

MITO Y ESCATOLOGÍA: A PROPÓSITO DE LA CAPILLA DORADA DE LA CATEDRAL DE BAEZA

Miguel Ángel León Coloma

RESUMEN

El autor analiza los programas iconográficos de dos de los arcos sepulcrales de la capilla Dorada de la catedral de Baeza, uno de los cuales presenta un interesante programa mitológico, de cuya excepcionalidad da cuenta el escaso protagonismo que esta temática tuvo en la escultura funeraria española. A partir de aquí se aborda una aproximación a los significados de la figuración esculpida en los muros de esta capilla, en la que la idea del *memento mori* cobra una especial resonancia. Observaciones sobre su arquitectura, recurrente en soluciones de ascendencia vandelviriana; la revisión de su cronología; y referencias a la interesante capilla de los Benavides en la vecina iglesia de San Francisco, constituyen otros ingredientes de este estudio.

SUMMARY

The author analyses the iconographic designs of the sepulchral arches of the Gold Chapel in Baeza Cathedral, one of which shows an interesting scene from mythology, especially important since the motif was very rare in Spanish tomb sculpture. An interpretation of the sculpted figures in this Chapel is then offered, where the idea of the "*memento mori*" takes on a special significance. The author also discusses the architecture of the chapel, and its repeated use made of techniques used by Andrés de Vandelvira; he makes a closer estimate of its chronology; and he also comments on the interesting Benavides chapel of the neighbouring church of San Francisco.

En los pies de la capilla Dorada de la catedral de Baeza se alzan, frente a frente, dos arcos sepulcrales gemelos que, carentes de memoria plástica o epigráfica del difunto, y reconvertidos en altares, pasan desapercibidos como tales monumentos funerarios. La heráldica esculpida en ellos certifica su pertenencia a la familia Molina¹. (Fig. 1)

Indocumentada la autoría de la capilla, fundada en 1598, las atribuciones han polemizado en torno a la propuesta a favor de Andrés de Vandelvira².

Al respecto me limitaré a constatar que la arquitectura de estos dos sepulcros, de un tercero existente en el presbiterio –lado del evangelio– y de la portada de la sacristía (Fig. 2), son recurrentes en soluciones prodigadas por el arquitecto de Alcaraz. Así, los equiláteros frontones con clipeo en el tímpano, las pilastras cajeadas, las alegorías esculpidas en las enjutas –de indudable ascendencia siloesca–, o la figuración alegórica y mitológica de los casetones del intradós; expedientes que trascienden a la propia arquitectura de la capilla, como las pilastras horadadas por hornacinas superpuestas o el friso de triglifos y rosetas que circunda la parte superior de sus muros. Más comprometido aún es el peculiar copete trapezoidal y mixtilíneo del tercero de los arcos sepulcrales –que se repite en la portada de la sacristía– con *ignudi reggigarlanda* sedentes, coronado por un tondo con busto entre dos volutas y flanqueo de candelabros que rematan en extraños motivos esferoides recogidos por Serlio³(Fig. 3). Este remate trapezoidal



Fig. 1.- Capilla Dorada. Arco sepulcral del lado del evangelio

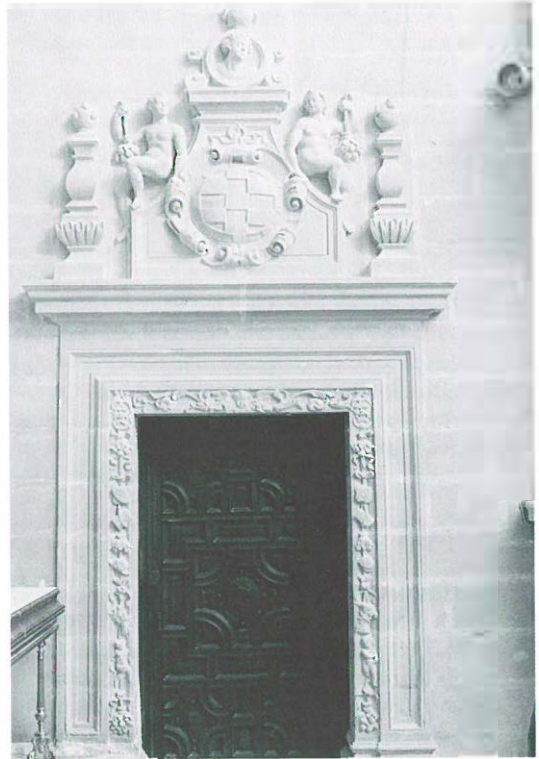


Fig. 2.- Capilla Dorada. Portada de la sacristía

singularizaba ya, con mínimas variaciones, los soberbios retablos pétreos de la capilla de los Benavides en la baesana iglesia de San Francisco (Fig. 4), y sin duda puede conceptuarse como uno más de los experimentos de Vandelvira sobre diseños del boloñés que engrosaron el “peculiar repertorio de diseños manieristas” vigentes en el Jaén de fin de siglo; aspecto éste destacado por el profesor Galera Andreu⁴. De allí también se adoptarían, como ya señalara Francisco Escolano⁵, los temas de los relieves principales de ambos arcos, las adoraciones de pastores y Magos, aunque su iconografía no permita hablar de copia. Sí lo es, de la vandelviriana capilla de San Miguel en la misma catedral, el motivo macabro de la calavera alada de la que cuelga una cartela, esculpido en el sepulcro del presbiterio (Fig. 5). También uno de los genios funerarios de la capilla de San José –en actitud meditativa, provisto de arco y carcaj y erguido sobre una calavera–, fue retomado para las versiones que del mismo tema se esculpieron en los pedestales de las pilastras de la capilla Dorada (Fig. 6).

