



UNIVERSIDAD DE JAÉN
Centro de Estudios de Postgrado



ALEGORÍAS DE LAS VIRTUDES TEOLOGALES Y MORALES EN PORTADAS DE IGLESIAS Y CAPILLAS DE ÚBEDA Y BAEZA: SIGLO XVI Y PRIMERA MITAD DEL XVII.

Trabajo Fin de Máster presentado por

Juan Ignacio Padilla Buñuel

Dirigido por

Miguel Ángel León Coloma

ÍNDICE

1. Resumen y palabras clave.....	4
1.1. Agradecimientos.....	5
1.2. Estado actual del tema.....	5
1.3. Problemas de investigación.....	6
1.4. Objetivos.....	6
2. Introducción: Contextualización del trabajo	8
2.1. Antecedentes: de la <i>Psicomaquia</i> de Prudencio a la representación de las virtudes en la arquitectura medieval francesa	8
2.2. La representación y los atributos de las virtudes en los siglos XIV y XV en el arte italiano	13
2.3. Significado del tema	17
3. Metodología:	
3.1. Método iconográfico e iconológico de Erwin Panofsky	19
3.2. Iconografía e Iconología de Ernst H. Gombrich	21
4. Introducción al tema iconográfico de las virtudes morales en Úbeda y Baeza: primeras representaciones y evolución cronológica (1510-1645).....	23
4.1. La iconografía de las virtudes en las portadas de iglesias y capillas de Úbeda y Baeza. Prototipos, variantes, atributos iconográficos y su origen literario	42
5. Conclusiones	71
6. Bibliografía	75

1. Resumen y palabras clave:

RESUMEN

En el presente trabajo vamos a realizar un recorrido por las distintas y variadas representaciones de virtudes teologales y morales en distintas portadas de iglesias y capillas de ambas ciudades. También vamos a conocer cuáles son y dónde se encuentran las primeras representaciones del tema, detectando sus prototipos en ámbitos cercanos e influyentes como Jaén y Granada, analizando sus variaciones iconográficas y explicando el significado de sus atributos desde la literatura didáctica de la Antigüedad y del cristianismo.

Palabras clave: Arquitectura y esculturas religiosas, alegorías de virtudes morales, portadas, capillas, simbología, iconografía, etc.

Identificadores: Cobos de los, don Francisco; Ortega Salido, don Fernando; Vandelvira, Andrés de; Jamete, Esteban; Barba, Alonso; López de Alcaraz, Martín; Zayas, Luis de; Dávila y Toledo, Sancho; Siloe de, Diego.

Topónimos: Úbeda y Baeza.

Periodo histórico: Desde principios del siglo XVI a mediados del siglo XVII.

ABSTRACT

In the current work, we are going to make a route by different and varieties of the Christian and Moral Virtues representations on both cities different churches, gates and chapels. Also, we are going to know which are and where are the Christian and moral virtues issuing ancient representations, detecting their prototypes in nearby and influential fields such as Jaén and Granada cities, analyzing their iconographic

variations and explaining their attributes meaning from antiquity and Christianity educational literature.

Key words: Religious architecture and sculpture, allegorical moral virtues, gates, chapels, symbology, iconography, etc.

Identifiers: Cobos de los, don Francisco; Ortega Salido, don Fernando; Vandelvira, Andrés de; Jamete, Esteban; Barba, Alonso; López de Alcaraz, Martín; Zayas, Luis de; Dávila y Toledo, Sancho; Siloe de, Diego.

Place names: Úbeda and Baeza.

Historical context: From beginning of 16th to middle of 17th century.

1.1. Agradecimientos.

En primer lugar, quiero dar las gracias a mis padres, por su cariño, su entrega, su apoyo incondicional y por estar siempre ahí. Gracias por todo, os quiero.

Quiero dar las gracias también a Rafael Mantas Fernández, por ayudarme a localizar cierto libro, además de por su ánimo y su apoyo en todo momento. Muchas gracias, amigo.

Igualmente deseo manifestar mi agradecimiento a Sara Hinojosa Rosales; muchas gracias por tu apoyo, compañera y amiga.

1.2. Estado actual del tema.

No existen trabajos sobre las virtudes morales en el ámbito español, a diferencia de lo que hizo en Francia Emile Mâle – sirva como ejemplo su libro *El arte religioso del siglo XIII en Francia. El gótico*, donde dedica un capítulo muy completo sobre el tema de las Virtudes morales desde sus orígenes hasta el siglo XIV-. Tampoco a nivel de Andalucía o Jaén, pese a ser un tema tan recurrente en la región y en la provincia, aunque sí es cierto que se han realizado interesantes estudios, que citaremos en nuestro trabajo, donde se describen o analizan la presencia de virtudes

teologales y cardinales en iglesias de la Comarca de La Loma, objeto de nuestro estudio.

1.3. Problemas de investigación.

He tenido un problema a la hora de intentar visitar el interior de la Capilla Dorada de la Catedral de Baeza con el objetivo de conseguir documentación gráfica para el presente trabajo; pues al intentar hacerlo no me ha sido facilitado el acceso. Solicité autorización al deán de la Catedral de Jaén y la de Baeza con fecha 19 de noviembre de 2016, y no he obtenido respuesta alguna.

1.4. Objetivos.

- Realizar un trabajo inédito sobre la iconografía de las virtudes morales representadas en portadas de iglesias y capillas de Úbeda y en Baeza.
- Estudiar estas iglesias y capillas con atención particular a sus promotores y artistas.
- Detectar los primeros ejemplos del tema en el territorio objeto de estudio, valorando su proyección en realizaciones posteriores.
- Mostrar la difusión del tema iconográfico en iglesias y capillas de ambas ciudades de la comarca de la Loma.
- Confeccionar el catálogo de virtudes morales en Úbeda como en Baeza.
- Analizar la iconografía de cada una de las virtudes representadas, estudiando la variedad de sus atributos.
- Detectar las fuentes literarias que subyacen a la iconografía de estas virtudes.
- Consignar sus prototipos plásticos, señalando los focos artísticos que tuvieron influencia al respecto de este tema en la zona objeto de estudio.

2. Introducción: Contextualización del trabajo.

2.1. Antecedentes: De la *Psicomaquia* de Prudencio a la representación de las virtudes en la arquitectura medieval francesa y sus atributos.

En el presente capítulo voy a exponer los antecedentes de la iconografía de las virtudes morales en el ámbito europeo, para lo cual resulta norma obligada hacer referencia al capítulo tercero, incluido en la obra *El arte religioso del siglo XIII en Francia. El gótico*, de Emile Mâle, titulado *El espejo moral*, ya que aquí se trata de manera excepcional acerca de los orígenes de la iconografía de las virtudes y, como se verá, su gran raigambre y extensión en todo el arte europeo, en los siglos medievales, durante la eclosión del arte románico y del gótico, y su posterior adopción por el arte italiano en los albores del Renacimiento, a finales del siglo XIV y principios del XV, como el lector comprobará más adelante.

Emile Mâle se cuestiona lo siguiente: “¿En qué época tomaron las virtudes una forma concreta y viva en la imaginación cristiana? ¿Cuándo se transformaron por vez primera como jóvenes doncellas, hermosas, sencillas y heroicas?”. A lo que responde que fue ya desde los propios orígenes del cristianismo. Aparecen en el libro del *Pastor de Hermas* como vírgenes. Un poco más tarde se les añadieron armas. Parece ser que fue Tertuliano quien primero representó a las virtudes como guerreras luchando en la arena contra los vicios. Aunque la idea de una batalla interior, de una *Psicomaquia*, no pertenece propiamente a Tertuliano, puesto que es una de las ideas fundamentales del cristianismo; por lo que no tuvo más remedio que darle una forma concreta¹.

Posiblemente fue Tertuliano quien primero representó a las virtudes como guerreras luchando contra los vicios según la siguiente frase: “Ved, dice la Impureza derribada por la Castidad, la Perfidia matada por la buena Fe, la Crueldad derrotada por la Compasión, el Orgullo vencido por la Humildad: tales son los certámenes en los

¹ MÂLE, E. (2001), *El arte religioso del siglo XIII en Francia. El gótico*, Madrid, Encuentro, pp. 131 y 132.

que nosotros, cristianos, recibimos coronas”². La frase de Tertuliano podría servir de argumento al poema de Prudencio.

La *Psicomaquia* de Prudencio va relatando, en versos de Virgilio, la batalla entre las virtudes y los vicios. Tal cual existe hoy, el poema de Prudencio, original de finales del siglo IV d. C. o principios del V, tuvo una gran influencia en los siglos siguientes. El arte de la Edad Media fue a buscar en él su inspiración, y en dicha obra se inspiraron los escultores románicos y también los primeros góticos a la hora de realizar sus representaciones de los vicios y de las virtudes.

En el poema citado se nos muestra a los ejércitos de los vicios y de las virtudes enfrentados. Unos personajes salen de las filas, se provocan, conforme a las normas de la epopeya, y se atacan en combates singulares. En la iglesia románica de Saint-Pierre d’Aulnay, (ubicada en Poitou-Charentes) - erigida entre los años 1140 y 1170 (siglo XII)- destaca un grupo de virtudes y vicios que son designados por sus nombres en la archivolta central de su portada Sur: Ira et Patientia; Luxuria et Castitas; Superbia et Humilitas; Largitas et Avaritia; Fides et Idolatria; Concordia et Discordia. Son éstas las parejas enfrentadas por Prudencio, aunque sólo falta una, Pudor et Libido, pero por razones de simetría el escultor sólo esculpió seis parejas.

A lo largo del siglo XIII, el poema de Prudencio va perdiendo vigor, ya que la idea de una batalla entre vicios y virtudes va desvirtuándose. Las virtudes triunfan ante los vicios, pero a diferencia de hasta ahora, lo hacen sin combatir; los tienen bajo sus pies y ni si quiera les miran; la batalla ha finalizado, y las virtudes se han deshecho de su indumentaria guerrera, y sólo portan en sus manos atributos pacíficos. La elección misma de las virtudes no es ya la del poeta hispano. En la portada meridional de la catedral gótica de Chartres (Centro-Val de Loira), -erigida entre los años 1194 y 1220- observamos a la Prudencia opuesta a la Locura, la Justicia a la Injusticia, la Fe a la Infidelidad (con los rasgos de la Sinagoga), la Esperanza a la Desesperación, la Caridad a la Avaricia, la Humildad al Orgullo. No es ya ese batallón desordenado que Prudencio parece haber formado sin premeditación y en el que las virtudes no tienen rango determinado. Son imágenes muy debilitadas de la idea original de la *Psicomaquia*.

² TERTULIANO. *De Spectaculis*, XXIX. Véase sobre este tema: Puech, *Prudencio*, París 1888, p. 246. (Cit. por MÂLE, *El arte religioso...*, p. 158).

La fachada principal de la Catedral de Notre-Dame de París (1163-1345)³ nos ofrece el ejemplo primigenio de esta tipología de representaciones en cuanto a la Edad Media se refiere. No hay duda de que fue un artista de París, aconsejado por un teólogo, el que realizó este nuevo programa en los primeros años del siglo XIII.

Los bajorrelieves de Notre-Dame de París, la Catedral de Amiens (1220-1269)⁴ y los de la de Chartres, donde la idea ha recibido todo su desarrollo, nos ofrecen a doce virtudes y a doce vicios, que son: la Fe y la Idolatría; la Esperanza y la Desesperación; la Caridad y la Avaricia; la Castidad y la Lujuria; la Prudencia y la Locura; la Humildad y el Orgullo; la Fuerza y la Cobardía; la Paciencia y la Cólera; la Dulzura y la Pureza; la Concordia y la Discordia; la Obediencia y la Rebelión; la Perseverancia y la Inconstancia. En primer lugar, es fácil advertir que la serie comienza por las tres virtudes teologales: Fe, Esperanza y Caridad, cuya naturaleza definió San Pablo antes que nadie⁵. Están ordenadas según la asignación de los teólogos: “porque la Fe pone los cimientos del edificio espiritual, la Esperanza lo levanta y la Caridad le remata”, o igualmente: “porque creemos, esperamos, y porque esperamos, amamos”⁶. Después de estas virtudes teologales esperaríamos encontrar a las cuatro virtudes cardinales: Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza. Tomadas por San Ambrosio de Milán de la *República* de Platón, pero adaptadas al pensamiento cristiano⁷, se introducen en la literatura teológica occidental en el siglo IV. San Agustín da el visto bueno a esta división, San Isidoro de Sevilla y, después de él, Rábano Mauro, la transmiten y difunden en la Edad Media europea⁸. Los teólogos que estudiaron las virtudes con más

³ (Las fechas indicadas entre paréntesis se refieren al periodo que duró la construcción de la catedral en su conjunto).

⁴ IBÍDEM.

⁵ SAN PABLO, *I Corintios* XIII, 14. (Cit. por MÂLE, *Op. cit.*, p. 160).

⁶ CHANTRE, EL, PEDRO, *Verbum abbreviativum*, *Patrol.*, t. CCV, col. 271. (Cit. por MÂLE, *Op. cit.*, p. 160).

⁷ AMBROSIO DE MILÁN, Santo. *De Paradiso*, cap. III, *Patrol.*, t. XIV, col. 279. Realiza una comparación de las cuatro virtudes con los cuatro ríos del Paraíso. El Pisón que arrastra oro es la Prudencia, el Geón que riega a Etiopía (ya que su nombre significa impureza) es la Templanza, el Tigris, (en hebreo, el Rápido) es la Fortaleza, y el Éufrates (el Fecundo) la Justicia. Cada una de las cuatro edades de la humanidad corresponde, asimismo, para San Ambrosio, a una virtud. La primera época, de Abel a Noé, es la de la Prudencia; la segunda, de Abraham a Jacob, la de la Castidad; la tercera, de Moisés a los profetas, la de la Fortaleza; la cuarta, que comienza con Jesucristo, es la de la Justicia. La pila bautismal (siglo XIII) de la Catedral de Santa María de Hildesheim (erigida en el siglo IX, Alemania), nos muestra a los cuatro ríos del Paraíso como símbolos, según la doctrina de San Ambrosio, de las cuatro virtudes cardinales. (Cit. por MÂLE, *Op. cit.*, p. 160).

⁸ ISIDORO DE SEVILLA, Santo. *Differentiarum*, lib. II, cap. XXXIX y XL, *Patrol.*, t. LXXXIII, col. 95; RÁBANO MAURO, *Tractatus animae*, *Patrol.*, t. CX, col. 1109. (Cit. por MÂLE, *Op. cit.*, p. 160).

detenimiento y detalle, Pedro Lombardo en el siglo XII y Santo Tomás de Aquino en el XIII, siguieron los preceptos recibidos.

La representación de la Fe como una figura sedente en el lugar de honor a la diestra de Jesucristo, mientras sujeta con las manos un escudo, en el que se representa una cruz, en París; en Chartres, un cáliz; y en Amiens, una cruz sobre un cáliz. En el pórtico Norte de Chartres, la Fe muestra un cáliz lleno de la sangre del cordero inmolado en el altar. Por lo que, según explica Mâle, “la Fe es identificada por su símbolo más representativo, o sea, la Eucaristía”. En las catedrales de París, Amiens y Chartres, se muestra debajo de la Fe la figura de un hombre haciendo ademán de adoración a un ídolo velludo, similar a un simio; se trata de la representación de la Idolatría, debido a que ésta es la imagen que durante la Edad Media simboliza a los dioses paganos⁹.

En París, Amiens y Chartres, la Castidad es representada por una joven virgen que porta sobre su cabeza el velo característico; en una mano lleva una palma, y en la otra un escudo en el que aparece un animal entre llamas -según M. Duchalais una salamandra, ya que se dice que vive entre llamas y posee la propiedad de apagarlas, lo cual es un símbolo de castidad-; pero fijándonos mejor, ha resultado difícil cerciorarse de que se trata de un pájaro rodeado de fuego, sin duda el fénix, símbolo de la inmortalidad; por lo tanto con la palma y el fénix como atributos, la Castidad encontrará su recompensa en la otra vida. Bajo la Castidad observamos un grupo escultórico; en Chartres y Amiens aparece un joven abrazando a una muchacha que porta un cetro y un espejo, pero en el rosetón de Notre-Dame de París, se trata de una mujer observándose en el espejo, de la Lujuria con la apariencia de una ramera.

