

LA PINTURA EN LA CIUDAD DE ÚBEDA EN EL SIGLO XVI: UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA

POR ARSENIO MORENO MENDOZA

La pintura en la ciudad de Úbeda durante el siglo XVI va a tener un desarrollo significativo, con la presencia constatada de artistas y talleres activos a lo largo del siglo, aunque menos interesante que el desplegado por otras artes como la arquitectura en una población que, con toda justicia, puede ser considerada como una de las joyas del Renacimiento español.

Sin embargo, en Úbeda trabajará el pintor italiano Julio de Aquiles, afincado en la ciudad hasta su muerte en 1556. Este artista, quien prestará sus servicios en obras tan emblemáticas como el Palacio Cobos, o las capillas funerarias del Camarero Vago o el Deán Ortega, instaurará en la ciudad una tradición de pintura mural, tradición que, a buen seguro, debió ser continuada por su hijo Antonio de Aquiles.

No obstante, será en el Hospital de Santiago donde esta modalidad decorativa alcance su cenit, aunque en este caso habría de ser el pintor manchego Miguel Barroso quien asumiera un protagonismo poco o nada definido hasta la fecha.

Painting developed significantly in the city of Ubeda during the XVI century, with the documented presence of artists and active studios, despite the fact that this phenomenon can be regarded as less interesting than others such as the development of architecture in a town that can be justly considered as one of the jewels of the Spanish Renaissance. The Italian painter Julio de Aquiles lived in Ubeda until his death in 1556. This artist, who took part in such emblematic works as the *Palacio Cobos* or the funerary chapels of *Camarero Vago* and *Deán Ortega*, established a tradition of mural painting in the city; a tradition which was continued by his son Antonio de Aquiles. However, this decorative art reached its zenith in the *Hospital de Santiago*, thanks to the Spanish painter Miguel Barroso, who assumed a prominent role little or not defined to date.

El panorama de las artes plásticas –y de un modo muy particular el de la pintura– en la Úbeda del siglo XVI es decepcionante si lo comparamos con el prodigioso desarrollo de su urbanismo y arquitectura.

El siglo XVI en Úbeda fue un siglo esencialmente constructivo. Su arquitectura no sólo fue copiosa; también fue innovadora en sus lenguajes y formulaciones. En cambio, cuando queremos analizar la pintura de aquellas décadas realizada por sus maestros y obradores, junto a la carencia de noticias y obras, observamos en términos generales un panorama provinciano y esencialmente prestatario de otras “escuelas” y círculos regionales como el cordobés o granadino.

Ruiz Prieto nos brindaba en su monumental Historia de Úbeda las cifras de un padrón incompleto de pintores, efectuado en 1585, donde aparecían un total de 11 individuos.¹ Naturalmente si anotamos que en este mismo documento el contingente referido a otras profesiones, como son 5 tejedores de lienzo, 4 entalladores, 11 tejedores de paños, 11 caldadores, resulta absolutamente exiguo, hemos de convenir que el número de pintores debería ser también superior y mucho más próximo a la veintena que habitualmente trabajarían, de un modo más o menos estable, en la siguiente centuria en nuestra ciudad o en la vecina Baeza.²

Este número, que englobaría todas las modalidades del arte de la pintura (pintor de imaginería, de sargas, dorador y estofador, pintor de lo morisco), aunque en la actualidad nos parezca abultado, estaría en concordancia proporcional con su población (unas 18.000 almas) y el de otras ciudades andaluzas como Sevilla, Córdoba, Málaga, o Écija.³

En cualquier caso, en Úbeda, dada la escasa relevancia productiva de este colectivo, jamás existió una ordenanza específica de pintores, al igual que en otras ciudades como Sevilla, Granada, Córdoba, Málaga, e incluso Carmona; tampoco tenemos constancia de la presencia de alcaldes veedores del Gremio de la Pintura y el Dorado, y son muy pocas las cartas de aprendizaje conservadas en su sección de Protocolos del Archivo Municipal.⁴

El mismo Ruiz Prieto apenas nos dejaba brevísimas menciones a pintores como Joan Sánchez, citado en 1414 en los libros de la Hermandad de los Viejos del Salvador, Alonso de Villanueva (activo al parecer ya en 1510 y del que hablaremos con algo más de detenimiento), Lucas Quinterión, o Pedro Ortega y Alonso Gómez, quienes de “mancomún” efectuarían los trabajos de dorado y pintura del antiguo retablo de San Nicolás en 1541; también Antonio Borja o Pedro de Medina, éste último artífice del desaparecido retablo de la capilla mayor de San Pablo.⁵

Una tesis doctoral leída en 1991 en la Universidad de Granada, me refirió al excelente trabajo realizado por V.M. Ruiz Fuentes sobre los contratos protocolizados ante los escribanos ubetenses del S. XVI, nos ofreció en su momento nuevos datos sobre