El tercero de los sepulcros, blasonado con las armas de Cabrera, incluye la fecha de 1599, y se caracteriza por una simplificación iconográfica y por la adopción de un geometrismo acorde con el momento en que se data. En torno a este mismo año puede presumirse la realización de los otros dos arcos sepulcrales, que sin embargo se muestran más dependientes de soluciones anteriores en el tiempo, como acreditan sus estructu-



Fig. 3.- Capilla Dorada. Copete del arco sepulcral del presbiterio

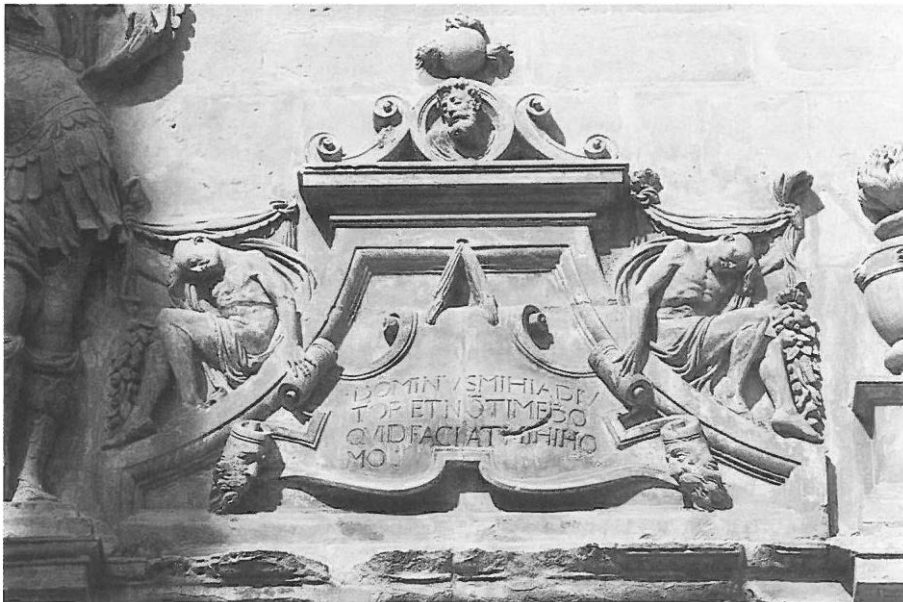


Fig. 4.- Iglesia de San Francisco. Capilla de los Benavides.
Detalle del retablo pétreo

ras, la densidad de sus programas iconográficos y el ornato de los frisos. Pero la figuración muestra una identidad de tipos y una afinidad de estilo incuestionable; observación que hago extensible a la de la portada de la capilla.

Estamos pues, ante un interesantísimo episodio arquitectónico producto indudable de una misma fase constructiva resuelta, sin dilaciones, a caballo de ambas centurias, y singularizado por un eclecticismo que fluctúa, a nivel ornamental, entre retardarios compromisos con la estética del plateresco, y contemporizaciones con la del manierismo. El cerco de *candelieri* que enmarca la portada de la sacristía (Fig. 2), y las ménsulas del tercero de los arcos sepulcrales con diseño de hermes vegetalizados, máscaras y tiras de cuero recortadas (Fig. 7), constituyen los extremos de esta indeterminación lingüística, predominantemente articulada en torno al nada despreciable bagaje de soluciones vandevalvirianas que afectan a la estructura, la decoración, la iconografía y la iconología incluso. Por todo ello, podemos situar la capilla Dorada, sin menoscabo de su brillantez y singularidad, en las coordenadas definidas por el profesor Galera, de “un manierismo localista, original, a fuerza de combinar y sintetizar todo el arco de ensayos clasicistas llevados a cabo en esta privilegiada tierra de Alto Guadalquivir durante el siglo XVI”⁶.

Pero es el análisis del programa figurativo esculpido en los dos primeros arcos sepulcrales el objeto de estas líneas, como una aportación a la comprensión integral de los significados que se acumulan en la figuración en piedra y madera de esta capilla; para lo cual es ineludible la interesantísima lectura iconográfica que del retablo de la misma abordó la profesora Ulierte Vázquez⁷.

El sepulcro situado en el lado del evangelio (Fig. 1) 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 vandevalviriana–, 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 (Fig. 8) abrazando 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, roto el atributo que sostenía en la derecha e identificado como el anterior por una cartela existente en la peana.