En estos relieves las nueve virtudes que acompañan a las tres virtudes teologales, parece que hayan sido cogidas y colocadas al azar, o incluso una ha sustituido a otra, como ocurre con la Justicia, la cual no aparece en este conjunto y ha sido sustituida por la virtud de la Obediencia. En París y en Amiens reconocemos a la Prudencia al instante, gracias a su atributo, ya que se trata de la serpiente que aparece

⁹ MÂLE, *Op. cit.*, pp. 134-144.

en su escudo, que también, en ocasiones es representada enroscada a un bastón¹⁰. La Humildad representa a otra figura femenina que porta un escudo, y en su interior a una paloma, ya que Jesucristo dijo “Sed sencillos como palomas”¹¹, se refiere a ser sencillos de corazón.

En las portadas de París y Amiens se representa otra serie de virtudes, que están ubicadas a la izquierda de Cristo. La Fortaleza es una mujer guerrera -ya que la túnica que le cae hasta los pies es la mejor prueba- que viste cota de malla, porta una espada y lleva casco. En vez de resultar violenta o alterada, tal virtud se muestra calmada y sin provocar a nadie, y se mantiene al tanto, con franca mirada y espíritu lúcido atenta a cualquier evento. A la Fortaleza se opone la Cobardía, que es representada en París, Amiens, Chartres y Reims de manera cómica a la vez que surrealista, -tal vez inspirada en un cuento popular o en un tradicional proverbio- por un caballero aterrorizado que suelta su espada y comienza a correr mientras una liebre le persigue.

La Concordia es representada con su atributo característico, una rama de olivo en su escudo, aunque según Prudencio, tal virtud porta una corona de hojas de olivo. La Discordia, bajo la virtud citada, está representada por un hombre y su mujer que se tiran de los pelos mientras un cántaro y una rueda ruedan por el suelo¹².

En el detalle de un arbotante de la Catedral de Chartres vemos dos representaciones figurativas de la virtud de la Esperanza y el vicio de la Desesperación. La Esperanza es una mujer que viste una amplia toga con multitud de pliegues, está sentada y porta en sus manos una especie de escudo del que aparece un banderín, mientras mira hacia el horizonte. En claro contraste, bajo ella aparece la Desesperación, que representa a una mujer vieja y fea, la cual viste túnica y capa, con gesto cabizbajo y triste, que se traspasa de lado a lado con una espada que porta en su diestra. También, en el pórtico meridional de la misma catedral observamos otras dos representaciones de virtud y vicio; la Caridad está representada en una mujer en

¹⁰ Según el Evangelio de San Mateo, Cristo dijo: “*Sed prudentes como las serpientes y sencillos como las palomas*”. (Fuente: *Mateo, 10, 16*); Incluido en *La Santa Biblia. (2009)*, traducida de los textos originales bajo la dirección del Dr. Evaristo Martín Nieto; 20ª ed., Madrid, ed. San Pablo, p. 1414.

¹¹ (Ver nota anterior).

¹² MÂLE, *Op. cit.*, pp. 147, 148, 150, 151, 152 y 154.

postura sedente que le da su manto a un pobre, mientras sobre su pierna izquierda sostiene un escudo con un cordero en relieve. Representa tal virtud, según Mâle, “el amor a Dios, y también, el amor al prójimo”. Bajo tal virtud, se representa su antagonista, la Avaricia, representada por la figura de una anciana con bastantes arrugas, sentada y llenando una caja con montículos de monedas, o puede ser que esté tapando la caja en un rápido gesto (Lám. 1).

Éstas son las representaciones más destacadas de las virtudes en el arte gótico francés del siglo XIII, aunque hay más y variadas virtudes, pero por falta de espacio me he limitado a citar las más célebres, como las que aparecen en las portadas de iglesias y capillas de Úbeda y Baeza, que serán analizadas posteriormente.

2.2. La representación y los atributos de las virtudes en los siglos XIV y XV en el arte italiano.

La representación de las virtudes morales se mantiene en toda Europa durante los siglos XIII, XIV y XV, aunque durante el XVI tendrán gran relevancia sobre todo en Italia, Francia y España. Raimond van Marle cita varios mosaicos románicos perdidos, así como representaciones escultóricas en las puertas de la Basílica de San Zenón de Verona, las cuales datan posiblemente entre los siglos XI y XII¹³; además de otros ejemplos como en la Iglesia de San Michelle de Pavía (principios del siglo XII); la portada central del Duomo de Parma¹⁴ y la fachada del Duomo de Piacenza (terminada con posterioridad a 1160)¹⁵; al igual que las de Nicola Pisano en el púlpito de la Catedral de Siena (1265-1268); pues no hay que olvidarse de que éste escultor tiene unas fabulosas creaciones en las cantorías de Pisa: a la Fortaleza la representó en la

¹³ La puerta de bronce está decorada con 48 paneles cuadrados. No se conocen las identidades de todas las figuras representadas: incluyen a San Pedro, San Pablo, San Zenón, Santa Elena, Matilde de Canossa, quien había hecho una donación a la abadía de la iglesia, y su esposo Godofredo, así como el desconocido escultor de la obra. Otros paneles muestran las tres virtudes teologales y, en los ocho más pequeños, temas relacionados con la música. En lo que se refiere a la datación, algunos de los paneles son obra de los maestros sajones de Hildesheim en el siglo XI, mientras que otros son de maestros veroneses (según algunos eruditos, incluyendo al propio Benedetto Antelami). (Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Bas%C3%ADlica_de_San_Zen%C3%B3n).

¹⁴ Realizada en 1281 por Giambono da Bissone. (Fuente: <http://www.romanico-emiliaromagna.com/index.php/component/k2/item/82-duomo-di-parma.html>).

¹⁵ MARLE, R. van. (1932), “Iconographie de L’art Profane au Moyen Âge et à la Renaissance et la Décoration des Demeures”; Vol. II: *Allégories et Symboles*. Édition par Martinus Nijhoff, La Haye, p. 20.

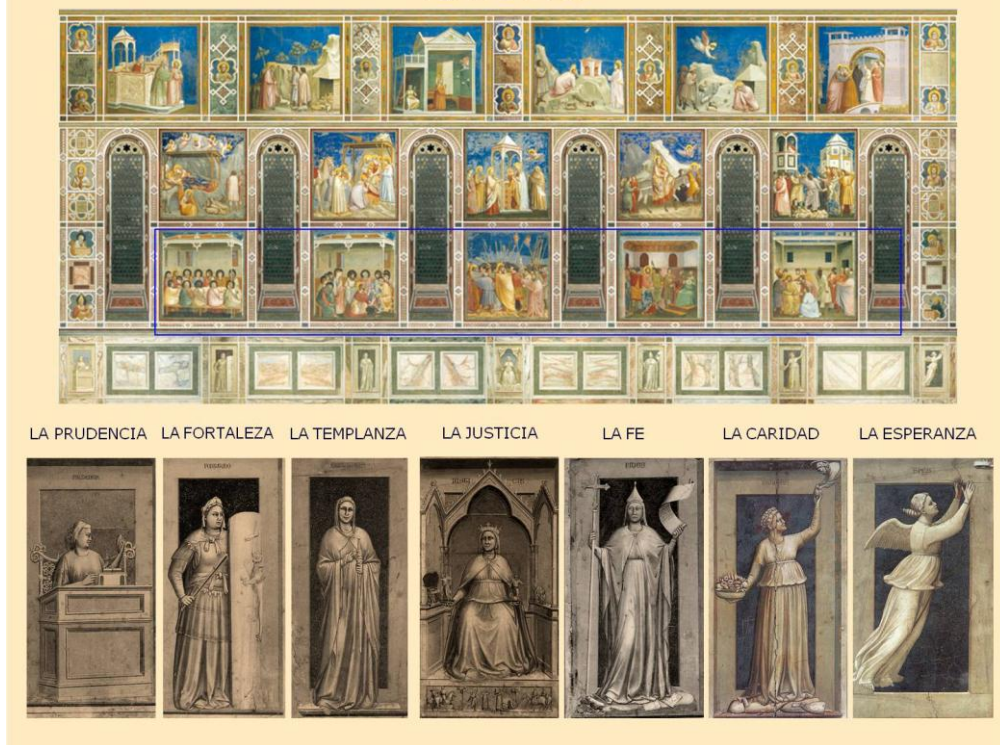
figura de Hércules y a una mujer que arrastra a un león como alegoría, la Caridad amamanta a unos niños, la Renovación Espiritual es representada mediante una joven desnuda con un águila (1309-1311). La fijación del número de siete virtudes principales, opuestas a otros tantos vicios, relacionados con los Dones del Espíritu Santo y con las Bienaventuranzas, se debe a Santo Tomás de Aquino, lo cual se aprecia a finales del siglo XIII. Y contemporáneamente, también se relacionan las virtudes con las ciencias, los planetas y la alquimia¹⁶.

Giotto di Bondone fue otro de los muchos artistas que representó a las virtudes en el plano pictórico, concretamente en la Capilla de Enrico degli Scrovegni, conocida como de *La Arena*, en Padua, entre los años 1305 y 1309. Giotto realizó en grisalla la serie de las siete virtudes y los vicios antagonistas, ubicadas en el zócalo de la obra pictórica. A continuación, la descripción de cada una de las virtudes y sus atributos:

La Prudencia, bifaz, con espejo y libro, estudia en un escritorio; la Fortaleza, armada con los atributos de Hércules; la Templanza porta una espada envainada; la Justicia, en el centro de todas las virtudes, sedente en un trono, asemeja una balanza, ya que en cada mano tiene un platillo con un ángel, uno premia al prudente y otro amonesta al malhechor, a sus pies, un friso representa la paz y el gozo del buen gobierno; la Fe porta la cruz y una tiara, y recibe de los cielos un pliego con la nueva ley mientras pisa a un ídolo quebrado y tablillas con signos; la Caridad es una joven coronada de flores que recibe de Dios una bolsa (la Providencia) y porta en la mano derecha una cesta con flores y frutos (la Abundancia), y a sus pies saquitos de dineros; la Esperanza es representada alada y suspendida en el aire, en posición orante, recibiendo del cielo una corona (fig. 1).

¹⁶ ESTEBAN LORENTE, J. F. (2002), *Tratado de Iconografía*; Madrid, Istmo, pp. 400 y 401.

VIRTUDES



1. Representación de *Las Siete Virtudes*; Capilla de Enrico degli Scrovegni (de *La Arena*), Padua (Italia); obra de Giotto di Bondone (1305-1309).

A lo largo del siglo XV se representa a las virtudes con los siguientes atributos:

La Fe con cáliz y cruz (bien representada con ambos, o con uno u otro atributo); la Esperanza orante (carecerá desde éste momento de corona); la Caridad es representada con niños; la Prudencia bifronte con espejo y serpiente (no siempre porta ambos atributos); la Justicia con espada y balanza (a veces también con una esfera, que simboliza la justicia del poder); la Fortaleza se representa armada; la Templanza con dos jarros; uno con vino y otro con agua, vertiendo el incoloro elemento sobre el jarro de vino, para rebajarlo. Durante el siglo XV habrá una ínfima transformación que sufrirá la Fortaleza, la cual sustituirá las armas de Hércules para portar en su lugar las que son más lógicas, la loriga y cetro, o tener el aspecto de Minerva y se le añade la columna, -la cual suele ser representada seccionada o con basa- que es sustentada por tal virtud, o bien, se la representa abrazada a ella. También resulta fundamental expresar que las virtudes se convierten a partir de

entonces en fieles compañeras representadas en la tumba como medios de transporte del alma del difunto hacia la salvación¹⁷.



2. *Fortaleza y Templanza sobre Seis héroes de la Antigüedad* (1497-1500); obra de Pietro Perugino; pintura al fresco; Colegio del Cambio, Perugia (Italia).

Sobre estos héroes de la Antigüedad grecorromana observamos representadas a las virtudes de la Fortaleza y la Templanza; La Fortaleza aparece sedente con amplia túnica y con su torso, brazos y hombros cubiertos por peto, hombreras y avambrazos, codal y guardabrazos respectivamente; un manto amarillento cubre sus piernas; porta un cetro de mando en su mano derecha y apoya la izquierda sobre su escudo, a la vez que tiene girada su cabeza hacia la virtud que la acompaña. La Templanza es mostrada igualmente sedente mientras está rebajando vino con agua por medio de dos recipientes; viste una túnica verde oscuro y tiene ceñido un manto de tono rosa pálido; flanqueando a las dos virtudes aparecen cuatro *putti* sosteniendo dos cartelas (una por pareja) con textos alusivos a las virtudes y a los héroes (fig. 2).

En la presente obra pictórica, tal y como es característico en todas las obras del Perugino, se aprecian las figuras esbeltas y bien proporcionadas, al igual que la

¹⁷ ESTEBAN LORENTE, *Tratado de ...*, pp. 401-403.

vivacidad y variedad de los colores, así como su suavidad, lo cual heredará el más destacado de sus discípulos, Rafael Sanzio da Urbino en obras tan destacadas como *La Escuela de Atenas*, *la Virgen del Jilguero* y tantas otras.

En el presente trabajo hay que destacar que ni en Úbeda ni en Baeza vamos a encontrar la representación de un coro de virtudes teologales o morales en un mismo espacio figurativo. Las encontraremos aisladamente, colocadas ya en las enjutas de los arcos, ya en casetones de su intradós, ya sobre el entablamento de la portada.

2.3. Significado del tema.

El tema de las virtudes teologales y morales por su carácter esencialmente didáctico y moralizante fue representado en contextos religiosos (portadas de iglesias y capillas, púlpitos, sepulcros...) pero también civiles (logias públicas, palacios públicos y privados). Unas veces ilustrando el óptimo comportamiento para obtener los oportunos beneficios escatológicos, otras adoctrinando sobre actitudes cívicas recomendables. En los casos en los que el tema aparece representado en el palacio o sepulcro de un hombre de Iglesia, de un noble o un príncipe, su finalidad es esencialmente apologética, ilustrando las virtudes del difunto.

3. Metodología (Método Iconográfico e Iconológico de Erwin Panofsky. Iconografía e Iconología de Ernst H. Gombrich).

En el presente capítulo vamos a realizar una introducción en la metodología, tanto en el aspecto iconográfico como en el iconológico. Para ello citaré a dos sobresalientes teóricos y expertos de esta disciplina del pasado siglo XX, cuyas aportaciones en el ámbito teórico, además de sus investigaciones en la Historia del Arte resultan de suma importancia hoy en día. Me refiero al iconólogo, profesor e historiador del arte alemán nacionalizado norteamericano Erwin Panofsky (1892-1968) y al también historiador del arte, profesor y teórico, el austríaco nacionalizado británico Ernst H. Gombrich (1909-2001).

A continuación, en primer lugar, expondré el Método Iconográfico e Iconológico de Erwin Panofsky, auténtico pionero en la metodología iconográfica e iconológica, además de ser un destacado discípulo del gran Aby Warburg y, en segundo lugar, lo que Erns H. Gombrich, influenciado por Panofsky, además de sacar sus propias conclusiones al respecto, explica sobre la iconografía e iconología.

3.1. Método Iconográfico e Iconológico (Erwin Panofsky).

El análisis iconográfico e iconológico de Panofsky se divide en tres partes claramente diferenciadas:

- a) Contenido temático natural o primario (análisis preiconográfico): “Se trata de la fase inicial, en la que se identifican las formas puras, ciertas configuraciones de líneas, colores, masas de un determinado material (piedra, madera, barro, etc.) y con una forma determinada, esto es lo equivalente a las representaciones de seres humanos, animales, plantas y los demás objetos, tales como casas, coches, libros, etc., tratando de identificar las relaciones entre unos y otros como hechos, e intentando percibir las cualidades expresivas como son un gesto alegre, o de dolor, afectuoso, o de enfado; o si en un determinado lugar hay un ambiente pacífico, u hostil. Según Panofsky esto es lo que se denomina como mundo

de las formas puras, las que se caracterizan por poseer significados primarios o naturales, puede también ser denominado como mundo de los motivos artísticos”.

