondo, que vuelve la cabeza mirando hacia arriba, hacia algo o alguien que no podemos adivinar. Tampoco se distingue qué porta en sus manos, pero sí que junto a ella aparece un elemento en disposición oblicua y que parece ser una lápida. Siendo así no cabe duda que se trataría de María Magda-

²⁹ Encontramos una representación de este pasaje en la catacumba de la vía Latina en el siglo. IV.



Piedad. Pedro de Raxis.

lena ante el sepulcro vacío de Cristo, una escena que se presenta como una alusión a la resurrección de Jesús.

María Magdalena aparece como una mujer de largos cabellos y vestida como cortesana con un opulento vestido. Una imagen que contrasta con su habitual iconografía como penitente u otras, también habituales, tales como secando con sus cabellos arrepentida los pies de Jesús o en el encuentro entre ambos tras la Resurrección, es decir, el conocido *Nolli me tangere*. En este caso su representación, como decimos, es menos habitual pero no por ello los pintores no la conocían puesto que respondía al pasaje del evangelio de San Juan (Jn. 20, 11-12): *“Estaba María junto al sepulcro fuera llorando. Y mientras lloraba se inclinó hacia el sepulcro,...”*. De hecho Sebastiano del Piombo (1485-1547) ya había tratado

este tema como podemos ver en una copia realizada en el siglo XVII de una obra suya y que se muestra en el Museo del Prado.

Finalmente y en el último cuerpo, una Piedad compositivamente muy próxima a la que realizara Sebastiano del Piombo y que se encontraba en la Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda (hoy en el Museo del Prado), venía a cerrar las pinturas de esta calle. La composición de esta tabla revela que Raxis hubo de ver la existente en la Capilla del Salvador sirviéndole, sin ninguna duda, de modelo para la ejecutada en el retablo del hospital de Santiago. María sostiene el cuerpo inerte de Cristo mientras contempla el paño que sostiene en su mano izquierda. Raxis sitúa la escena con un paisaje de fondo junto con otras figuras que contemplan la dramática escena.

CONCLUSIONES

El desaparecido retablo del hospital de Santiago de Úbeda fue, sin lugar a dudas, una de las grandes obras de la retabística española del renacimiento donde la arquitectura, la escultura y la pintura se conjuraban para culminar el gran legado del obispo don Diego de los Cobos a la posteridad.

El obispo Cobos fue un hombre de Iglesia, pero también fue consciente del peso de sus apellidos y, por tanto, se sabía portador de unos nobles valores e ideales inherentes a un príncipe del Renacimiento. Es por ello por lo que la búsqueda de la fama, a través de la perpetuación de su nombre, y el intentar asegurarse la salvación mediante la materialización de una gran obra pía que también sería el lugar de su última morada, marcarán los esfuerzos finales de su vida. Para ello no dudará en poner al frente de su magno proyecto a un arquitecto de reconocido prestigio y bien conocido por el clan familiar como era Andrés de Vandelvira.

Vandelvira realizó la traza del hospital de Santiago consciente de los distintos usos que debía aunar la fábrica, involucrándose en el diseño de otros elementos complementarios como la reja que cerraba el acceso a la capilla y que sería ejecutada por Juan Álvarez de Molina. No sería, por tanto, descabellado pensar en el maestro alcaraceño para la traza y condiciones del retablo puesto que, como sabemos, Briño no sabía escribir y este último ya había ejecutado, años antes, la sillería de la Sacra Capilla de El Salvador según condiciones firmadas por Vandelvira³⁰.

³⁰ RUIZ FUENTES, V. Op. Cit., p. 237.