El otro arco presenta una iconografía similar: relieves de la Adoración de los pastores (Fig. 9); la Justicia, con la espada y la balanza, y otra alegoría moral provista de una rama y una palma por atributos⁸; y las esculturas exentas de los santos franciscanos Antonio de Paula y Diego de Alcalá (Fig. 10), asimismo identificados por pequeñas cartelas. Las mutilaciones de las manos de ambos santos nos impide conocer los atributos que sostuvieron, lo que en el caso de San Diego, del que sólo queda un fragmento del rosario, resulta más lamentable, dado que debe ser ésta una de las primeras versiones de la iconografía del franciscano andaluz, ya que su canonización data de 1588. Otra fecha a tener en cuenta en las estimaciones cronológicas sobre la capilla.

Hasta aquí los programas son bastante convencionales. Los temas de la Adoración, ya sea de pastores o Magos, asumen en los monumentos funerarios el significado de una profesión de fe, materializada y eternizada en la piedra, mediante la cual el difunto se declaraba solidario y traslaticamente partícipe del acto de adoración que protagonizaron aquéllos a quienes, precisamente, la Iglesia consideró como los primeros creyentes, según suscriben los versos de Fray Iñigo de Mendoza:

“Ya parten con sus presentes / aquestos grandes señores a ser entre los vivientes / los tres primeros creyentes después de nuestros pastores...”⁹.

Lógicamente, con la expresión iconográfica de esta comunión latrética, el difunto cifraba sus expectativas ultraterrenas en la obtención del beneficio de las virtualidades profilácticas de la oración.

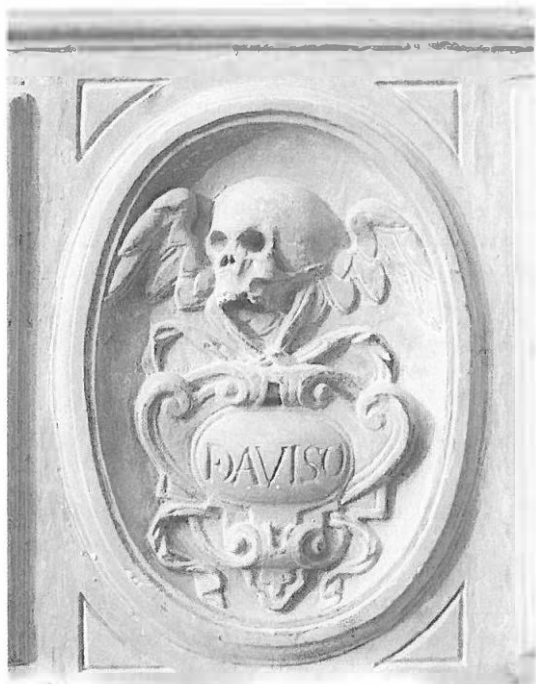


Fig. 5.- Capilla Dorada. *Mento Mori* Detalle del frontal del arco sepulcral del presbiterio



Fig. 6.- Capilla Dorada. *Erote funebre*. Pedestal de una de la pilastras



Fig. 7.- Capilla Dorada. Ménsula del arco sepulcral del presbiterio



Fig. 8.- San Miguel arcángel. Detalle del arco sepulcral del lado del evangelio

No supone tampoco novedad alguna el tema de las virtudes, cuya introducción en la escultura funeraria de nuestro país data del siglo XV. La finalidad catequizante de tales argumentos figurativos es, por lo demás, obvia.

Muy interesante es el binomio hagiográfico representado en el primero de estos sepulcros, San José y el arcángel Miguel. No se trata de una elección basada en las particulares devociones del difunto, sino en los peculiares cometidos fúnebres que les asigna la tradición cristiana. Según las *Actas de Pilato*, Miguel introduce en el paraíso a Adán y al resto de los justos rescatados por Cristo en su descendimiento a los infiernos¹⁰. Esta función de psicopompo es desempeñada, según dos apócrifos más, con la propia Virgen María, cuya alma recibe el arcángel de manos de Cristo¹¹; y con el mismo José, que beneficiado de los cuidados *ante y postmortem* prodigados por su hijo putativo¹² fue erigido en patrón de la *buena muerte*, siendo invocada su intercesión por o para los moribundos con preferencia sobre los ángeles que desempeñaban el mismo oficio en el *Ars bene moriendi*¹³.