- b) Contenido secundario o convencional (análisis iconográfico): “Se percibe, por ejemplo, cuando nos cercioramos de que una figura femenina desnuda, con largos cabellos y que cubre su sexo es una representación de Venus; o cuando observamos un cuadro en el que aparecen en primer término un personaje entregando unas llaves a otro en actitud amistosa y ambos rodeados de soldados que portan lanzas y nos damos cuenta de que se trata del lienzo La Rendición de Breda o las Lanzas, de Diego Velázquez. Así podemos relacionar los motivos artísticos con las composiciones. La identificación de imágenes, historias y alegorías forman el campo de la Iconografía. Lógicamente, un análisis iconográfico adecuado nos conducirá a una identificación correcta de los motivos”.
- c) Significado intrínseco o contenido (análisis iconológico): “Es percibido averiguando los aspectos determinados que constituyen una nación, un determinado periodo histórico, una creencia religiosa o filosófica, etc. Estos aspectos son representados y expuestos por los métodos compositivos y por la significación iconográfica. El descubrimiento y la interpretación de estos valores simbólicos es a lo que denominamos iconografía en un sentido más profundo. Pero cuando la experiencia práctica que poseamos, así como nuestro conocimiento de las fuentes literarias puedan llegar a confundirnos, el historiador del arte deberá asegurarse de lo que él cree que es el significado intrínseco de la obra, o conjunto de obras, en los que esté trabajando, contra lo que él crea que es el significado intrínseco de determinados documentos de civilización relacionados históricamente con la obra concreta o grupo de éstas como pueda ser capaz de dominar”¹⁸.

¹⁸ PANOFSKY, E. (2004), “Capítulo 1: Introducción”, *Estudios sobre iconología*; Madrid, Alianza Universidad, pp. 4, 5 y 8.

3.2. Iconografía e Iconología (Ernst H. Gombrich).

Ernst H. Gombrich, a diferencia de plantear una metodología propiamente dicha como hizo Panofsky, nos explica cuestiones básicas relativas a la iconografía y también sobre la iconología.

Según cita Gombrich: “existen en el mundo del arte unos principios metodológicos, destacando sobre todo el de primacía de los géneros, lo cual se aplica tanto al arte renacentista como al arte de épocas posteriores. Pues si no existiesen estos principios en el arte renacentista tradicional occidental la tarea del iconólogo sería inútil. La Iconografía y la Iconología se aplican tanto en géneros como el retablo, así como también en los de leyendas, mitologías o composiciones alegóricas con las que resulta posible reconocer los temas. El hecho de identificar los textos ilustrados en una imagen religiosa o laica concreta es una tarea dedicada a la iconografía. Si se puede realizar una correspondencia entre una ilustración compleja con un texto que nos informe de sus características, se dice que el iconógrafo ha conseguido su objetivo. Para resolver las cuestiones en el ámbito iconográfico, además de investigar hace falta poseer conocimientos básicos en el tema. Según los estudios originales de Panofsky, la iconología trata sobre la reconstrucción de un programa más que de tratar de identificar un texto concreto. Los programas artísticos durante el Renacimiento estaban basados en las normas originadas en el respeto a los textos canónicos religiosos y de la antigüedad. Teniendo conocimientos tanto de los textos como de las imágenes, el iconólogo realiza una labor de intermediario entre la imagen y el tema. Por tanto, la interpretación es una tarea imprescindible en el ámbito iconológico, ya que su principal misión es tratar de averiguar el significado de una historia en un determinado contexto. Cualquier investigación iconológica depende de la opinión que tengamos sobre lo que es o no admisible en una época o corriente artística determinada. Los artistas del Renacimiento tuvieron, además, en cuenta un concepto fundamental en la tradición clásica, el de decorum, el cual tuvo en el pasado una acepción más amplia que en la actualidad. Significaba <<lo adecuado>>. Existe la opinión errónea de que los programas artísticos del Renacimiento no tenían en cuenta la creatividad del artista. Existía un repertorio amplio y abundante donde no resultaba

complicado elegir tanto entre las exigencias del decorum como entre las preferencias del artista”¹⁹.

¹⁹ GOMBRICH, E. H. (2005), “Introducción: objetivos y límites de la iconología”, *Imágenes simbólicas: Estudios sobre el Arte del Renacimiento*, 2; 2ª ed., Barcelona, Debate, pp. 5, 6, 7 y 9.

4. Introducción al tema iconográfico de las virtudes morales en Úbeda y Baeza: Primeras representaciones y evolución cronológica (1510-1645).

A continuación, mediante la respectiva introducción conoceremos las primeras representaciones de virtudes morales durante la primera mitad del siglo XVI, tanto en portadas de iglesias como en capillas de Úbeda y de Baeza. También veremos quiénes fueron algunos de los comitentes más destacados que ordenaron erigir y promocionar tales obras y los geniales artistas que las hicieron realidad. En la segunda parte del presente punto se expone la evolución de las portadas y capillas con representaciones de virtudes desde mediados del siglo XVI hasta mediados del XVII.

Portada de la Capilla del Camarero Vago (iglesia de San Pablo, Úbeda; 1510-1536).

Fue financiada por don Francisco de Vago, camarero del obispo Alonso Suárez de la Fuente del Sauce. Es la primera portada renacentista que representa alegorías de las virtudes morales en la comarca de La Loma (fig. 3). Según el profesor José Manuel Almansa, “la portada plateresca se asemeja a un retablo decorado con un programa escultórico de tipología escatológica. El arco de acceso se encuentra flanqueado por pilastras decoradas con grutescos. Sobre el mismo vemos dos medallones representando a la Justicia y a la Caridad, y el escudo del fundador en el centro. Se completa con cartelas de bronce dorado, con la siguiente inscripción:<<ESTA CAPILLA MANDÓ FACER EL VENERABLE FRANCISCO DE VAGO, BENEFICIADO DE ESTA IGLESIA, CRIADO Y CAMARERO QUE FUE DEL ILUSTRÍSIMO Y MUY MAGNÍFICO SEÑOR DON ALONSO XUAREZ DE FUENTE DEL SAUCE OBISPO DE JAÉN DE SANTA MEMORIA. ACABOSE EN LOS AÑOS MDXXXVI>>. A ambos lados aparecen pares de columnas jónicas adosadas y pilastras corintias superpuestas, con hornacinas donde se ubicaban esculturas de los Padres de la Iglesia (hoy desaparecidas). En la parte superior del segundo cuerpo de la portada se representa el Purgatorio, mostrando un sepulcro con una cruz en el centro entre nubes, flanqueado por dos antorchas, y decorada toda la pared con calaveras. Destaca la reja, realizada por el maestro Bartolomé, apareciendo ángeles melancólicos y la heráldica del fundador, además de grutescos”²⁰.

Según el historiador e investigador Arsenio Moreno, “el tema de la Caridad como virtud que se lee en la inscripción del arco se atribuye a una nueva corriente de la Iglesia, alusiva a la revalorización soteriológica de las buenas obras para el creyente; pues así lo declaró en 1520 la bula *Exurge* dictada por León X. Sobre los medallones de la Justicia y la Caridad, dos nuevas leyendas: “Venus Deus, una fides unum baptista,

²⁰ ALMANSA MORENO, J. M. (2008), *Guía completa de Úbeda y Baeza*; 2ª ed., Úbeda (Jaén), El Olivo, p. 89.

Pater et Filius Espiritus Sanctus” e “Hitres unus solis deus, et qui vivit et regnat, in secula seculorum”. La decoración gráfica de la arquivolta se complementa con una empresa moral, en castellano: “Quien bibe menos contento tiene fortuna segura, pues el tiempo y la ventura biben con el mudamiento”.



3. Portada de la Capilla del Camarero Vago; iglesia de San Pablo, Úbeda.

Continúa Moreno Mendoza diciendo lo siguiente: “Algo realmente apropiado para Francisco de Vago quien, sin poseer la condición de hidalgo, había sabido llegar a disfrutar de un estupendo nivel de rentas. [...] El conjunto de estas inscripciones, junto a la divisa FI-SE (*fidelis servus*), que se ubica a su vez en la mansión del beneficiado, -la conocida como Casa de los Salvajes-, anuncia un ideal concreto: “Ama a Dios sobre todas las cosas y al prójimo como a ti mismo” – como explicita el rótulo central-. Todo un modelo cristiano de servicio, típico de quien se honra en ser “fiel servidor” de su señor. [...] Sobre la sobrepuerta sustentando el lema del difunto, nos encontramos con dos *putti* desnudos que podrían ser la representación alegórica del Amor Sacro y el Amor Profano, espiritual y sensual que podemos encontrar en la *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, o en los comentarios de Marsilio Ficino, siguiendo los postulados de *El Banquete*, de Platón. El frontis representa el Purgatorio, donde los difuntos aguardan entre llamas su entrada en el Paraíso, rodeados de motivos iconográficos tan apropiados de la muerte como son las calaveras. Se especula que sean varios los autores de esta capilla, entre ellos Francisco del Castillo “El Viejo” o el maestro Diego López. Es muy posible que el autor del apartado pictórico fuera Julio de Aquiles, que trabajaba en esa época en la ciudad ubetense y participó, en 1545, en la decoración mural de la capilla”²¹.

No tenemos demasiados datos biográficos sobre el Camarero Francisco de Vago²². Sin embargo, gracias a la investigación que realizó Francisco José Amate, la cual expone en su libro *La Capilla del Camarero Vago de Úbeda: arte e historia de una fundación*, en el que se encuentran valiosos datos, como el testimonio que ofrece el testamento del Camarero²³, se ha conseguido aportar un poco de luz en aspectos de su vida y sobre la capilla que financió para ser enterrado. Según Amate Deblas, “se comenzó a construir dicha capilla sobre el año 1510, y se concluyó en 1536 en el

²¹ MORENO MENDOZA, A. (1993), *Úbeda Renacentista*; Madrid, Electa, Akal, pp. 157, 159, 160 y 163.

²² Se especula con que su fecha de nacimiento tuvo lugar durante el primer decenio del siglo XVI. Y su muerte entre principios de junio o a finales de julio del año 1561. Su domicilio habitual en la ciudad ubetense fue la conocida como “Casa de los Salvajes”, en cuya portada se aprecia el escudo del obispo Alonso Suárez, además de las iniciales FI-SE, alusivas al Camarero Vago, ya comentadas anteriormente. Fue beneficiado de la iglesia de San Pablo gracias a una concesión exclusiva hacia su persona por parte del obispo Alonso Suárez, por lo que tuvo además la posesión de casas destacadas además de otras más convencionales en la colación de Santa María; algunas de ellas tenían olivos, vides, además de bienes muebles de plata, oro y moneda, todo lo cual se recoge en el testamento del Camarero. (Fuente: AMATE DEBLAS, F. J. (1998), *La Capilla del Camarero Vago de Úbeda: arte e historia de una fundación*; Córdoba, Publicaciones de Obras Sociales y Culturales Caja Sur, pp. 31 y 32).

²³ Uno de los datos biográficos más destacados acerca del Camarero Vago es el de su gran amistad con el genial arquitecto Andrés de Vandelvira. Dicha amistad viene corroborada por un documento del archivo parroquial de la iglesia de San Pablo, en el cual se cita a Francisco de Vago como compadre en el bautizo del hijo mayor de Vandelvira, Alonso. (Fuente: AMATE DEBLAS, *La Capilla del Camarero...*, p. 32; Para más información sobre lo citado anteriormente vid. ap. doct., nº 3; (Reproducido en la página 115 de la fuente citada y cit. por AMATE DEBLAS, *Op. cit.*, p. 32).

aspecto arquitectónico, pues los elementos artísticos fueron realizados con posterioridad”²⁴.

Portada de la Capilla del Deán Ortega (iglesia de San Nicolás de Bari, Úbeda; desde 1527- finales de siglo XVI).

Según Almansa Moreno, también es conocida como la “Capilla de la Ascensión”²⁵, y se comenzó en 1527 para el enterramiento familiar de don Fernando Ortega Salido²⁶, deán de la catedral de Málaga, secretario de don Francisco de los Cobos y primer Capellán Mayor de la Sacra Capilla de El Salvador. Estamos ante otro monumento de carácter escatológico, aparte del anteriormente visto, de la Sacra Capilla de El Salvador y de la Capilla Dorada ubicada en el interior de la Catedral de Baeza. Se localiza la portada a la izquierda del altar mayor y posee un diseño del primer renacimiento, con decoración escultórica abundante. Posee tipología de arco triunfal (fig. 4), destacando un gran arco de medio punto – decorado en general con grutescos-, además de columnas a ambos lados con calaveras y cabezas de ángeles, simbolizando, respectivamente, la muerte y la vida. En las enjutas del arco apreciamos las representaciones de Sansón cargando con la columna del templo de los filisteos a sus espaldas y Hércules con una clava; ambas imágenes se utilizan como alegorías de la Fortaleza cristiana y la Fortaleza pagana respectivamente²⁷. Moreno Mendoza opina que fuese “el propio deán Ortega el artífice de los programas tanto simbólicos como doctrinales de su capilla, sobre todo en su portada”. También indica el citado autor la posibilidad bastante cierta de que tanto Luis de Vega como Diego López sean los artistas encargados de realizar la presente portada, la cual se muestra ante nuestros ojos magnífica²⁸.

²⁴ AMATE DEBLAS, *Op. cit.*, p. 43.

²⁵ ALMANSA MORENO, *Op. cit.*, p. 61.

²⁶ Deán Fernando Ortega Salido (1490-1571): Este culto hombre de iglesia fue elevado desde 1526 a deán de la Catedral de Málaga, accediendo a su deanato en 1536. Estuvo al frente de la mayordomía catedralicia y sus primeras actuaciones están relacionadas con la reestructuración administrativa de la nueva fábrica. Y desde la década de los treinta, ha tratado profusamente con arquitectos como Diego de Siloe -en Málaga y Úbeda-, Luis de Vega y el mismo Andrés de Vandelvira, emitiendo sus criterios constructivos y dictando programas iconográficos y simbólicos. Sus relaciones con la Corte han sido frecuentes y fluido el trato con otras personalidades del mundo de las Bellas Artes, tales como el escultor Alonso Berruguete, el pintor Julio de Aquiles, el escultor Esteban Jamete, etc. Sin su ayuda a la continuación de las obras de la Sacra Capilla de El Salvador, tal y como era el deseo de doña María de Mendoza, -viuda de don Francisco de los Cobos-, esta magna obra no habría sido concluida. (Fuente: MORENO MENDOZA, *Úbeda...*, pp. 48-52).

²⁷ ALMANSA MORENO, *Op. cit.*, pp. 61 y 62.

²⁸ MORENO MENDOZA, *Op. cit.*, p. 165.



4. Portada de la Capilla del Deán Ortega; iglesia de San Nicolás de Bari, Úbeda.

Portada principal de la Sacra Capilla de El Salvador, Úbeda (1537-1543).

El profesor e investigador Joaquín Montes Bardo explica que “estamos ante un templo renacentista con influencias italianas de carácter funerario mandado erigir en 1535 por el secretario imperial del emperador Carlos I de España y V de Alemania, don Francisco de los Cobos y Molina”²⁹ (fig. 5). Según explica el autor, “la portada principal está claramente relacionada con la imaginería de su capilla mayor, ambas protagonizadas por la Transfiguración de Cristo en el Monte Tabor”. Se representa también a las virtudes de la Fe y de la Justicia mediante dos figuras femeninas y en los extremos de ambas figuras, aparecen los blasones de don Francisco de los Cobos en la parte derecha sostenidos por dos tenantes, y a la izquierda el de doña María de Mendoza, -sostenido a su vez por dos figuras femeninas con los torsos desnudos-³⁰.

Montes Bardo, mediante recreación dialogada, nos revela detalles curiosos sobre ambas virtudes: “Inhumado el cadáver, al caer la losa sobre la cripta excavada junto al adarve de la muralla que se orienta en dirección hacia Cazorla, don Hernando comprendió que con la conclusión de la nueva capilla nunca se olvidaría la fama de su señor, originada en la Fe y en la Justicia. Por la fe en Jesucristo confiaba su gloria en el Más Allá. La justicia le simboliza como afamado hombre de Estado. Así lo testimoniarían las representaciones de tales virtudes en su portada principal, con la Justicia como coraza: *indutus est justitia ut loricam*, que vio Isaías en el instante del Juicio Final, y la coraza de la Fe, *loricam fidei*, que San Pablo describió. Él también gozaría de esa gloria porque, tal y como leyó en Salustio: <<La fama del cronista de los hechos históricos no es inferior a la del capitán célebre>>. Días después, leyendo textos agustinianos, que habían cristianizado horacianos y virgilianos, Ben Sirá desearía su orgullo humanista: <<No te hagas el sabio cuando cumples tu obra>>”³¹.

²⁹ Don Francisco de los Cobos y Molina (1477-1547): Fue escribano de cámara, oficial de la Secretaría de Indias, Contador Mayor de Granada, Regidor de Úbeda, y, sobre todo, secretario imperial, Comendador Mayor de León, Adelantado de Cazorla, Señor de la Villa de Sabiote y Contador Mayor de Castilla. Fue la gran figura política de la época renacentista española y europea, y un gran mecenas y promotor de las Artes de la primera mitad del siglo XVI. A él debemos el impresionante y sin igual patrimonio histórico-artístico que hoy conforman las ciudades Patrimonio de la Humanidad de Úbeda y Baeza, y los pueblos de Canena y Sabiote. (Fuente: ALMANSA MORENO, *Op. cit.*, p. 95).