Sea como fuere, lo cierto es que hasta hoy no habíamos podido conocer la temática de las pinturas realizadas por Rosales y Raxis puesto que, ni las descripciones realizadas a lo largo del tiempo ni la calidad de la documentación fotográfica lo habían permitido. Así pues ha sido determinante para la realización de este trabajo, el poder analizar detalladamente y con ayuda de la técnica actual la fotografía existente de este retablo en el Catálogo Monumental de Jaén, elaborado por Enrique Romero de Torres, digitalizada por el Instituto de Estudios Giennenses así como otras procedentes de archivos tales como Mas de Barcelona o la Fundación Gómez-Moreno de Granada³¹.

Tampoco cabe duda de que las pinturas del desaparecido retablo del hospital de Santiago de Úbeda conformaban un ciclo cristológico que comprendería su vida oculta (Anunciación y Adoración), su vida pública (Tentación y Jesús con la Samaritana), su pasión (Cristo recogiendo sus vestiduras y camino del calvario), su muerte (la talla de la Crucifixión que corona la calle central y la Piedad) y finalmente su resurrección (la Magdalena ante el sepulcro vacío).

De esta forma el conjunto trasladaba un mensaje de esperanza en la resurrección a través de la fe, de las virtudes que debían de caracterizar al buen cristiano, del alejamiento de las tentaciones y de la ayuda al prójimo. Y todo ello ejemplificado a través de la figura de Cristo.

³¹ Agradezco la inestimable ayuda de mi buen amigo Antonio Luque Miranda al elaborar los magníficos dibujos esquemáticos del retablo que ilustran el texto.

BIBLIOGRAFÍA

- Biblia de Jerusalén. Desclée de Brouwer. Bilbao, 1998.
- CARRASCO DE JAIME, D. J. *El retablo de la capilla del Hospital de Santiago en Úbeda: Estudio y documentos. Una aproximación a la vida y obra de Pedro de Raxis*. Instituto de Estudios Giennenses. Jaén, 2008.
- DOUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M. *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*. Alianza Editorial. Madrid, 2009.
- GALERA ANDREU, P. *Andrés de Vandelvira*. Ed. Akal. Madrid, 2000.
- GILA MEDINA, L. “Aproximación a la vida y obra del pintor y estofador alcalaíno-granadino Pedro Raxis”. *Archivo Español de Arte*. Tomo 76, nº 304. Madrid, 2003.
- MARTÍNEZ ROJAS, F. J. “Anotaciones al episcopologio giennense de los siglos XV y XVI”. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº CLXXVII. Jaén, 2001.
- MONTES BARDO, J. *El Hospital de Santiago en Úbeda: Arte, mentalidad y culto*. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Centro Asociado “Andrés de Vandelvira”. Úbeda-Jaén, 1995.
- MONTES BARDO, J. *La Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda: arte, mentalidad y culto*. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Centro Asociado “Andrés de Vandelvira”. Úbeda-Jaén, 1993.
- MORENO MENDOZA, A. “La pintura en la ciudad de Úbeda en el siglo XVI”. *Laboratorio de Arte: Revista del departamento de Historia del Arte*, nº 15. Universidad de Sevilla, 2002.
- MORENO MENDOZA, A. *Úbeda renacentista*. Electa. Madrid, 1993.
- PONZ, A. *Viage de España*. Tomo XVI. Viuda de don Joaquín Ibarra. Madrid, 1791.
- PRETEL MARÍN, A. (Coord.) *Andrés de Vandelvira*. V Centenario. Instituto de Estudios Albacetenses, 2005.
- RUIZ FUENTES, V. M. *Contratos de obras protocolizados ante los escribanos ubetenses en el siglo XVI*. Tesis doctoral en microfichas. Universidad de Granada, 1990.
- RUIZ PRIETO, M. *Historia de Úbeda*. Universidad de Granada, 1999.
- RUIZ RAMOS F. J. “El Hospital de Santiago de Úbeda”. *CVDAS*, nº 2. Andújar, 2001.
- RUIZ RAMOS, F. J. *La Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda. Estudio Histórico-Artístico, iconográfico e iconológico*. Asociación Cultural Ubetense Alfredo Cazabán Laguna. Úbeda, 2011.