Respecto a los santos franciscanos, independientemente de que puedan constituir devociones personales y, por tanto, invocaciones plásticas de su intercesión, es obvio que la inclusión de los mismos en el programa iconográfico supone la solidaridad *pro animae* con los méritos de la orden mendicante, en especial los referidos a la caridad. Recomendada desde siempre por la Iglesia, reviste desde el siglo XIII formas y significados nuevos, que han llevado a André Vauchez¹⁴ a referirse a una revolución de la caridad y a la aparición de una auténtica espiritualidad de la beneficencia. La limosna no será considerada ya como un acto meritorio o de purificación, sino como un deber de justicia que, eso sí, constituye un seguro de vida ultraterreno. El opúsculo de Luis Vives *Del socorro de los pobres* reitera esta vieja idea de los teólogos bajomedievales:

“No nos atribuyamos gloria alguna porque damos algo, pues no lo damos de nuestros bienes, sino que volvemos a Dios lo que es suyo; antes bien demos muchas gracias porque nos fue permitido el usar de ellos, y nos tengamos por felices viendo que hemos logrado con eso los medios de conseguir premio tan grande como el de una dichosa eternidad”¹⁵.

Enriquece el discurso iconográfico los programas de figuras que se desarrollan en los casetones del intradós de ambos arcos sepulcrales. En el primero de ellos se representa un coro de profetas y virtudes presididos, desde el casetón central, por la siniestra figura esquelética de la Muerte (Fig. 11). Sostiene una flecha y eleva la otra amonestando con el índice. La flanquean dos profetas, Jeremías a su derecha y David. Alza el primero su índice, reiterando el gesto admonitorio de la Muerte, y sujeta en la otra mano un libro en cuya cubierta se lee: IEREMÍAS. El rey profeta ciñe corona, empuña el cetro y sostiene el arpa; está además identificado por una pequeña cartela bajo los pies.

El resto de los casetones se esculpen con las figuras de ocho virtudes. Las situadas a continuación de Jeremías son, de arriba abajo, la Caridad, con dos niños; la Fortaleza con la columna; la Templanza virtiendo el agua de una jarra en una copa de vino; y otra virtud, provista de una rama de árbol por único atributo.

A continuación de David, las cuatro restantes: la Prudencia, con el espejo y la serpiente; la Esperanza, con las manos en oración y el ancla a los pies; la Justicia, con la espada y la balanza; y la Fe con el cáliz y la cruz.

El trío integrado por la muerte y sus dos profetas, clave de este programa iconográfico, tiene un claro significado conminatorio. La iconografía de la Muerte¹⁶, provista del venablo exterminador, es elocuente al respecto. Lo es más la elección de Jeremías, autor de una de las profecías veterotestamentarias y a quien



Fig. 10.- San Diego de Alcalá. Detalle del arco sepulcral del lado de la epístola



Fig. 11.- La Muerte. Detalle del intradós del arco sepulcral del lado de la epístola



Fig. 12.- Saturno. Detalle del intradós del arco sepulcral del lado de la epístola



Fig. 14.- Venus. Detalle del intradós del arco sepulcral de lado de la epístola



Fig. 13.- La Fortuna, Hércules y Apolo. Detalle del intradós del arco sepulcral del lado de la epístola

Los dioses de la capilla Dorada no están, en contra de lo que pudiera imaginarse, endeudados con la iconografía de los de San Francisco o del Salvador. Su acusado deterioro no enmascara una factura muy sintética, tosca a veces, frente a la subida calidad de los de Úbeda. Hay que reconocer en ellos, no obstante, un sentimiento plástico antiquizante que contrasta con el denso aire ultrapirenaico que respiran algunas de las deidades del Salvador. La Venus de Úbeda es una alegre guitarrista, distanciada por un abismo iconográfico de la prestancia clasicista que exhibe la de Baeza, y que permite reconocer, sin necesidad de la imprescindible inscripción de aquélla, a la diosa del amor y la belleza. El Apolo del Salvador, barbado, coronado y con cetro, imagen del poderoso astro rey, ilustra sólo la faceta cósmica del dios, mientras que el desnudo músico adolescente de Baeza, con una iconografía por otra parte tan dependiente del apolíneo dios solar de Giovanni Stradanno²⁶, condensa perfectamente en su clasicismo estatutario toda la dimensión plástica y literaria del mito. Otros de los dioses baezanos, como Mercurio, manifiestan paralelismos iconográficos respecto a la ilustraciones de *Le imagini de i dei de gli antichi* de Vincenzo Cartari²⁷. En resumen, los dioses de Baeza –y sus fuentes iconográficas–, dan cuenta de un proceso consumado de reintegración de temas y formas de la antigüedad que en Úbeda sigue abierto. Y ello a pesar de la abundancia de caprichos y licencias que afecta su iconografía, como el absurdo tridente que empuñan indiscriminadamente Hércules y Mercurio, arbitrario sucedáneo de la maza o clava del primero y del caduceo del segundo; o a la misma sujeción del león nemeo mediante una correa. Licencias que llegan incluso a oscurecer o desfigurar la identidad de las imágenes, como sucede con la guadaña que sostiene otro de los dioses.

No es fácil hacer una propuesta de lectura iconológica sobre la presencia de este coro de divinidades olímpicas. Aparte de la ambigüedad de algunas de las imágenes que dificulta la identificación del programa completo, nos enfrentamos con el obstáculo de las limitadas virtualidades narrativas de estos relieves que dejan escaso margen a valoraciones semánticas. A lo que habría que añadir el desconocimiento de la identidad del mentor de estos programas²⁸, formulados, a tenor de la sistemática apropiación de discursos y temas iconográficos procedentes de otras obras, con escasa originalidad.