³⁰ MONTES BARDO, J. (2002), *La Sacra Capilla de El Salvador: arte, mentalidad y culto*. 2ª ed., El Olivo, Úbeda (Jaén), pp. 57 y 58.

³¹ MONTES BARDO, J. (2010), *El solar del privado: diálogos humanistas en la Úbeda del Renacimiento*; 1ª ed., Jaén, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Jaén, p. 99.



5. Vista general de la fachada y portada principal de la Sacra Capilla de El Salvador, en Úbeda.

Portada Sur de la Sacra Capilla de El Salvador (1541-1543).

Según el mismo autor, “el deán Ortega encargó la realización de la misma a Andrés de Vandelvira. El profesor Fernando Chueca la relaciona con Machuca en su configuración como un retablo al aire libre”³² (fig. 6). E indica, además, que las virtudes sedentes en los extremos del entablamento son: “una referencia a la tranquilidad y a la serenidad del caballero cristiano, y quien las ejercita alcanza la paz del espíritu, previa a la paz eterna. Su significado es mayor en una capilla funeraria, al representar alegóricamente la Fortaleza a la primera de las virtudes de un caballero santiaguista, y la Templanza su aspecto monacal. Las virtudes representan una moral típica de caballeros cristianos opuesta a los vicios”³³. El profesor Jesús López define al autor de las esculturas de la presente portada de la manera siguiente: “estas figuras de virtudes femeninas poseen un modelado clásico exquisito y gran detallismo en las vestiduras;

³² MONTES BARDO, *La Sacra Capilla ...*, p. 92.

³³ MONTES BARDO, *Op. cit.*, pp. 92, 97 y 98.

cualidades de gran tradición miguelangelesca, dignas del mejor Jamete”³⁴. Este escultor francés llamado Esteban Jamete³⁵ es uno de los artistas más destacados de la escultura renacentista ubetense, y además estuvo muy influido por las obras de Michelangelo Buonarroti. El conjunto se remata mediante un frontón que muestra a dos figuras erguidas. Según Montes Bardo, “la figura femenina de la diestra abrazada a una cruz representa a la religión cristiana. La de la izquierda, la cual porta las tablas de la ley, a la religión mosaica, por lo tanto, representan a la Iglesia y a la Sinagoga respectivamente. En la parte superior vemos a la alegoría de la Caridad incluida en un tondo representando la protección a los pobres y débiles, y en este caso cobija a varios niños con gesto compasivo y dulce”³⁶. Según López Román, tanto el deán Ortega como Esteban Jamete “dejaron para la posteridad el mensaje de la Caridad romana como virtud que debe prevalecer sobre las demás virtudes cristianas. Los dos *putti* que la flanquean le ofrecen dos cornucopias, símbolos paganos de abundancia y bienestar”³⁷.

³⁴ LÓPEZ ROMÁN, J. (2011), “La portada Sur de El Salvador: elementos paganos grecolatinos en un mensaje de renovación cristiana”; *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses (BIEG)* Enero-Junio; nº 203, p. 287.

³⁵ Escultor y entallador natural de Orleans (Francia), cuyo nombre original es Etienne Jamet (1515 ¿? - 1565). Llegó a España en 1535, trabajando en Medina del Campo (Valladolid), y luego vino a Úbeda. Por el proceso inquisitorial al que fue sometido el escultor en Cuenca en el año 1557 conocemos innumerables datos sobre su personalidad de hombre duro, tendente a riñas y/o conflictos además de bebedor, así como de su trayectoria profesional y su obra. El escultor es retratado en el proceso inquisitorial citado en el que se le juzgó como un hombre de fuerte carácter, envidiado por algunos compañeros de profesión y odiado por los familiares de su mujer, especialmente por su suegro, quien le denunció y provocó la apertura del proceso inquisitorial contra él. Fue un artista relacionado con Felipe Vigarny, con quien colabora en la realización de la sillería del coro de la Catedral de Toledo. Jamete estaba especialmente dotado para las labores de la talla de la piedra y el alabastro, mostrando el modelado clasicista y cargado de vigor que bien podemos observar en el extenso programa iconográfico de obras como la sacristía de El Salvador. (Fuentes: MORENO MENDOZA, *Op. cit.*, p. 60; LÓPEZ ROMÁN, “La portada Sur de El Salvador: elementos paganos grecolatinos en un mensaje de renovación cristiana”; *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses (BIEG)* Enero-Junio; nº 203, p. 269).

³⁶ MONTES BARDO, *Op. cit.*, pp. 98, 99 y 101.

³⁷ LÓPEZ ROMÁN, “La portada Sur de El Salvador: elementos paganos grecolatinos en un mensaje de renovación cristiana”; *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses (BIEG)* Enero-Junio; nº 203, p. 292.



6. Portada Sur de la Sacra Capilla de El Salvador, en Úbeda.

A continuación, veremos el desarrollo cronológico de cada una de las portadas de capillas alusivas a cada virtud o virtudes en el periodo comprendido entre los años 1560 a 1645.

Portada de la Capilla de San Miguel o de los Arcedianos (Catedral de Santa María, Baeza; 1560).

Según indica el profesor Pedro Galera, “la portada está estructurada en un orden gigante con pilastras en cuyo frente se disponen varios santos: Santiago, San Francisco, San Pedro (imagen desaparecida) y San Pablo. Tanto las figuras como la obra en general están policromadas e inspiradas en los diseños que Andrés de Vandelvira realizó para la Capilla de los Benavides en el convento de San Francisco, igualmente ubicado en la urbe baezana. Una original serie de “virtudes” enfrentadas a sus correspondientes “vicios”, ocupan el intradós del arco, en cuyas enjutas dos figuras sustentan cartelas con los nombres de los titulares, los canónigos Diego Luca y Francisco de Herrera, arcedianos de la catedral, de ahí el sobrenombre de la capilla. La parte superior está formada por un relieve del “Descendimiento de la cruz”, en el que destacan los vivos tonos de su policromía, así como los volúmenes de la talla. El retablo interior actual no es el original, siendo sustituido éste por uno barroco del siglo XVIII, ocupado por un lienzo del arcángel titular, San Miguel”³⁸ (fig. 7). Según el profesor Miguel Ángel León, “en los casetones del interior de la bóveda de esta portada proyectada por Andrés de Vandelvira³⁹ nos encontramos con un muy buen ejemplo de programa iconográfico de tipo moral. Estamos ante una representación careada de siete virtudes y siete vicios. Las virtudes están identificadas en las cartelas superiores y sustentadas por *putti*, de los cuales unos son representados con alas y otros sin ellas. Las inferiores son sujetadas por monstruos con alas y serpentiformes. Las siete virtudes aquí representadas son Diligencia, Paciencia, **Templanza**, Humildad, **Caridad**⁴⁰, Largueza y Castidad”. El autor destaca, además, que “el conjunto de virtudes aquí representado se aparta de los modelos típicamente representativos, por lo que adquieren un particular interés iconográfico al ser las virtudes teologales y cardinales las más representadas en las obras monumentales del siglo XVI, motivo por el cual el coro de virtudes depende del de los vicios, que conforman los siete pecados capitales”⁴¹. Se corona la portada de la capilla con un frontón triangular donde aparecen Dios Padre en su interior, y sobre Él, las virtudes de la Fe – la cual porta un

³⁸ GALERA ANDREU, P. A. (2015), *Las Catedrales de Vandelvira: Jaén y Baeza*; 2ª ed., Úbeda (Jaén); eds. El Olivo de Papel de Andalucía S. L. (Colección *Aldaba*), pp. 67 y 68.

³⁹ Según amable comunicación oral del profesor Pedro Galera Andreu, la Capilla de San Miguel fue documentada recientemente como obra de Andrés de Vandelvira. (Cit. por LEÓN COLOMA, M. A. (1990), “Un programa iconográfico de vicios y virtudes en la catedral de Baeza”; Revista *Ephialte*; (Instituto de Estudios Iconográficos), Vitoria-Gasteiz, nº 2, p. 315).

⁴⁰ Las virtudes señaladas en negrita serán analizadas posteriormente junto a las de la parte superior de la portada.

⁴¹ LEÓN COLOMA, “Un programa iconográfico de vicios y virtudes en la catedral de Baeza”; Revista *Ephialte*; (Instituto de Estudios Iconográficos), Vitoria-Gasteiz, nº 2, p. 312.

cáliz-, y la Justicia – que empuña una espada- aparecen recostadas sobre el frontón, y entre ambas aparece una cartela (fig. 7).



7. Portada de la Capilla de San Miguel o de los Arcedianos (1560); Catedral de Baeza.

Arcos sepulcrales del interior de la Capilla Dorada; Catedral de Baeza (1598).

Según cita Galera Andreu, “se trata de la mejor y más magnífica capilla de la Catedral de Baeza, la que está ubicada justo donde acaba la nave de la Epístola. Fue fundada por la familia de los Molina, don Cristóbal y su hijo, don Pedro Muñiz de Molina, deán de la catedral de Lima en 1598, aunque parece ser que fue reconstruida sobre otra anterior. Posee un estilo conforme al gusto de finales de siglo, siguiéndose aún modelos vandervirianos. Consta de un interior de planta rectangular, cubierto por bóveda de cañón con casetones y media naranja para el altar mayor. Son reseñables los nichos con escenas de la “Adoración de los Reyes Magos” y de la “Adoración de los Pastores”, junto a símbolos escatológicos, además de los restos del retablo, que data de 1621, obra del insigne escultor de retablos Sebastián de Solís”⁴².

Ya en la parte interior de la excelsa capilla, y según explica León Coloma, “el sepulcro situado en el lado del Evangelio presenta en el tímpano un relieve de la Epifanía; dos alegorías de virtudes en las enjutas, la Fortaleza, sujetando la columna - con los bastones del fuste a distinta altura según la peculiar recurrencia vanderviriana - y la Prudencia, con el espejo y la serpiente; y un búho sobre la clave del arco. En las hornacinas interiores de las jambas, las esculturas del arcángel San Miguel portando el escudo y empuñando la espada con la que se dispone a asestar un tajo al demonio reducido a sus pies; y de San José, se ha roto el atributo que sostenía en la derecha e identificado como el anterior por una cartela existente en la peana”⁴³ (fig. 8).

⁴² GALERA ANDREU, *Las Catedrales de ...*, p. 72.

⁴³ LEÓN COLOMA, M. A. (1993), “Mito y escatología: a propósito de la Capilla Dorada de la Catedral de Baeza”; *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº XXIV, Granada, p. 44.



8. Arco sepulcral del lado del Evangelio; Capilla Dorada, Catedral de Baeza.

Portada principal de la Iglesia parroquial de San Pedro, Úbeda (1605-1615).



9. Portada principal de la iglesia parroquial de San Pedro, Úbeda.

Tal y como citan en su libro conjunto los profesores e investigadores Arsenio Moreno Mendoza, José Manuel Almansa Moreno y Manuel Jódar Mena, “fue erigida posiblemente sobre una antigua mezquita de barrio, y fue considerada la tercera de las parroquias de la ciudad, tal y como lo demuestra el pleito mantenido tras la reconquista de Úbeda entre el obispo de Baeza, Fray Domingo, y don Rodrigo Ximénez de Rada, arzobispo, por la posesión jurídica de la misma. De esta época, primera mitad del siglo XIII o unas décadas posteriores data su ábside protogótico”⁴⁴. Según Bartolomé Raya, la iglesia de San Pedro “ya existía con anterioridad a la época de la invasión musulmana del año 711, siendo transformada en mezquita y nuevamente reconvertida al culto cristiano a raíz de la reconquista de Úbeda en 1234 por el rey Fernando III “El Santo”. Existe una portada lateral que fue cegada. El planteamiento general de la fachada (fig. 9) sigue el esquema trazado por Andrés de Vandelvira para la portada del Hospital de Honrados Viejos de El Salvador, que también es aplicado en la portada de la Consolada de Santa María”⁴⁵.

Resulta igualmente de gran trascendencia lo que citan Moreno Mendoza, Almansa Moreno y Jódar Mena, relativo a que “años después de haber sido cegada su puerta de poniente -entre 1605 y 1615- y rigiendo la sede episcopal de Jaén el obispo don Sancho Dávila⁴⁶ se labra su portada Sur (actual portada principal), de cuyas trazas se encargó Alonso Barba, destacado discípulo de Andrés de Vandelvira y el continuador de sus obras tras el fallecimiento de éste en 1575. En la primera década del siglo XVII son firmadas las condiciones para la realización de su torre campanario,

⁴⁴ MORENO MENDOZA, A.; ALMANSA MORENO, J. M.; JÓDAR MENA, M. (2005), *Guía artística de Jaén y su provincia*; Fundación José Manuel Lara, Sevilla, p. 449.

⁴⁵ RAYA MORAL, B. (2015), *La arquitectura vandelviriana en la provincia de Jaén. Aportación a su estudio gráfico*; Instituto de Estudios Giennenses, Diputación Provincial de Jaén, p. 430.

⁴⁶ Sancho Dávila y Toledo (1546-1625): Obispo abulense, -de ahí su primer apellido- obtuvo una Canonjía en su Ávila natal con 19 años. Después obtuvo otra en la iglesia de Coria, así como la tesorería y el Deanato. Permutó sus prebendas por continuar sus estudios en la Universidad de Salamanca, donde asistió 34 años, y fue rector de dicha universidad cuatro veces, cosa bien rara y singular. Tuvo gran predilección por la Teología Escolástica, así como la Positiva, y se aplicó al púlpito, predicando con gran frecuencia y obteniendo el aplauso de todos. Fue promovido a la Canonjía de Cartagena en 1591. Posteriormente, vinieron las Bulas del Obispado de Jaén, así que partió de Murcia para tomar posesión; entró en la Ciudad de Jaén el jueves 13 de abril del año 1600, y luego comenzó la visita por su Santa Iglesia Catedral y demás iglesias parroquiales de la ciudad. Era muy aficionado a las letras, conociendo el singular cuidado con que enseñaba en la Universidad de Baeza, y allí aumentó la Cátedra de Santo Tomás. (Fuente: XIMENA JURADO, M. de. (1991), *Catálogo de las iglesias de Jaén y Baeza y Anales Eclesiásticos de Éste Obispado*; Madrid, 1652 (obra original); edición facsímil, Universidad de Granada, pp. 504-506).

luego arruinada y desplazada de su emplazamiento original por el maestro Pedro de Ortiz"⁴⁷.

Portada del Hospital e Iglesia de la Purísima Concepción, Baeza (1625).

Se trata de una magnífica y elocuente portada abierta a la calle San Francisco (fig. 10). Y según cita Almansa Moreno "es destacable el gran arco de medio punto sobre imposta resaltada con ménsula en su clave, flanqueado por columnas corintias, y con las alegorías de la Fe y la Esperanza en sus enjutas. En la parte superior aparece un hermoso relieve, enmarcado con columnas corintias y rematado con un frontón curvo partido, que muestra a la Inmaculada Concepción. La imagen actual que tenemos de este hospital se la debemos al obispo don Baltasar Moscoso y Sandoval, que en 1625 ordenó su ampliación y la realización de su portada con el fin de unificar los modelos hospitalarios de la ciudad"⁴⁸.

⁴⁷ MORENO MENDOZA; ALMANSA MORENO; JÓDAR MENA; *Guía artística ...*, pp. 449 y 450.

⁴⁸ ALMANSA MORENO, *Op. cit.*, p. 252 y 253.



10. Portada del Hospital e iglesia de la Purísima Concepción, Baeza.

**Portada principal de la Colegiata de Santa María de los Reales Alcázares, Úbeda;
(1604-1645).**

Según citan Moreno Mendoza, Almansa Moreno, y Jódar Mena, “tiene el honor de ser iglesia mayor parroquial desde 1852, y gozó, como templo cristiano de la dignidad de ser colegiata bajo la advocación de Santa María de los Reales Alcázares y Nuestra Señora de la Asunción desde el siglo XIII. La actual iglesia, tras la conquista de la ciudad por el rey Fernando III “El Santo” en 1234, ocupaba con mínimas diferencias la

superficie de la mezquita mayor aljama, la cual estaba formada por nueve naves de 3'5 metros y un alzado de 6 metros, protegida por torreones en su flanco Oeste" (fig. 11)⁴⁹. Según el doctor Antonio Almagro, el 10 de marzo de 1604, a instancias del obispo don Sancho Dávila, "el canónigo don Antonio de Molina Valenzuela contrata la construcción de la portada principal, con cuatro pilastras que recorren la fachada y el muro que las une. Participa también en las obras el maestro de cantería Martín López de Alcaraz, del que también era el proyecto. Aun cuando el promotor es el obispo citado, siempre aparece tras la obra el canónigo don Antonio de Molina y Valenzuela en calidad de vicario de la fábrica, además, por su continuado deseo de dotar al templo del aspecto que merecía como Iglesia Mayor Colegial. Como resultado podemos apreciar un conjunto armónico y articulado. En cuanto a las portadas, Martín López de Alcaraz se inspiró en edificios cercanos de la plaza de Santa María, copiando los esquemas que Andrés de Vandelvira utilizó en la Sacra Capilla de El Salvador para la portada mayor, y la distribución de pilastras en toda la fachada del enfrentado Palacio de las Cadenas"⁵⁰.

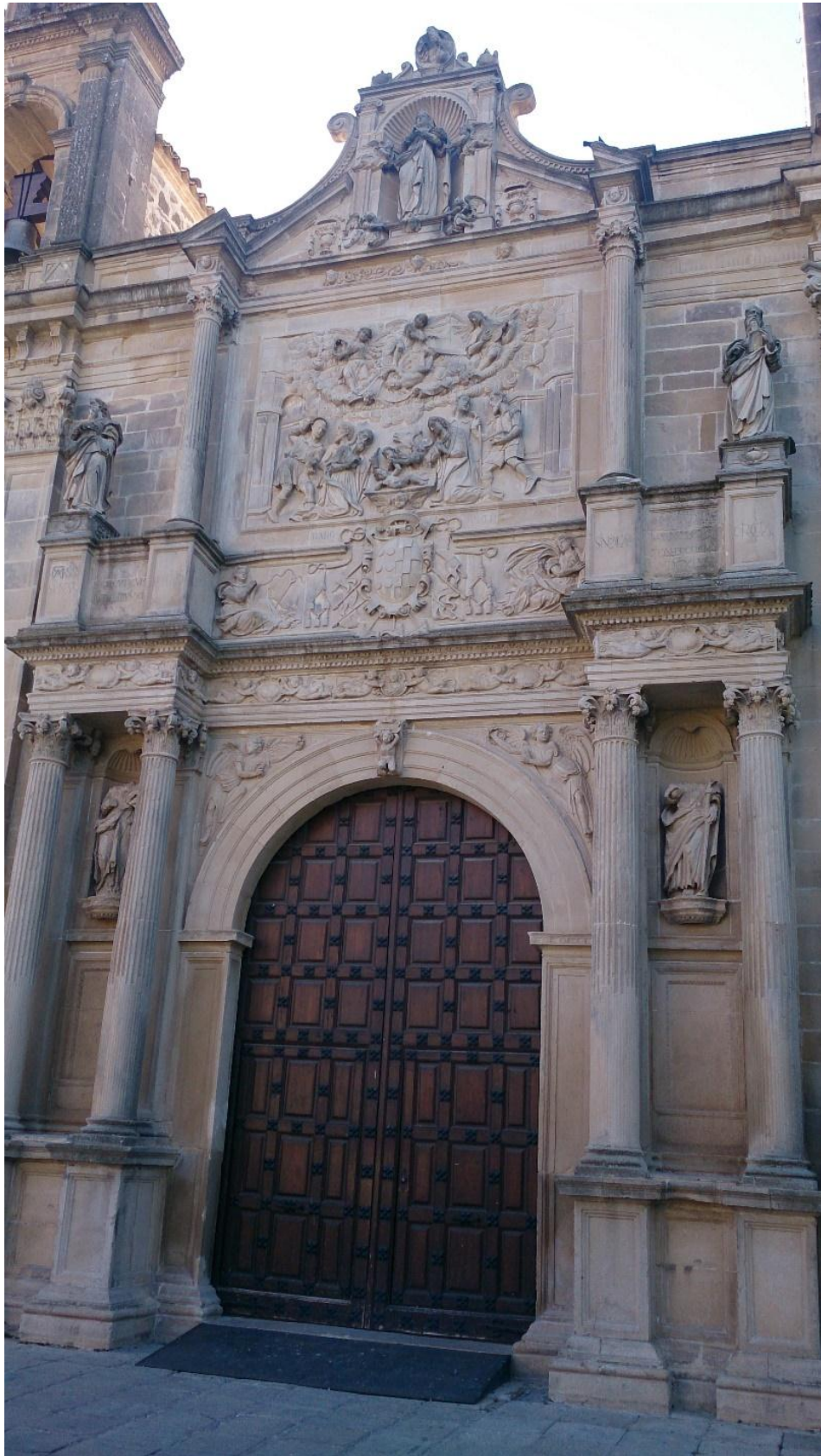
Según cita Almansa Moreno, "el escultor Luis de Zayas es el autor del relieve de la Adoración de los Pastores de la parte superior de la portada, así como también de las imágenes de la portada de la Consolada, obras realizadas entre 1604 y 1616. En estos trabajos colaboró con él Pedro de Vera"⁵¹. También indica el citado autor que, "hay que incidir en que las trazas de la portada en sí se deben a Martín López de Alcaraz"⁵².

⁴⁹ MORENO MENDOZA; ALMANSA MORENO; JÓDAR MENA; *Op. cit.*, pp. 390 y 391.

⁵⁰ ALMAGRO GARCÍA, A. (2003), *Santa María de los Reales Alcázares de Úbeda: arqueología, historia y arte*; El Olivo, Úbeda (Jaén), pp. 104 y 109.

⁵¹ ALMAGRO GARCÍA, A. (1989), *Santa María de los Reales Alcázares*; Úbeda (Jaén); Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, p. 24. (Cit. por ALMANSA MORENO, J. M. "Escultura y escultores en la Úbeda del siglo XVI"; incluido en MORENO MENDOZA, Arsenio... [et al.] (2002), *Úbeda en el siglo XVI*. El Olivo, Úbeda (Jaén), pp. 500 y 501).

⁵² IBÍDEM.



11. Portada principal de la Colegiata de Santa María de los Reales Alcázares, Úbeda; (1604-1645).

4.1. La iconografía de las virtudes en las portadas de iglesias y capillas de Úbeda y Baeza: (Siglo XVI y primera mitad del XVII). Prototipos, variantes y atributos iconográficos (su origen literario).

Es importante destacar que la idea de Diego de Siloe de colocar a dos virtudes sedentes sobre la rosca del arco de medio punto -lo que se observa en la Portada del Perdón de la Catedral de Granada- (fig. 16), será un recurso utilizado por Andrés de Vandelvira en la portada sur de la Catedral de Jaén (fig. 17), así como también en la portada de acceso a la Sala Capitular; a su vez se utilizaría posteriormente en las portadas de iglesias y capillas de Úbeda y Baeza, por lo que podemos hablar perfectamente de que el modelo realizado inicialmente por Siloe fue una clara influencia para Vandelvira, así como también para los artistas que realizaron las portadas de iglesias y capillas en ambas ciudades giennenses Patrimonio de la Humanidad.

A continuación, se realiza un estudio iconográfico en el que se van a analizar los atributos de cada virtud, su origen plástico (zonas que hayan ejercido influencia sobre las alegorías de virtudes en Úbeda y Baeza – como son algunos ejemplos en las ciudades de Jaén y Granada-. También veremos si estamos ante atributos de origen francés o italiano). Finalmente se explicarán los significados basándonos en el ámbito literario. Primero me referiré a las virtudes teologales, y después, a las cardinales.

a) Virtudes teologales:

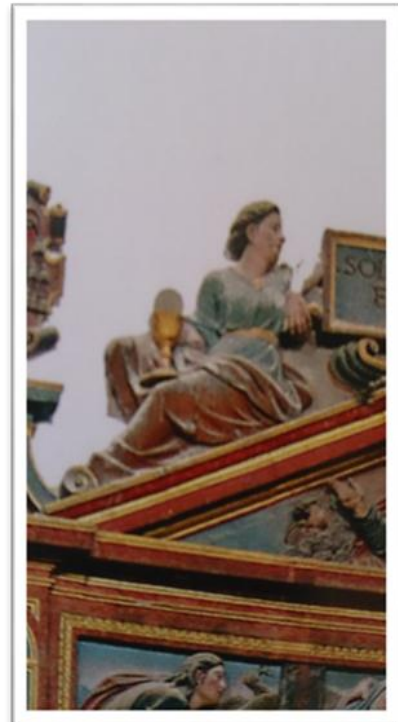
La Fe:

-Portada principal de la Sacra Capilla de El Salvador, Úbeda (fig. 12): Carece de atributos iconográficos, pero un texto en la cartela adjunta la identifica como la Fe.

-Portada de la capilla de San Miguel o de Los Arcedianos; Catedral de Baeza: El atributo de la Fe aquí representada es un cáliz con la sagrada forma (fig. 13).

-Portada principal del Hospital e Iglesia de la Purísima Concepción, Baeza (fig. 14): Se representa igualmente con un cáliz sujetando una cartela en la que se lee “Fides”.

-Portada principal de la Iglesia parroquial de San Pedro, Úbeda. Los atributos de esta virtud son una cruz y un cáliz (fig. 15).



12 y 13. Figuras femeninas que alegorizan a la Fe: portada principal de la Sacra Capilla de El Salvador, Úbeda (izquierda); portada de la Capilla de San Miguel o de los Arcedianos, Catedral de Baeza (derecha).

De las imágenes de la Fe vistas en Úbeda y Baeza solo la de la portada de la Capilla de El Salvador deriva de un prototipo conocido: la virtud homónima representada en la portada del Perdón de la Catedral de Granada.

Según cita José Policarpo Cruz, “es destacable la ubicación geográfica de la ciudad de la Alhambra – no lejana al foco arquitectónico y escultórico giennense- además de la influencia que ejerció Diego de Siloe en la obra arquitectónica de Andrés de Vandelvira”⁵³. Pues, como es sabido, Diego de Siloe fue maestro arquitecto que proyectó las obras de la portada del Perdón de la catedral granadina, comenzadas en

⁵³ CRUZ CABRERA, J. P. (2014), *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: la construcción de una imagen clasicista*; Granada, Universidad de Granada, p. 41.

1528. Resulta indudable la dependencia de la portada principal de El Salvador ubetense con la del Perdón granadina. Pues, tal y como manifiesta la profesora M^a Luz de Ulierte, “está claramente inspirada en la portada del Perdón de la Catedral de Granada, realizada por Diego de Siloe, el cual proyectó un programa que tiene un cierto sentido escatológico aludido en la inscripción sobre la puerta, además del de perdón, a través de las virtudes de la Fe y la Justicia”⁵⁴.



14. La Fe; enjuta derecha del arco de la portada del Hospital e iglesia de la Purísima Concepción; Baeza.

En el año 1537 (precisamente cuando comenzaron a proyectarse las obras de la Sacra Capilla de El Salvador en Úbeda, y según trazas también de Diego de Siloe) aún se trabajaba en el primer cuerpo de la portada del Perdón de la seo granadina. Según citan los profesores Galera Mendoza y López Guzmán, las portadas del *Ecce Homo* y la *del Perdón* “provocarán una influencia en el renacimiento tanto granadino como su expansión a la arquitectura renacentista de tierras giennenses como la propia capital y también a la Comarca de La Loma. Las portadas granadina y ubetense comparten, - además del mismo tracista y arquitecto-, un programa alegórico-emblemático donde

⁵⁴ ULIERTE VÁZQUEZ, M^a L. de. (2009), “De portadas y retablos: Siloe y Vandelvira”; *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº XL, pp. 24 y 25.

no faltan las heráldicas real e imperial, además de convertirse en modelo clasicista para la portada principal de la Sacra Capilla de El Salvador ubetense”⁵⁵.



15. Representación de la Fe; portada de la iglesia parroquial de San Pedro, en Úbeda.

Resulta evidente la influencia ejercida por la portada granadina en la ubetense, aunque no hay que olvidar el hecho de que ambas fueron trazadas por el mismo arquitecto, Diego de Siloe, encargándose de la ejecución del programa escultórico Esteban Jamete. Podemos observar, al realizar una comparación entre ambas representaciones (figs. 12 y 16), que una y otra sólo difieren en el estilo y en las posturas de las esculturas; además de que en el caso granadino ambas virtudes poseen claramente diferenciados sus atributos; mientras que, en el caso de la portada

⁵⁵ GALERA MENDOZA, E.; LÓPEZ GUZMÁN, R. (2003), *Arquitectura, mercado y ciudad: Granada a mediados del siglo XVI*; Granada; Universidad de Granada, p. 15.

ubetense, lo único que las identifica es el texto de la cartela que ambas figuras sustentan.



16. Detalle de las dos representaciones alegóricas de la Fe y la Justicia sobre el arco de medio punto; portada del Perdón de la Catedral de Granada.

Según cita León Coloma, “la Fe era ya representada en la Antigua Roma, si bien la abstracción del concepto remitía a la fe de los soldados depositada en su comandante o a la del pueblo en su gobernante. Fue Numa quien dedicó el primer templo a la Fe, enseñando a los romanos a tener el de la Fe por el mayor de todos los juramentos, según refiere Plutarco. Virgilio concedió a la Fe la facultad de legislar”⁵⁶.

Añade, además, que “cuando la Fe se hizo un concepto de exclusivo cuño cristiano, sus atributos iconográficos fueron renovados. El cáliz y la cruz ya aparecían en el escudo de la mayestática virtud teologal en las catedrales francesas de París, Chartres y Amiens. En la primera de estas solo se representaba la cruz, apareciendo

⁵⁶ LEÓN COLOMA, M. A. (1988), *El programa iconográfico de la Real Chancillería de Granada*; Instituto Gómez- Moreno; Fundación Rodríguez-Acosta, Granada, p. 59.
VIRGILIO, *La Eneida*, Lib. I, pp. 292-293; (Cit. por LEÓN COLOMA, *El programa ...*, p. 60).

posteriormente en Chartres y Amiens ambos atributos. De Francia pasaron a Italia, generalizándose así la iconografía de la Fe con la cruz y el cáliz”⁵⁷.

San Pablo estableció el orden de las tres virtudes teologales en su Primera Carta a los Corintios (XIII, 13): “Tres cosas hay que permanecen: la Fe, la Esperanza y el Amor. Pero la más grande de las tres es el Amor”⁵⁸. No hay duda de que con el Amor se está refiriendo a la virtud de la Caridad. En sus *Cartas a los Hebreos* define la Fe como “la garantía de las cosas que se esperan, la prueba de aquellas que no se ven. Por ella recibieron testimonio de admiración los antiguos”⁵⁹.

Cesare Ripa definirá a fines del siglo XVI la Fe como “una firme creencia, que se basa en la Divina autoridad, respecto de aquellas cosas que no tienen prueba aparente, fundándose sobre ellas la esperanza que tienen los cristianos”⁶⁰.

El humanista italiano justifica el cáliz como principal atributo de esta virtud porque “es símbolo de la Fe, en el que se fundan todas nuestras esperanzas y la verdadera finalidad de nuestros deseos”⁶¹.

Federico Revilla define a la cruz como atributo de la Fe porque “es el emblema fundamental del cristianismo, pues alude directamente al sacrificio y Pasión de Cristo”⁶².

⁵⁷ DIDRON, “*Iconographie de la Foi*”, p. 238; (Cit. por LEÓN COLOMA, *El programa ...*, p. 61).

⁵⁸ SAN PABLO. “Carta a los Corintios: I, 13,13”, (Fuente: *La Santa Biblia*. (2009), traducida de los textos originales en equipo bajo la dirección del Dr. Evaristo Martín Nieto; 20ª ed., Madrid, ed. San Pablo p. 1630).

⁵⁹ SAN PABLO, “Cartas a los hebreos: 11,1 y 11,2”; (Fuente: *La Santa ...*, p. 1708).

⁶⁰ RIPA, C. *Iconología*. (1996), vols. I y II. Traducción del Italiano de Juan Barja y Yago Barja. Traducción del latín y del griego de Rosa Mª Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero. Prólogo de Adita Allo Manero. 2ª ed., Madrid, Akal, p. 401 (vol. I).

⁶¹ RIPA, *Iconología*, p. 403 (vol. I).

⁶² REVILLA, F. (2016), *Diccionario de Iconografía y Simbología*; 9ª ed., Madrid, Cátedra: Colección ‘Grandes Temas’, p. 197.