En cualquier caso, si los criterios que decidieron la introducción de este reducido panteón pagano obedecieron a consideraciones astrológicas, evemeristas o alegóricos, es algo que su iconografía no permite dilucidar. Y aunque esto fuera posible, una simple ojeada a los manuales mitográficos al uso en el momento, desde la *Genealogía de los dioses paganos* de Giovanni Boccaccio, el ya citado de Vincenzo Cartari, la *Mitología* de Natale Conti, el *Eruditissimi viri hieroglyphicorum commentariorum liber prior...* de Giovanni Pierio Valeriano, o la *Philosophía secreta* de nuestro Pérez de Moya, nos situaría ante la evidencia de las ilimitadas posibilidades, arbitrarias e inverosímiles a veces, que se extrajeron del método alegórico, en perfecta compatibilidad, por ende, con las otras dos grandes tradiciones interpretativas; lo que disuade del intento, reduccionista y dogmático, de traducir estas imágenes a ideas absolutas.

Sin renunciar a este relativismo exegético, no me resisto a plantear la atractiva hipótesis, enunciada desde el everismo, y en perfecta sintonía con el contexto funerario en el que se reúnen estos dioses paganos, de que estemos ante la transcripción plástica del *Ubi sunt?*, viejo tópico literario asociado a los temas de la fragilidad y caducidad de lo terreno y, consecuentemente, argumento retórico usual en la ideología del desprecio del mundo. Aunque los personajes citados en estas relaciones son fundamentalmente héroes grecorromanos, míticos o reales, y otros bíblicos y medievales, también desfilan por ellas los dioses olímpicos. En la *Pregunta de nobles* del Marqués de Santillana, Apolo y Hércules son citados en el elenco de héroes²⁹; y asimismo en un poema atribuido a Juan de Mena³⁰. La evocación de la Muerte, destructora de tantos hombres ilustres sobre cuyo destino se interroga, es inexcusable en las formulaciones literarias del *Ubi sunt?*, cuya relación, por otra parte, con el tema de la Fortuna ha sido oportunamente destacado³¹.

Quizás, y teniendo en cuenta el programa de alegorías éticas del sepulcro frontero con el que evidentemente existe una relación dialéctica, sea lo más oportuno considerar la posibilidad de una instrumentalización alegórica de la mitología³², propuesta como alternativa iconográfica al tema de las virtudes. De hecho, la asociación de virtudes y dioses se convirtió en un tópico literario del enciclopedismo medieval, de cuya resonancia encontramos eco en nuestra literatura. Así, en el *Dezir* de Francisco Imperial al nacimiento del rey don Juan II³³, los dioses otorgan sus dones materiales, morales, físicos e intelectuales al infante, asignándole cada uno una de las virtudes por compañera (Saturno la Prudencia, Júpiter la Templanza, Marte la Fortaleza, Venus la Caridad, Mercurio la Esperanza...) ³⁴. Curiosamente, no falta en esta asamblea, como en la representada en Baeza, la diosa Fortuna, que reivindicando la supremacía de su poder sobre las influencias de los dioses, otorga también sus gracias al infante. Y es la presencia de la Fortuna en este programa iconográfico, una referencia que me parece inexcusable en cualquier intento de abordar una lectura programática del mismo. Porque tal alegoría gozó de un importantísimo protagonismo en la ideología del *De contemptu mundi*³⁵; como también lo tuvo, por otra parte, el amor, asociado a la vanidad de la belleza y a la juventud, y que igualmente encontramos representado aquí en la imagen de la diosa Venus. Y si nos empeñamos en persistir en esta línea de interpretación, no podemos obviar el hecho, ni dejar de relacionarlo con nuestro Saturno, de que una de las más elevadas intuiciones puestas en vigencia por el humanismo al servicio de la iconografía de la *vanitas* fue, como ha destacado Alberto Tenenti, la concepción del tiempo como resultado de la relación entre vida y muerte, y el sentido de la duración como medida moral interior³⁶.



Fig. 15.- Iglesia de San Francisco. Capilla de los Benavides. Programa mitológico.
Detalle de uno de los arcos sepulcrales



Fig. 16.- Iglesia de San Francisco. Capilla de los Benavides. Eros. Detalle de
uno de los arcos sepulcrales

Cuántas lecturas puedan hacerse de este programa mitológico tendrán por fuerza que desembocar en la idea global que preside la formulación de los programas iconográficos esculpidos en los muros de esta capilla: la meditación sobre la muerte. Argumento éste recurrente en los escritos de la *Devotio moderna* y, por su influjo³⁷, en los *Ejercicios* de San Ignacio, cuya incidencia en la proliferación que experimentó lo macabro en el arte de la Contrarreforma es bien conocida.