17. Alegorías de la Fe y la Caridad en las enjutas del arco; portada Sur de la Catedral de Jaén; obra de Andrés de Vandelvira (1560-1570).



18. Altorrelieve que alegoriza la Esperanza; enjuta izquierda del arco de la portada del Hospital e iglesia de la Purísima Concepción, Baeza.

La Esperanza:

- Portada del Hospital e iglesia de la Inmaculada Concepción, Baeza. Aparece en oración y con el rostro elevado al Cielo, teniendo el ancla como atributo iconográfico. Una inscripción (“Spes”) la identifica (fig. 18).
- Portada principal de la Colegiata de Santa María de los Reales Alcázares, Úbeda. Sentada y orante, su atributo es también el ancla (fig. 19).

Esta última virtud cuenta con un claro prototipo en el retablo del transepto del lado del Evangelio de la iglesia del Real Monasterio de San Jerónimo, en Granada, panteón del Gran Capitán, don Gonzalo Fernández de Córdoba y a su esposa⁶³. El retablo fue diseñado por el artista italiano Jacopo Florentino (El Indaco), realizando sus esculturas Diego de Siloe en 1528, dos años después de la muerte de aquel.

⁶³ Doña María Manrique de Lara.



19. Alegoría de la Esperanza; portada principal de la Colegiata de Santa María de los Reales Alcázares; Úbeda.

Las estrechas concomitancias formales entre la virtud de Úbeda y la de Granada permiten asegurar que Luis de Zayas y su círculo de artistas, como Martín López de Alcaraz, autores de la portada de Santa María de los Reales Alcázares, conocieron el citado retablo de San Jerónimo.



20. La Fe y la Esperanza. Retablo lado del Evangelio, iglesia del Real Monasterio de San Jerónimo, Granada. Jacopo Florentino y Diego de Siloe (1524-1536).

San Pablo, en su *Carta a los Romanos*, reflexionó sobre la Esperanza en los siguientes términos: “La paciencia consolida la fidelidad, la fidelidad consolidada produce la esperanza y la esperanza no nos defrauda, porque el amor de Dios ha sido derramado en nuestros corazones por medio del Espíritu Santo que nos ha dado”⁶⁴.

Santo Tomás de Aquino afirmaría que “la esperanza hace tender a Dios como a bien final que se ha de alcanzar y como ayuda eficaz para auxiliarnos”⁶⁵.

A continuación, veremos los orígenes literarios de los atributos de la Esperanza y realizaremos un recorrido por la historia de su iconografía.

En *La Divina comedia*, cuando Dante y Beatriz llegaron al octavo círculo del Paraíso se escucha una voz que le pregunta sobre la Esperanza. Al poeta le resulta familiar la voz, reconociendo al Apóstol Santiago el Menor, que en una conocida *Carta* había sido el primero en hablar de esta virtud. Y Dante respondió, según lo que había leído en el libro de las *Sentencias* de Pedro Lombardo, lo siguiente: “La Esperanza es

⁶⁴ SAN PABLO, “*Carta a los Romanos*: 5,4 y 5,5”;(Fuente: *Santa Biblia, La.*, p. 1602).

⁶⁵ TOMÁS DE AQUINO, Santo, *Op. cit.*, II-II q.17 a. 7 ad 3.

una expectación cierta de la gloria futura producida por la gracia divina y los méritos precedentes”⁶⁶. Esta definición “está en la base de la actitud orante y con los ojos elevados al cielo que caracterizan la iconografía de esta virtud. En los dos casos que estudiamos no aparece el galardón divino, en forma de corona o sol, con los que fue frecuente representar a la Esperanza en el gótico francés o en el trecento italiano”⁶⁷.

El ancla como atributo de la Esperanza viene justificada por la definición formulada por San Pablo en su *Carta a los hebreos* (6,19): “Esta esperanza es para nosotros como un áncora segura y firme, que penetra más allá de la cortina del santuario”⁶⁸.

Revilla refiere que el ancla, “además de ser un atributo típico de la Esperanza es un símbolo de la cruz, que se empleó durante la época paleocristiana para evitar la representación de ésta”⁶⁹.

La Caridad:

-Portada de la Capilla del Camarero Vago, iglesia de San Pablo, Úbeda. Estamos ante una representación atípica de la virtud teologal, representada solo mediante un rostro femenino circunscrito en el interior de un tondo. Una cartela con un texto sobre su cabeza la identifica. Tal iconografía no tendría continuidad en la zona (fig. 21).

⁶⁶ MÂLE, E. *Op. cit.*, p. 145; (Fuente: ALIGHIERI, D. (2016), *La Divina Comedia*; (introducción por Juan Alarcón Benito y grabados de Gustavo Doré), Arganda del Rey (Madrid), Edimat Libros, S. A., p. 442).

⁶⁷ LEÓN COLOMA, *El programa ...*, p. 62.

⁶⁸ SAN PABLO, “Carta a los hebreos: 6,19”; (Fuente: *Op. cit.*, p. 1703); cit. por Tervarent, Guy de. (2002), *Atributos y Símbolos en el arte profano: Diccionario de un lenguaje perdido*; traducción y notas de José M^a Sousa Jiménez; Barcelona, Del Serbal, p. 57.

⁶⁹ REVILLA, *Diccionario de ...*, p. 41.



21. Medallones que representan a las Virtudes de la Justicia y la Caridad, y entre ambas, el escudo del fundador; portada de la Capilla del Camarero Vago, iglesia de San Pablo, Úbeda (1510-1536).

-Portada sur de la Sacra Capilla de El Salvador, Úbeda. La virtud está representada como una figura femenina sedente, rodeada de tres niños y circunscrita en un tondo y flanqueada por dos figuras de *putti* que le ofrecen dos cornucopias (fig. 22).

- Portada de San Miguel o de los Arcedianos, Catedral de Baeza; en esta representación⁷⁰, según cita León Coloma: “la Caridad acoge con su amplio manto a tres niños desnudos; a sus pies figuran tres perros, los cuales simbolizan el vicio de la envidia, -cuyo cartel aparece oculto- que se opone a la virtud que nos ocupa”.⁷¹

⁷⁰ A causa de no disponer de una imagen de aceptable calidad de la virtud de la portada baezana citada para el presente trabajo, he desistido, finalmente, de incluir dicha representación gráfica. Aunque, por suerte, contamos con la acertada y concisa explicación de la misma, realizada por el profesor León Coloma.

⁷¹ LEÓN COLOMA, M. A. (1990), “Un programa iconográfico de vicios y virtudes en la catedral de Baeza”; Revista *Ephialte*; (Instituto de Estudios Iconográficos), Vitoria-Gasteiz, nº 2, p. 314.



22. Tondo con la representación de la alegoría de la Caridad protegiendo a unos niños enmarcada en un frontón triangular; Esteban Jamete (1541-1543); cuerpo superior de la portada Sur de la Sacra Capilla de El Salvador, Úbeda.

-Portada principal de la iglesia parroquial de San Pedro, Úbeda: sus atributos son los dos niños que sujeta con ambas manos y brazos (fig. 23).

En cuanto a las definiciones de la Caridad, San Pablo, en su *Primera Carta a los Corintios* destaca a esta virtud por encima de las otras dos teologales: “Tres cosas hay que permanecen: la fe, la esperanza y la caridad. Pero la más grande de las tres es la caridad”⁷². Santo Tomás de Aquino define a la Caridad como “la virtud que dirige al hombre respecto del “Otro” que es su Creador y mueve a amar a Dios sobre todas las cosas de manera más eminente que la naturaleza porque lo hace de tal manera que hace surgir cierta sociedad espiritual con Dios”⁷³. Cifrando su superioridad sobre las

⁷² SAN PABLO, “Carta a los Corintios I, 13,13”; (Fuente: *Op. cit.*, p. 1630).

⁷³ TOMÁS DE AQUINO, Santo. *Summa Theologiae*, II-II, q. 109, a.3, ad. 1. (Cit. por CORTÉS PACHECO, C. (2016), “La amistad política en Santo Tomás de Aquino: entre la justicia y la misericordia”, *Revista Espíritu* LXV, nº 151, Barcelona, pp. 117-118).

otras virtudes “porque impera los actos de las demás virtudes, pues la Caridad tiene como objeto el fin último de la vida humana, o sea, la bienaventuranza eterna, que



23. Alegoría escultórica de la Caridad; portada de la iglesia parroquial de San Pedro; Úbeda.

abarca todas las acciones de la vida humana, imperándolas”⁷⁴.

Cesare Ripa la definiría como “hábito de la voluntad infundido por Dios, que nos inclina a amarle, fin nuestro supremo, amando también al prójimo como a nosotros mismos; así es como la definen los Sagrados Teólogos”⁷⁵.

La imagen de la Caridad amamantando y acogiendo a unos niños se remonta, según Tervarent, a los siglos XIII y XIV. Sin embargo, León Coloma nos indica que “tal iconografía la encontramos reflejada en monedas romanas, si bien asociada a

⁷⁴ TOMÁS DE AQUINO, Santo. *Op. cit.*, II-II, q. 23, a. 4, ad. 2. (Cit. por CORTÉS PACHECO, “La amistad política en Santo Tomás de Aquino: entre la justicia y la misericordia”, *Revista Espíritu* LXV, nº 151, Barcelona, pp. 118 y 119).

⁷⁵ RIPA, *Op. cit.*, p. 161 (vol. I).

conceptos como la Piedad o la Fecundidad. También en la escultura monumental, con la imagen de la diosa Tellus en el Ara Pacis. Estaríamos por tanto ante un esquema figurativo que sobrevivió pasando de una generación de usuarios a otra experimentando, eso sí, un cambio semántico. O sea, la imagen de una mujer acogiendo o amamantando a unos niños que en el mundo romano remitía a la Piedad, la Fecundidad o la diosa Tierra, pudo sobrevivir pasando al mundo cristiano como personificación de la Caridad”⁷⁶.

Ripa había justificado la presencia de los tres niños que acompañan a la virtud porque “si bien la caridad es una sola virtud, posee un tríptico poder, pues sin ella nada importan la fe ni la esperanza”⁷⁷.

Tervarent indica que “los niños representados simbolizan una forma de la Caridad, la del amor a nuestros semejantes”⁷⁸, puntualizando que “durante todo el Renacimiento se representó a la Caridad con estos atributos”⁷⁹. Y cita, además, el autor belga lo siguiente: “Cesare Ripa (s. v. <<Carità>>) muestra a una mujer rodeada de tres niños”⁸⁰.

b) Virtudes cardinales:

La Fortaleza:

-Portada de la Capilla del Deán Ortega (iglesia de San Nicolás de Bari, Úbeda):
Estamos ante dos representaciones de la virtud de la Fortaleza de gran originalidad que no vuelven a repetirse en otra zona de la comarca de la Loma (fig. 24). Aparece representada bajo la apariencia de Hércules y Sansón, los dos míticos héroes forzudos del ámbito pagano y de la religión judía

⁷⁶ LEÓN COLOMA, *El programa...*, pp. 66 y 67.

⁷⁷ RIPA, *Op. cit.*, p. 163 (vol. I).

⁷⁸ Tervarent, *Op. cit.*, p. 389.

⁷⁹ IBÍDEM.

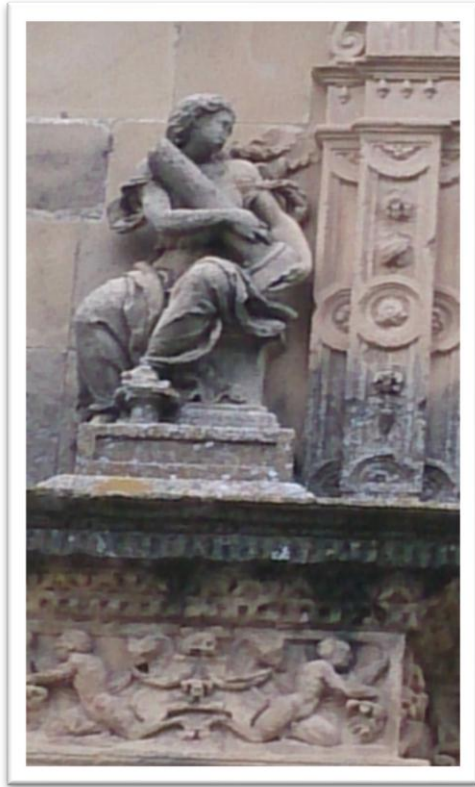
⁸⁰ IBÍDEM.

respectivamente.



24. Representaciones alegóricas de la Fortaleza: Sansón carga una columna (izquierda); Hércules blande una maza; enjutas del arco de la portada de la Capilla del Deán Ortega: iglesia de San Nicolás de Bari, Úbeda.

- Portada sur de la Sacra Capilla de El Salvador, Úbeda. Su único atributo es una columna truncada que sujeta con ambas manos (fig. 25).
- Arco sepulcral del lado del Evangelio, Capilla Dorada (Catedral de Baeza). Reitera la misma iconografía (fig. 26).
- Portada principal de la Colegiata de Santa María la Mayor de los Reales Alcázares, Úbeda. Redunda en la misma iconografía (fig. 27).



25 y 26. Representaciones de la Fortaleza: portada sur de la Sacra Capilla de El Salvador, en Úbeda (izquierda); enjuta derecha del arco sepulcral del lado del Evangelio; Capilla Dorada, Catedral de Baeza (derecha).

A continuación, Aristóteles define a la Fortaleza, y además, distingue tres formas de la misma: “La primera es la política, que obra con firmeza por temor a la deshonra o al castigo; la segunda, la militar, que obra con firmeza por la pericia y experiencia en asuntos bélicos; y la tercera es la fortaleza que actúa con firmeza a causa de la pasión, sobre todo de la ira; además, añade otras dos acepciones sobre la firmeza de tal virtud: la fortaleza que actúa con firmeza por la costumbre de vencer; y la que actúa con firmeza por desconocimiento de los peligros”⁸¹.

⁸¹ ARISTÓTELES. *Ética a Nicómaco*, Cap. III.



27. Representación alegórica de la Fortaleza: portada principal de la Colegiata de Santa María de los Reales Alcázares, en Úbeda.

San Ambrosio de Milán, uno de los Cuatro Padres de la Iglesia Latina, definió también a la virtud de la Fortaleza como sigue: “Es la fortaleza propia de un alma nada mediocre, la cual por sí sola defiende la belleza de todas las virtudes y custodia los juicios; lucha implacablemente contra todos los vicios. Incansable en el trabajo, fuerte en el peligro, inflexible contra el placer, pone en fuga a la avaricia, como una peste que debilita la virtud”⁸². Otro Padre de la Iglesia, San Gregorio Magno, distinguiría dos acepciones de la virtud: “El término fortaleza puede tomarse en dos sentidos. Primero, en cuanto supone una firmeza de ánimo en abstracto. Si la entendemos así, es virtud general o más bien condición de toda virtud, ya que, para la virtud se exige obrar firme y constantemente. En una segunda acepción puede entenderse la fortaleza en cuanto implica una firmeza de ánimo para afrontar y rechazar los peligros en los cuales es sumamente difícil mantener la firmeza”⁸³.

Cesare Ripa definió a la virtud de la Fortaleza como: “Una mediana determinación ejercida en sus justas proporciones”⁸⁴. El autor italiano cita a varios personajes legendarios que destacaron precisamente por su gran fortaleza física:

⁸² AMBROSIO DE MILÁN, Santo. *De officiis ministrorum*, Cap. I.

⁸³ GREGORIO MAGNO, Santo. *Moralia in Job*, Cap. XXII.

⁸⁴ RIPA, *Op. cit.*, p. 438 (vol. I).

“Fuerte se llama a Sansón y fuerte al Rey David en los textos de las Sagradas Escrituras. Fuerte se llama a Hércules en las fábulas de los poetas”⁸⁵.

Según Guy de Tervarent: “La columna es un atributo de la Fortaleza del alma (Fortitudo) y de Sansón, su prototipo”⁸⁶. En lo que se refiere a las fuentes literarias nos habla el autor belga de las siguientes: “Mantén cerrado lo que posees, para que nadie se lleve tu corona. Al vencedor lo haré columna en el santuario de mi Dios” (Ap. 3, 11-12)⁸⁷; Valeriano, XLIX, <<*De Obeliscis-Firmitas*>>⁸⁸, entre otras citas.

Añade el autor belga que “esta columna está rota, en alusión a la proeza (Jueces, 16, 22 y ss.)⁸⁹ de Sansón, prototipo de la fuerza, no sólo física, sino también moral”⁹⁰.

La Justicia:

-Portada de la Capilla del Camarero Vago, iglesia de San Pablo, Úbeda. Al igual que su compañera la Fe, está representada por un rostro circunscrito en un tondo, sin atributos iconográficos, identificada por una inscripción tallada en una cartela. Se trata de una representación atípica de las virtudes que no tendrá continuidad en la zona (fig. 21).

-Portada principal de la Sacra Capilla de El Salvador, Úbeda. Identificada solo por la cartela que sustenta, ya que como su compañera carece de atributos iconográficos (fig. 28). Deriva, como ya señalamos, de las esculpidas por Siloe en la portada del Perdón de la Catedral de Granada.

-Portada de la Capilla de San Miguel o de los Arcedianos, catedral de Baeza. La virtud de la Justicia aquí representada porta una espada (fig. 29).

-Arco sepulcral del lado de la Epístola, Capilla Dorada, catedral de Baeza. Representada con una balanza y una espada (fig. 30).

⁸⁵ RIPA, *Op. cit.*, p. 439 (vol. I).

⁸⁶ Cit. por Tervarent, *Atributos y símbolos ...*, p. 167.

⁸⁷ Cit. por Tervarent, *Atributos y símbolos ...*, p. 167.

⁸⁸ Cit. por IBÍDEM.

⁸⁹ Cit. por IBÍDEM.

⁹⁰ Cit. por IBÍDEM.



28 y 29. Representaciones de alegorías de la Justicia: fachada principal de la Sacra Capilla de El Salvador, Úbeda (izquierda); parte superior de la portada de San Miguel o de los Arcedianos; Catedral de Baeza (derecha).

Cicerón definió la Justicia como “la virtud que tiene por objeto la conservación de la sociedad a través de los principios de no hacer daño a nadie y de velar por la utilidad común de los bienes”⁹¹. Según San Agustín “es Justicia la acción de entregar a cada cual lo que le corresponde; condición que permite al hombre también participar de las demás virtudes de una vida laudable”⁹². Santo Tomás de Aquino reflexionaría sobre esta virtud a través de la definición que de ella dio Ulpiano: “Justicia es la voluntad constante y perpetua que da a cada uno su derecho”⁹³. Todos estos conceptos están directamente relacionados con la concepción aristotélica de la virtud:

⁹¹ CICERÓN, Marco Tulio. *De los oficios*; Cap. I; VIII y X.

⁹² AGUSTÍN DE HIPONA, San. *Del libre albedrío*, Cap. I; XIII, 27.

⁹³ (Cit. por CORTÉS PACHECO, C. (2016), “La amistad política en Santo Tomás de Aquino: entre la justicia y la misericordia”, Revista *Espíritu* LXV, nº 151, Barcelona, p. 113).

“Que se obre sabiendo, eligiendo y por un fin debido y que se obre indefectiblemente”⁹⁴.

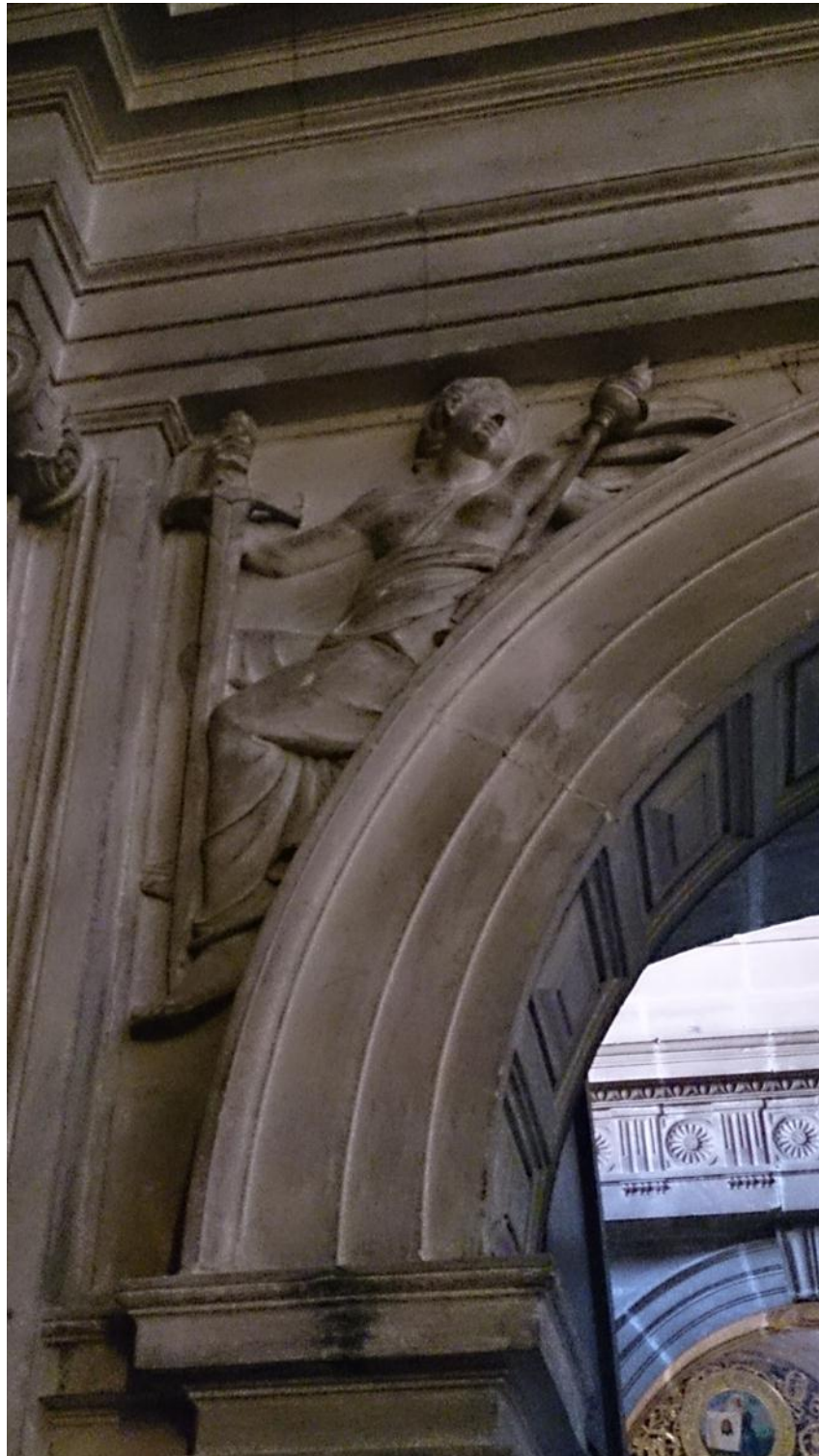


30. Representación de la Justicia: enjuta izquierda del arco sepulcral del lado de la Epístola;
Capilla Dorada, Catedral de Baeza.

Ya a fines del siglo XVI Cesare Ripa señalaría: “Bien podemos definir a la Justicia como aquel hábito según el cual el hombre justo, por su propia elección, es dador y dispensador tanto del bien como del mal, para sí mismo y los otros, o entre unos y otros en su caso, según su calidad y actuando de acuerdo con la proporción geométrica o la aritmética”⁹⁵.

⁹⁴ TOMÁS DE AQUINO, Santo. *Summa Theologiae*, II-II, q. 58 a. 1, in c. (Cit. por CORTÉS PACHECO, “La amistad política en Santo Tomás de Aquino: entre la justicia y la misericordia”, Revista *Espíritu* LXV, nº 151, Barcelona, p. 113).

⁹⁵ RIPA, *Op. cit.*, p. 8 (vol. II).



31. Representación de la Justicia; enjuta derecha del arco de la portada de acceso a la Sala Capitular;
Andrés de Vandelvira (1560-1570); Catedral de Jaén.

Según indica León Coloma, “la Justicia fue tempranamente asociada a una deidad en la teogonía griega: Temis, una de las esposas de Zeus a la que se le atribuyó

la invención de los oráculos, los ritos religiosos y las leyes. Pero también la justicia aparece alegorizada en el mundo griego: Píndaro hace de ella la hija de Temis, dándole por hermana la Concordia y por compañera de crianza a la Paz. Cicerón, que la hermanaría con la Fidelidad, la propuso como la más excelente de todas las virtudes. Virgilio la identificaría con Astrea, hija de Temis; y Petronio hace de la Justicia la hermana de la Fe y la Concordia, deidades las tres defensoras de la Paz”⁹⁶.

Tervarent apunta, como fuente literaria, que justificaría la balanza como “atributo iconográfico de la Justicia un proverbio dórico, que calificaba a un hombre de intachable equidad como “más justo que la balanza”⁹⁷. Ya en *La Ilíada*, según cita el autor belga, “encontramos a Zeus juzgando con una balanza de oro el destino de Héctor y Aquiles, pero la presencia de este instrumento de medición como atributo de la Justicia solo aparece en época romana, tal como ilustran numerosos testimonios numismáticos de la época. En cuanto a la espada, símbolo de la magistratura jurisdiccional entre los romanos, significa el castigo a los culpables y la protección a los inocentes”⁹⁸.

La Prudencia:

-Arco sepulcral del lado del Evangelio, Capilla Dorada, Catedral de Baeza. La Prudencia aparece con los atributos de una serpiente y un espejo. El prototipo iconográfico puede haber sido la Prudencia representada en la portada de acceso a la Sala Capitular de la Catedral de Jaén (figs. 32 y 33).

León Coloma cita que: “según Aristóteles, <<el rango distintivo del hombre prudente es el ser capaz de deliberar y de juzgar de una manera conveniente sobre las cosas que pueden ser buenas y útiles para él>>”⁹⁹. Igualmente, cita León Coloma lo siguiente: “Ramón Llull sentenciaría que: <<La prudencia es aquella virtud por cuya razón los hombres eligen aquello que es bueno, y evitan aquello que es malo, y aman más los

⁹⁶ LEÓN COLOMA, *El programa ...*, p. 64.

⁹⁷ Cit. por Tervarent, *Op. cit.*, p. 77.

⁹⁸ IBÍDEM, pp. 64 y 65.

⁹⁹ Cit. por LEÓN COLOMA, M. A. (1989), “Iconografía de la Prudencia en España durante los siglos XV y XVI”; *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº XX, p. 65.

mayores bienes que los menores, y temen más los mayores males que los menores>>>¹⁰⁰; “una definición recurrente en el pensamiento medieval y heredada de la *Ética* de Aristóteles”¹⁰¹ . Además, León Coloma cita también a Alonso Tostado de Madrigal, el cual dignificaría a la Prudencia como la más destacada de las virtudes morales al expresando lo siguiente: “porque prudencia es intelectual, e no moral, aunque ella no esté sin las virtudes morales, ni las morales sin ella”¹⁰² .



32 y 33. Representaciones alegóricas de la Prudencia: enjuta izquierda del arco sepulcral del Evangelio; Capilla Dorada, Catedral de Baeza (derecha); enjuta izquierda del arco de la portada de acceso a la Sala Capitular, Andrés de Vandelvira (1560-1570); Catedral de Jaén (izquierda).

¹⁰⁰ LLULL, R. “*Filosofía moral*”; en *Obras escogidas por filósofos*; Madrid, Atlas, 1953, p. 133. (Cit. por LEÓN COLOMA, “Iconografía de la Prudencia en España durante los siglos XV y XVI”; *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº XX, p. 65).

¹⁰¹ Cit. por LEÓN COLOMA, “Iconografía de la Prudencia en España durante los siglos XV y XVI”; *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº XX, p. 65).

¹⁰² TOSTADO DE MADRIGAL, A. “Cuestiones de filosofía moral”; en *Obras escogidas de filósofos*. Madrid, Atlas, 1953; p. 145. (Cit. por LEÓN COLOMA, (1989), “Iconografía de la Prudencia en España durante los siglos XV y XVI”; *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº XX, pp. 65 y 75).

San Mateo recomendaría: “Sed prudentes como las serpientes y sencillos como las palomas”¹⁰³, lo que se aplica a la cita de Ripa que expongo a continuación, en la cual, el autor italiano alude al atributo de la serpiente en la Prudencia como sigue: “la sierpe, cuando se ve combatida, opone todas sus fuerzas al ataque que recibe, irguiendo la cabeza y amagando con ella mientras se envuelve en sus anillos; simbolizando con ello que, por defender nuestra virtud y perfección, que vienen a ser un equivalente a la cabeza, deberemos oponer a los golpes de fortuna la totalidad de nuestras fuerzas y recursos. Y es en ello en lo que consiste la verdadera Prudencia”¹⁰⁴.

Guy de Tervarent cita al espejo como atributo principal de la Prudencia e indica las siguientes fuentes: “No puede ser prudente quien no se conoce a sí mismo, quien no se ve tal cual es”. La idea fue desarrollada por Cesare Ripa, pero tradicionalmente se inicia en la Edad Media. Giotto (Capilla de la Arena de Padua) ya representa a la Prudencia con un espejo”¹⁰⁵.

Además, nos indica Tervarent, que “la serpiente no sólo es un atributo de la Prudencia, sino también su símbolo”¹⁰⁶.

¹⁰³ SAN MATEO. “Evangelio según San Mateo: (10, 16)”; (Fuente: *Santa Biblia, La*, p. 1414).

¹⁰⁴ RIPA, *Op. cit.*, p. 233 (vol. II).

¹⁰⁵ Cit. por Tervarent, *Op. cit.*, p. 241.

¹⁰⁶ Cit. por Tervarent, *Op. cit.*, p. 462.

La Templanza:

-Portada sur de la Sacra Capilla de El Salvador, Úbeda. Carece de sus atributos, pero gracias a la postura de sus brazos se puede deducir que estos fuesen dos recipientes, uno que contiene vino y una jarra con agua, con la que lo está rebajando. Se trata del atributo más abundante en la iconografía de esta virtud (fig. 34).



34 y 35. Representaciones alegóricas de la Templanza: portada sur de la Sacra Capilla de El Salvador, Úbeda (izquierda); casetón inscrito en un óvalo del intradós de la bóveda; portada de San Miguel o de los Arcedianos; Catedral de Baeza (derecha).

-Portada de San Miguel o de los Arcedianos. Catedral de Baeza (fig. 35). Se la representa de igual modo, vertiendo agua de una jarra sobre una copa que contendría vino. Bajo los pies de la virtud descrita aparecen tres cerdos que

simbolizan el vicio de la gula, el cual se opone a la Templanza en la filosofía cristiana medieval, desde San Agustín hasta Ramón Llull¹⁰⁷.

-Arco sepulcral del lado de la Epístola; Capilla Dorada, Catedral de Baeza. La Templanza porta una rama y una palma como atributos (fig. 36).

La representación de la Templanza diluyendo el vino con agua, según cita León Coloma, se remonta al siglo XI. Añade, además, el mismo autor lo siguiente, en alusión a este abundante prototipo representativo de la Templanza: “siendo esta la iconografía más destacada a la hora de representar a la Templanza desde entonces. Pero fue Plutarco quien proporcionó la fuente literaria en el tratado que tituló *Consejos para conservar la salud*, donde el reputado autor romano recomienda diluir el vino con agua, pues según afirmó el propio Plutarco, “ya que por ser pendenciero y ardiente aumenta las perturbaciones del cuerpo y las hace más agrias, irrita las partes ya afectadas, necesitadas del alivio y el reposo que el agua proporciona”¹⁰⁸.

Cita, además, León Coloma lo siguiente: “la rama de árbol consta como atributo de esta virtud desde el siglo XII”¹⁰⁹. La palma, tradicional símbolo de la victoria, se vincula al triunfo de la virtud en la *Psichomachia*, simbolizando en consecuencia la recompensa divina que recibirá el hombre templado, tal como explicaría Cesare Ripa al poner este atributo en manos de la Templanza: “es símbolo del premio que en el cielo reciben los que dominan sus pasiones, y a sí mismos se rigen y someten, pues la palma no se dobla por más que se la someta a fuertes pesos, levantándose siempre”¹¹⁰.

¹⁰⁷ LEÓN COLOMA, “Un programa iconográfico de vicios y virtudes en la catedral de Baeza”; Revista *Ephialte*; (Instituto de Estudios Iconográficos), Vitoria-Gasteiz, nº 2, p. 313.

¹⁰⁸ PLUTARCO, “Consejos para conservar la salud”; en sus *Obras morales y de costumbres*, vol. II; Madrid, 1986, 19,13c-D. (Cit. por LEÓN COLOMA, “Un programa iconográfico de vicios y virtudes en la catedral de Baeza”; Revista *Ephialte*; (Instituto de Estudios Iconográficos), Vitoria-Gasteiz, nº 2, pp. 313 y 316).