La presencia en este programa iconográfico de la alegoría de la Muerte, advirtiendo con el dedo, amenazando con el venablo; las exhortaciones en el mismo sentido de los escritos de Jeremías y David; la compañía de los dos ángeles apocalípticos que parecen llamar a Juicio; la aciaga presencia de los búhos en la clave de los arcos; los *erotes* fúnebres que muestran mondas calaveras³⁸; y aquella otra, alada, de la que pende un cartel con la inscripción: "DE AVISO"(Fig. 5); constituyen inequívocos alegatos iconográficos que singularizan el interior de la capilla Dorada de la catedral de Baeza como un impresionante *memento mori*.

MIGUEL ÁNGEL LEÓN COLOMA
Becario de Investigación del Departamento
de Historia del Arte. Universidad de Granada

NOTAS

1. Se tiene la capilla por fundación de los Cabrera Godoy. Según José MOLINA HIPÓLITO en su *Guía de Baeza* (Madrid, 1964, p. 29), don Pedro Muñiz, deán de la catedral de la Ciudad de los Reyes del Perú, estableció en 1616 una obra pía de la que nombró patrono a don Francisco de Cabrera, que lo era entonces de la propia capilla, en cuya portada campean, en dos escudos partidos, sus blasones y los de su mujer. del linaje de los Molina según el citado estudioso. La cuestión no carece de importancia porque tales datos han servido de apoyatura a propuestas cronológicas sobre la arquitectura de la capilla que, me parece, hay que anticipar. Pues bien, esos dos mismos escudos, partidos y blasonados idénticamente, aparecen nuevamente sobre el entablamento de los dos arcos sepulcrales gemelos (el escudo de la izquierda presenta en la parte diestra las dos cabras pasantes puestas en palo, blasón de los Cabrera, no de Baeza, sino de Córdoba; y en la siniestra los jaqueles de Godoy. El otro escudo se blasona –cuartel diestro– con las armas de Molina –una torre con media rueda de molino al pie y tres flores de lis, una en jefe y las otras a cada lado de la torre–; y con las de una familia que, lamentablemente, no me ha sido posible identificar. La doctora Herrera Aguilar, gran conocedora de la heráldica y genealógica baezanas, y a quien reitero mi agradecimiento por la atención que me ha dispensado, opina que este segundo escudo –con el blasón de Molina y el inidentificado– pertenecería a doña Luisa Muñiz de Molina, casada con don Lorenzo de Cabrera y Godoy, patrono de la capilla en 1621, año en el que se concluyó el retablo, según reza una inscripción en el mismo. Ahora bien, en la clave de ambos arcos sepulcrales figura esculpido nuevamente este mismo escudo, lo que parece a todas luces indicar que identifica a las personas inhumadas en ellos. Dado que el blasón de Molina figura en el cuartel diestro, es evidente que quien perteneció a esta familia fue el caballero y no la dama.

José MOLINA HIPÓLITO en su otra obra *Baeza histórica y monumental* (Córdoba, 1982, p. 45) precisó los datos sobre la fundación de la capilla Dorada, fechándola en 1598, por el citado deán don Pedro Muñiz de Molina (o Godoy) [*sic.*], su padre, don Cristóbal de Molina y su primo hermano don Gonzalo de Molina. ¿No será este Cristóbal de Molina el destinatario de uno de los arcos sepulcrales –el del lado del evangelio, por supuesto– y del otro su mujer, la madre del deán? A falta de la confirmación documental quede como hipótesis tal suposición, avalada quizás por el relieve de su santo patrón que, esculpido sobre la clave del arco que cobija el retablo, preside desde lo alto el programa de imágenes de la capilla.

2. Francisco ESCOLANO GÓMEZ ("Aportación al estudio de la Santa Iglesia Catedral de Baeza, Jaén," *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, III, 1938, p. 81) comparándola con las ruinas de San Francisco, convino en

atribuirla a Vandelvira, fechándola además con anterioridad al hundimiento en 1567 de la catedral. José MOLINA HIPÓLITO (*Guía de Baeza*, pp. 29-30) suscribió esta misma atribución, que fue cuestionada por el profesor CHUECA GOITIA (*Andrés de Vandelvira arquitecto*. Jaén, 1971, p. 291) estimando que por su estilo ya romano-manierista la capilla queda fuera del área estrictamente vandelviriana, pudiéndose haber construido entre 1516, año de la fundación de una obra pía por el deán Pedro Muñiz, y 1521 en que se fecha el retablo. “Queda un escollo: en un nicho con un sarcófago en el interior de la capilla se ve grabada una fecha, 1599... Puede reconstruirse la historia empezando por una capilla de los Cabrera Godoy, anterior a la destrucción y reforma de la Catedral, de la que nada queda. A continuación se iniciarían obras para mejorarla, quién sabe si con dibujos del maestro, pero que se llevarían lentamente después de su muerte, hasta que se diera el impulso definitivo a partir de 1616 con el auxilio de los caudales del deán de Lima. Pero para entonces el maestro que se encargará de las obras seguía corrientes estilísticas muy alejadas en lo sustancial del arte de Vandelvira”. Por su parte, Arsenio MORENO MENDOZA (*Francisco del Castillo y la arquitectura manierista andaluza*. Jaén, 1984, p. 210) señaló que dado el “significado italianismo” de la capilla, no debió ser ajeno a su reconstrucción Francisco del Castillo. La profesora ULIERTE VÁZQUEZ (“Baeza: el arte”; en RODRÍGUEZ MOLINA, José. *Historia de Baeza*. Baeza, 1985, p. 514) se ha referido al estilo de la figuración esculpida en la capilla, relacionándolo con las labores de la de San Francisco, “aún cuando la mano que ornara los retablos de piedra que ideara Vandelvira sean de una finura y versatilidad mayores a éstos..”.