¹⁰⁹ KATZENELLENBOGEN, Adolf: *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art from Early Christian Times to the Thirteenth Century*. Londres: The Warburg Institute, 1977, reimpr. Nendeln / Liechtenstein: Kraus, 1977, p. 55; (Cit. por LEÓN COLOMA, M. A. (1998), “Sobre Iconografía de la Templanza”; *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº XXIX, pp. 223 y 228).

¹¹⁰ RIPA, *Op. cit.*, p. 353 (vol. II);

Añade, además, León Coloma lo que sigue: “Aristóteles¹¹¹ había matizado la definición platónica de *sophrosyne* genéricamente extendida al control de los placeres y apetitos de toda índole¹¹², restringiéndola a los desórdenes relacionados con el tacto y el gusto, como la glotonería, la embriaguez y la lujuria”¹¹³. San Agustín reflexionaría sobre la Templanza afirmando: “Nada hay para el sumo bien como amar a Dios con todo el corazón, con toda el alma y con toda la mente, lo cual preserva de la corrupción y de la impureza del amor, que es lo propio de la templanza”¹¹⁴. Santo Tomás de Aquino define la Templanza como “una cierta moderación o atemperación impuesta por la razón a los actos humanos y a los movimientos de las pasiones, es decir, algo común a toda virtud moral”¹¹⁵. La definición de Ripa es tributaria de las reflexiones teológicas medievales: “es la templanza una especie de equilibrada moderación, guiada y determinada por un certero raciocinio, en todo cuanto respecta a los placeres o displaceres del cuerpo, según lo percibimos a través de los sentidos, con el tacto y el gusto, actuando de acuerdo a lo que es conveniente por amor de lo honesto y lo más útil”¹¹⁶.

¹¹¹ ARISTÓTELES. *Ética eudemia*; 1230b; ed. de Emilio Lledó Iñigo y Julio Pallí Bonet, Madrid: Gredos, 1995, p. 476. (Cit. por LEÓN COLOMA, “Sobre Iconografía de la Templanza”; *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº XXIX, p. 225).

¹¹² *República*, 430e-432b; en PLATÓN. *Diálogos IV*; ed. de Conrado Eggers Lan, Madrid: Gredos, 1992, pp. 219 y ss. (Cit. por LEÓN COLOMA, “Sobre Iconografía de la Templanza”; *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº XXIX, p. 225).

¹¹³ LEÓN COLOMA, “Sobre Iconografía de la Templanza”; *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº XXIX, p. 213.

¹¹⁴ AGUSTÍN DE HIPONA, San. *De Moribus Ecclesiae Catholicae*, 1, 25.

¹¹⁵ TOMÁS DE AQUINO, Santo. *Summa Theologiae*; II-II, q. 141, a. 2c.

¹¹⁶ RIPA, *Op. cit.*, p. 353 (vol. II).



36. La Templanza: enjuta derecha del arco sepulcral del lado de la Epístola; Capilla Dorada, Catedral de Baeza.

5. Conclusiones.

- Se ha comprobado que la solución empleada en las iglesias de Úbeda y Baeza de colocar a las virtudes sobre la rosca del arco tiene influencia granadina, concretamente en la portada del Perdón de la Catedral de Granada, proyectada por Diego de Siloe en 1528, y en la cual apreciamos sobre la rosca del arco principal dos alegorías de las virtudes de la Fe y la Justicia, cada una con sus respectivos atributos -cáliz y espada-. Este prototipo tendrá una amplia influencia posterior en las virtudes representadas en portadas de iglesias y capillas en Úbeda y en Baeza, como se observa, por ejemplo, en sendas representaciones de alegorías de la Fortaleza (Sansón y Hércules) en la portada de la Capilla del Deán Ortega (iglesia de San Nicolás de Bari, en Úbeda); le siguen, en orden cronológico, las representaciones de la Fe y la Justicia ubicadas en la rosca del arco de la portada principal de la Sacra Capilla de El Salvador, en Úbeda, igualmente proyectada por Diego de Siloe; a continuación, siguen este modelo las virtudes de la Fortaleza y la Prudencia, y las de la Templanza y la Justicia ubicadas en las roscas de los dos arcos sepulcrales del interior de la Capilla Dorada, en la Catedral de Baeza; posteriormente son influenciadas igualmente, y con idéntica solución, las virtudes de la Fe y la Caridad representadas en la rosca del arco de la portada principal de la iglesia parroquial de San Pedro, en Úbeda; y, finalmente, las virtudes de la Fe y la Esperanza ubicadas en la rosca del arco de la portada del Hospital e iglesia de la Purísima Concepción, en Baeza.

- La proximidad del pujante foco artístico granadino, significado por la elección de la ciudad como sede del panteón de los Reyes Católicos y sede de la corte imperial, con la presencia de destacados artistas como el florentino Jacopo Torni (el Indaco) y el burgalés Diego de Siloe, formado en Italia, tendrá sus consecuencias en la influencia formal e iconográfica de algunas de las virtudes efigiadas en portadas de Úbeda y Baeza. Es el caso de la Esperanza que, efigiada por Siloe en uno de los retablos de la iglesia del monasterio de San

Jerónimo en Granada, diseñados por Jacobo Florentino, sirvió de modelo a las virtudes representadas en la portada principal de la Colegiata de Santa María de los Reales Alcázares, en Úbeda, y en la del Hospital e iglesia de la Purísima Concepción, en Baeza.

-Por otra parte, las virtudes realizadas por el escultor Esteban Jamete en la portada sur de la Sacra Capilla de El Salvador ubetense acreditan la influencia de Miguel Ángel Buonarroti, seguramente a través de un conocimiento indirecto por medio de la estampa.

-Las primeras representaciones de virtudes que encontramos en iglesias de la zona, concretamente las que decoran la portada ubetense de la capilla del Camarero Vago aparecen con una iconografía inusual, la de bustos clipeados; un expediente seguramente copiado del tema de los hombres y mujeres ilustres de la antigüedad, tan recurrente en los programas iconográficos del Renacimiento.

Tan ambigua solución, que exigía la presencia de una inscripción identificativa a falta de atributos iconográficos, no tuvo proyección alguna en las iglesias del territorio estudiado, donde se prefirió recurrir a una imaginería perfectamente codificada desde hacía siglos. Las virtudes efigiadas en las portadas de Úbeda y Baeza son así doncellas femeninas que portan sus específicos atributos iconográficos permitiendo su identificación, independientemente de la presencia o no de inscripciones.

-En general los atributos que lucen las virtudes en las portadas de Úbeda y Baeza son los consagrados por una larga tradición iconográfica que se remonta en muchos casos a los siglos XIII Y XIV, generalizándose en el Renacimiento Italiano. La Fe con el cáliz y la cruz; la Esperanza con el ancla; la Caridad protegiendo a unos niños; la Fortaleza con la columna truncada; la Justicia con la espada y la balanza; la Prudencia con el espejo y la serpiente; y la Templanza agitando el vino. Estos atributos, sancionados por una dilatada tradición figurativa, garantizan la fácil identificación de estas alegorías morales.

-Existen, sin embargo, interesantes propuestas iconográficas que resultan menos tópicas. En el caso de las dos imágenes de la Fortaleza efigiada en la portada de la Capilla del Deán Ortega de la iglesia de San Nicolás de Bari, en Úbeda, encontramos una solución que escapa a esta codificación tradicional de las virtudes como doncellas, optándose por representar a dos de sus más conspicuos representantes: Hércules y Sansón. Con todo, esta alternativa a la iconografía convencional de la fortaleza no resulta excepcional en los programas didáctico-morales de la Edad Media y del Renacimiento, contándose con tempranos ejemplos italianos que se remontan al siglo XIII. En realidad, esta sustitución de la virtud por sus representantes más ilustres debió entenderse como algo natural, no en vano, los dos forzudos héroes de la mitología y la Biblia habían prestado a la Fortaleza sus propios atributos iconográficos: el león, la columna o la maza.

-Otro caso singular es el que nos ofrecen las virtudes de la capilla de San Miguel o de los Arcedianos, en la Catedral de Baeza, donde figuran las siete virtudes alegorizadas como siete doncellas, y las representaciones de los vicios antagónicos en forma de animales, sojuzgados a sus pies, tal y como indico a continuación: Diligencia-Pereza (lirones); Paciencia-Ira (osos); Templanza-Gula (cerdos); Humildad-Soberbia (leones); Caridad-Envidia (perros); Largueza-Avaricia (pavos reales); y finalmente, Castidad-Lujuria (cabras).

6. Bibliografía.

- ALIGHIERI, D. (2016), *La Divina Comedia*; (introducción por Juan Alarcón Benito y grabados de Gustavo Doré), Arganda del Rey (Madrid), Edimat Libros, S. A.
- ALMAGRO GARCÍA, A. (2003), *Santa María de los Reales Alcázares de Úbeda: arqueología, historia y arte*. El Olivo; Úbeda (Jaén).
- – (2003), *Artistas y artesanos en la Ciudad de Úbeda durante el siglo XVII*; 1ª ed., Universidad de Jaén, Servicio de Publicaciones e Intercambio.
- ALMANSA MORENO, J. M. (2008), *Guía Completa de Úbeda y Baeza*; 2ª ed., El Olivo, Úbeda (Jaén).
- ARISTÓTELES. (1994), *Metafísica*; 1ª ed.; introducción, traducción y notas de Tomás Calvo Martínez; Madrid, Gredos.
- *Biblia, Santa, La*. (2009), traducida de los textos originales bajo la dirección del Dr. Evaristo Martín Nieto; 20ª ed., Madrid; ed. San Pablo.
- CORTÉS PACHECO, C. (2016), “La amistad política en Santo Tomás de Aquino: entre la justicia y la misericordia”; *Revista Espiritu LXV*, nº 151, Barcelona, pp. 101-127.
- CRUZ CABRERA, J. P. (2014), *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: la construcción de una imagen clasicista*; Universidad de Granada.
- ESTEBAN LORENTE, J. F. (2002), *Tratado de Iconografía*; Madrid, Istmo.

- GALERA ANDREU, P. A. (2008), *Andrés de Vandelvira: el Renacimiento del Sur*. Textos: Pedro A. Galera Andreu [et al.]. Diputación Provincial de Jaén.
- – (2015), *Andrés de Vandelvira*; reimpresión; Madrid, Akal: Colección *Akal Arquitectura*, nº 24.
- – (2015), *Las Catedrales de Vandelvira: Jaén y Baeza*; 2ª ed., Úbeda (Jaén), El Olivo de Papel de Andalucía, S. L.; (Colección *Aldaba*).
- GALERA MENDOZA, E.; LÓPEZ GUZMÁN, R. (2003), *Arquitectura, mercado y ciudad: Granada a mediados del siglo XVI*; Universidad de Granada.
- GOMBRICH, E. H. (2005), *Imágenes simbólicas: estudios sobre el arte del Renacimiento*, 2; Barcelona, Debate.
- LEÓN COLOMA, M. A. (1988), *El programa iconográfico del Palacio de la Real Chancillería de Granada*; Granada: Instituto Gómez Moreno, Fundación Rodríguez-Acosta.
- – (1989), “Iconografía de La Prudencia en España durante los siglos XV y XVI”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº XX, pp. 65-77.
- – (1990), “Un programa iconográfico de vicios y virtudes en la Catedral de Baeza”; *Revista Ephialte (Instituto de Estudios Iconográficos)*, Vitoria-Gasteiz, nº 2, pp. 312-316.
- – (1993), “Mito y escatología: a propósito de la Capilla Dorada de la Catedral de Baeza”; *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº XXIV, pp. 41-55.

- – (1998), “Sobre iconografía de La Templanza”; *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº XXIX, pp. 213-228.
- LÓPEZ ROMÁN, J. (2011), “La portada Sur de El Salvador: elementos paganos grecolatinos en un mensaje de renovación cristiana”; *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses (BIEG)*, enero-junio, nº 203, pp. 263-306.
- MÂLE, E. (2001), *El arte religioso del siglo XIII en Francia. El Gótico*; traducción de Abundio Rodríguez, Madrid, Encuentro: Colección “Arte”.
- MARLE, R. van. (1932), *Iconographie de l’art profane au Moyen Âge et à la Renaissance et la Décoration des Demeures. I: La vie quotidienne. II: Allégories et symboles*; Martinus Nijhoff edition; La Haye.
- MONTES BARDO, J. (2002), *La Sacra Capilla de El Salvador: arte, mentalidad y culto*. 2ª ed., El Olivo, Úbeda (Jaén).
- – (2010), *El solar del privado: diálogos humanistas en la Úbeda del Renacimiento*; 1ª ed., Jaén, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Jaén.
- MORENO MENDOZA, A. (1993), *Úbeda Renacentista*; Electa, ed. Akal, Madrid.
- MORENO MENDOZA, A.... [et al.], (2002), *Úbeda en el siglo XVI*. Director de la obra: Arsenio Moreno Mendoza; coordinador: José Manuel Almansa Moreno; El Olivo, Úbeda (Jaén).
- – (2003), “Úbeda y Baeza en el siglo XVI”; *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses (BIEG)*, Julio/Diciembre, nº 186, pp. 321-336.

- MORENO MENDOZA, A.; ALMANSA MORENO, J. M.; JÓDAR MENA, M. (2005), *Guía artística de Jaén y su provincia*; Fundación José Manuel Lara, Sevilla.
- – (2009), “Arquitectura del Renacimiento Ubetense a la muerte de Vandelvira”; *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses (BIEG)*, Enero/Junio, nº 199, pp. 157-176.
- NAVARRETE ORCERA, A. R. (2003), “Hermanamiento Mitológico de Úbeda y Baeza”; *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses (BIEG)*, Julio/Diciembre, nº 186, pp.337-354.
- PANOFSKY, E. (2004), *Estudios sobre Iconología*; Madrid, Alianza Universidad.
- – (2014), *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*; traducción de María Luisa Balseiro; 1ª ed. en *Alianza Forma*, Madrid, Alianza Editorial.
- RAYA MORAL, B. (2010), *Portadas y fachadas de Úbeda y Baeza: ciudades Patrimonio de la Humanidad: arte y geometría*; Torredonjimeno (Jaén), eds. Tudela.
- – (2015), “La arquitectura vandelviriana en la provincia de Jaén. Aportación a su estudio gráfico”; *Instituto de Estudios Giennenses (I.E.G.)*, Diputación Provincial de Jaén.
- REVILLA, F. (2016), *Diccionario de Iconografía y Simbología*; 9ª ed., Madrid, Cátedra: Colección ‘Grandes Temas’.
- RIPA, C. (1996), *Iconología*. Vols. I y II. Traducción del Italiano de Juan Barja y Yago Barja. Traducción del latín y del griego de Rosa Mª Mariño Sánchez-Elvira

y Fernando García Romero. Prólogo de Adita Allo Manero. 2ª ed., Madrid, Akal
‘Arte y Estética’.

- RUIZ RAMOS, F. J. (2011), “La Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda: estudio histórico-artístico, iconográfico e iconológico”; Asociación Cultural Ubetense “Alfredo Cazabán Laguna”, Úbeda (Jaén).
- TERVARENT, Guy de. (2002), *Atributos y símbolos en el arte profano: Diccionario de un lenguaje perdido*; traducción y notas aclaratorias de José Mª Sousa Jiménez, Barcelona, Del Serbal.
- ULIERTE VÁZQUEZ, M.ª L. de. (2009), “De portadas y retablos: Siloe y Vandelvira”; *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 40, pp. 23-41.
- XIMENA JURADO, M. de. (1991), *Catálogo de las iglesias de Jaén y Baeza y Anales Eclesiásticos de Este Obispado*. Madrid, 1652 [original]. Edición facsímil; Granada: Universidad de Granada.

Webgrafía:

- Enlace de la web del Museo del Prado:
<https://www.museodelprado.es/aprende/investigacion/estudios-y-restauraciones/recurso/restauracion-de-la-purificacion-de-la-virgen-de/2fe2b762-bbaf-4973-bdde-4a874e5ba1ef>

- Enlace a datos sobre Ambrogio Lorenzetti:

<http://www.epdlp.com/pintor.php?id=3709>

- Enlace alusivo a una de las puertas de bronce de la Basílica de San Zenón de Verona: https://es.wikipedia.org/wiki/Bas%C3%ADlica_de_San_Zen%C3%B3n

- Información sobre la portada central del Duomo de Parma:

<http://www.romanicoemiliaromagna.com/index.php/component/k2/item/82-duomo-di-parma.html>