3. Bolas con tres agujeros de los que surgen llamas de fuego. La ascendencia serliana de tales motivos me fue amablemente indicada por el profesor Galera Andreu. Efectivamente, aparecen rematando fachadas y decorando, sin duda por el carácter ígneo del motivo, chimeneas. *vid. Tercero y cuarto Libro de Arquitectura de Sebastián Serlio boloñés. En los cuales se trata de las maneras de como se pueden adornar los edificios: con los exemplos de las antigüedades. Traducido de Toscano en lengua Castellana por Francisco Villalpando. Architecto. Toledo, 1563, lib. IV, pp. XXX, LVI, LIX, LXIII.*

4. GALERA ANDREU, Pedro A. *Arquitectura y arquitectos en Jaén a finales del XVI*. Jaén, 1982, p. 10.

5. ESCOLAN GÓMEZ, Francisco. “Aportación al estudio...”. p. 81.

6. GALERA ANDREU, Pedro A. *Arquitectura y arquitectos...*, p. 12. En tal sentido, suscribo por completo la primera valoración que de la capilla Dorada ofreció Arsenio Moreno Mendoza (*El arquitecto Andrés de Vandelvira en Úbeda*. Sevilla, 1979, pp. 70 y 74) al catalogarla dentro de un “manierismo figurativo” que en principio “no es más que una continuación de los esquemas decorativas del Plateresco lombardo... que... posteriormente se fusiona con los nuevos elementos estructurales y figurativos del manierismo”.

7. Que lo atribuye a Sebastián de Solís. *Vid. ULIERTE VÁZQUEZ, M^a Luz de. “Del manierismo al barroco en la escultura giennense”. Boletín del Instituto de Estudios Giennenses (1985), pp. 44-46. Y asimismo en su monografía sobre El retablo en Jaén (1500-1800). Jaén, 1986, pp. 89 y ss.*

8. Posiblemente la Templanza, con la que se completaría el coro de las cuatro virtudes cardinales efigiadas en las enjutas de ambos arcos. Tal iconografía no es la más frecuente, pero también la palma, atributo que comparte con la Castidad, se le concede en referencia al galardón divino otorgado por el dominio de las pasiones. *Vid. RIPA, Cesare. Iconología*. Madrid, 1987, pp. 353-354. Una rama de olivo y una palma definen también la iconografía de la Paz.

9. MENDOZA, Iñigo de, Fr. *Vita Christi*; en FOULCHE DELBOSC, R. *Cancionero castellano del siglo XV*, t. I, Madrid, 1912, p. 28.

10. *Actas de Pilato o Evangelio de Nicodemo*, parte II, 9; *Evangelios Apócrifos*. Edic. de A. de Santos Otero. Madrid, 1984, p. 453.

11. *Libro de Juan. arzobispo de Tesalónica*, XII; *ibídem*, pp. 636-637.

12. *Historia de José el Carpintero*, XXII, 1; *ibídem*, pp. 352-353.

13. RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*, t. III: *Iconographie des saints*. París, 1958. s.v.: Joseph, p. 756.

14. VAUCHEZ, André. *La spritualité du moyen âge occidental*. París, 1975, p. 132.

15. VIVES, Luis. *Del socorro de los pobres o de las necesidades humanas; en Obras escogidas de filósofos*. Edic. de Adolfo de Castro. Madrid, 1953, p. 279.

16. Sobre la presencia de la Muerte en monumentos funerarios españoles *vid. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. “Entorno al tema de la muerte en el arte español”. Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (Universidad de Valladolid), XXXVIII (1972), pp. 267-285; y REDONDO CANTERA, M^a José. El sepulcro en España en el siglo XVI. Madrid, 1987, pp. 223 y ss.*

17. *Este desir fiso é ordenó Ferrant Sanches Calavera, quando murió en Valladolid el honroso e famoso cavallero Ruy Dias De Mendoça*; en *El Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, nº 530, Buenos Aire, 1949, pp. 605-608.
18. *vid.* PANOFSKY, Erwin: *Estudios sobre iconología*. Madrid, 1976, pp. 93 y ss.
19. MARLE, Raimond van. *Iconographie de l'art profane au Moyen Age et á la Renaissance et la décoration des demeures*. Nueva York, 1971, vol. II, pp. 182 y 188.
20. Ocasionalmente, una hoz caracteriza la iconografía de dioses agrícolas como Baco, según recoge Vicenzo CARTARI (*Le imagini de i dei de gli antichi*, Lyon, 1581, p. 350): "... Martiano nel primo libro gli mette nella destra mano una falce, che mostrava la coltivatione de i campi".
21. La Abundancia, la Liberalidad, la Paz, la Felicidad, la Religión, la Equidad... *vid.* Tervarent, Guy de: *Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600*. Genève, 1958, s.v.: *corne d'abondance*.
22. Con un interesante programa alegórico moral al que me he referido en otro lugar. *vid.* LEON COLOMA, Miguel Ángel. "Un programa de vicios y virtudes en la catedral de Baeza", *Lecturas de Historia del Arte* (Ephialte), II (1990), p. 312-316.
23. Sólo conozco, como ejemplos de monumentos funerarios en los que aparezcan representaciones de dioses olímpicos el magnífico mausoleo de don Pedro Enríquez de Ribera, obra de Antonio María de Aprile, recientemente devuelto a su primitivo emplazamiento en la sevillana Cartuja de Santa María de las Cuevas. En las enjutas se esculpieron relieves de compleja iconografía que representan verosímilmente, según la identificación propuesta por Vicente LLEO CAÑAL (*Nueva Roma: Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. Sevilla, 1979, pp. 113-114) a Venus y Marte.
24. Sobre los significados de este programa iconográfico *vid.* SEBASTIÁN, Santiago. *Arte y humanismo*. Madrid, 1978, pp. 34 y ss. MORENO MENDOZA, Arsenio. *El arquitecto Andrés de Vandelvira...*, pp. 26 y ss.
25. CUMONT, FRANZ: *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*. París, 1943, pp. 408-409.
26. Reproducido en PANOFSKY, Erwin: *El significado de las artes visuales*. Madrid, 1979, lám. 42.
27. *Cfr.* con el grabado de la p. 472 de la edición de 1581 ya citada.
28. Presumiblemente el deán Pedro Muñiz, como señalara Ulierte Vázquez (*El retablo...*, p. 90) a propósito del programa iconográfico del retablo.
29. *Pregunta de nobles que fiço el marqués de Santillana a don Enrique, señor de Villena*, vv. 43 y 65-70; en Marqués de SANTILLANA. *Poesías completas*. Edic. de Manuel Durán. Madrid, 1980, vol. II, pp. 27-28.
30. MENA, Juan de: *Obra Lírica*. Edic. de Miguel Ángel Pérez Priego. Madrid, 1979, apéndice I, 10, pp. 268 y ss.
31. ROY, Bruno: "Amour, Fortune et Mort: La danse des trois aveugles"; en *Le sentiment de la mort au Moyen Age*. Montreal, 1979, p. 130.
32. Como ha demostrado el inestimable estudio de Jean SEZNEC (*Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid, 1983, pp. 77 y ss.) la Edad Media sometiendo a los dioses a una interpretación alegórica, los redujo al estado de "ornamentos inofensivos", a lo largo de un proceso en el que las *Mythologiae* de Fulgencio, las moralizaciones sobre Ovidio que proliferan desde el siglo XIV y el *Fulgentius Metaforalis* del franciscano John Ridewall en la centuria siguiente, suponen hitos fundamentales. No extraña así que tras el Concilio de Trento los dioses no sufrieran demasiado los rigores de la censura eclesiástica (*Ibidem*. pp. 215 y ss.).
33. *Este desir fiso e ordenó miçer Françisco Ynperial al nascimiento de nostro señor el Rey don Juan*; en *El Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, 226, pp. 199 y ss. Réplica del mismo es el *Desir de Fray Diego de Valençia en respuesta d'este otro que fiz* Miçer Françisco Ynperial al nascimiento del Rey nostro señor. *Ibidem*, 227, pp. 210 y ss.
34. Expediente que alcanza a la poesía lírica; así en un poema de Alfonso de Montannos recogido en el *Cancionero de Estúñiga*, los dioses planetarios desfilan otorgando dones y virtudes a la amada del poeta. *Vid. Cancionero de Estúñiga*, nº 91. Edic. de Manuel y Elena Alvar. Zaragoza, 1981, pp. 208 y ss.
35. Por ejemplo, ella es junto con Cupido y Atropos, protagonista de la *Dance aux aveugles* de Pierre Michault. *Vid.* ROY, Bruno. "Amour, Fortune et Mort...".
36. TENENTI, Alberto. "Il macabro nel simbolismo dell'umanesimo". *Archivio de Filosofia*, 1958, p. 208.
37. BOURDEAU, F.: "Les origines du sermon missionnaire sur la mort". *La vie Spirituelle*, 108, 1968, p. 129.
38. Sobre este tema *vid.* JANSON, Horst W. "The Putto with the Death's Head". *The Art Bulletin*, XIX, 1937, pp. 423-449.