1. Ruiz Prieto, M: Historia de Úbeda. Úbeda, 1904 (Ed. Pablo de Olavide, 1982), p. 202.

2. Cfr. Para Úbeda, Almagro García, A: Arte y artistas en la sociedad ubetense del siglo XVI, Universidad de Granada, 1998. Para Baeza, Cruz Cabrera, J.P. y Rodríguez Moñino, R: “Catálogo de artistas de Baeza o foráneos que en la ciudad trabajaron y en ella dejaron parte de sus obras (Siglos XV-XIX)”. Boletín del Instituto de Estudios Giennense, Núm. 166, Jaén, 1997.

3. Moreno Mendoza, A: El pintor en la sociedad andaluza del Siglo de Oro. Consejería de Educación y Ciencia, Sevilla, 1999.

4. *Ibidem*.

5. Moreno Mendoza, A: Úbeda Renacentista. Electa, Madrid, 1993. p. 57.

Pedro Ortega, autor en 1536 de las trazas y las labores de pincel del retablo de la capilla de Álvaro de Torres, en la iglesia de Santo Domingo, o Diego Rodríguez, Francisco de la Nana, Luis Cerezo y Alonso de Aguilar, todos ellos activos mediado el siglo.⁶

Estos maestros son apenas un nombre. De ellos poseemos escasas noticias y, desde luego, ninguna obra conocida.

Alonso de Villanueva

No es el caso éste de Alonso de Villanueva. Este maestro, en 1545, realizaba para la capilla de Rodrigo Ortega, en la desaparecida parroquia de Santo Tomás, un retablo formado por seis tableros donde figuraban una Misa de San Gregorio, un Descendimiento, San Juan, San Andrés, San Ildelfonso y una Inmaculada Concepción. Otro retablo sería encargado a este mismo autor por el doctor Villarreal, en este mismo año, del cual sólo conocemos sus condiciones de obra.⁷ También, de su mano firmada, es una serie de pinturas pertenecientes –al menos en la década de los cuarenta del pasado siglo– a las colecciones sevillanas Pickman y Sánchez Dalp. Se trata de un ciclo de historias de la vida de Jesús y una Santa Clara, en palabras de Angulo, “de pobre calidad artística y de estilo muy uniforme”.⁸ Una de estas tablas, concretamente la Adoración de los Reyes, posee la firma de Villanueva. Este retablo, a tenor de la inscripción que figuraba en la tabla del Nacimiento “fra(ay) fr(anciscus) redo(n) dom(agiste)r”, debió ser encargado por un franciscano, lo que –sin duda alguna– presenta una más que probable relación con los monasterios de San Francisco, Santa Clara, o San Nicasio de la ciudad.

Don Diego Angulo vinculaba estilísticamente a Villanueva con la obra del pintor cordobés Pedro Romana (1488-1536), activo en Córdoba en el primer tercio de siglo tras la marcha a Sevilla de Alejo Fernández.⁹ Nada tendría de particular esta influencia cordobesa si, como parece ser, Villanueva debió ser de origen cordobés. En cualquier caso su estancia está documentada en la capital andaluza en 1510 y, con posterioridad, entre 1542 y 1546.¹⁰ De estos últimos años dataría también su presencia en Porcuna, donde debió ejecutar el desaparecido retablo de su iglesia parroquial, pues en 1545 nuestro pintor otorgaba poder desde Úbeda a su hijo, el también pintor ubetense Alonso de Lana, “estante” en Porcuna, para el cobro del mismo.¹¹

6. Ruiz Fuentes, V.M: Contratos de obras protocolizados ante los escribanos ubetenses durante el siglo XVI. Universidad de Granada, 1991.

7. Almagro García, A.: Santa María de los Reales Alcázares de Úbeda. Pablo de Olavide, Úbeda, 1989, pp. 82 y 153.

8. Angulo Íñiguez, D: Pintura del Renacimiento. *Ars Hispaniae*, vol. XII, Madrid, 1954, p. 147.

9. Angulo Íñiguez, D: “Pintores cordobeses del Renacimiento”. *Archivo Español de Arte*, 1944, XVII, pp. 227-236.

10. *Ibíd.*

11. Ruiz Fuentes. *Op. Cit.*

Puestos a efectuar hipótesis, la única tabla aun conservada en nuestra ciudad, sin duda alguna fechable en estas décadas, me refiero al hermoso cuadro de la Virgen de los Remedios, hoy en su palacio municipal, entroncaría con el estilo del círculo de Pedro Romana. La obra, que debió figurar en un tabernáculo existente entre puertas de la demolida Puerta de Toledo, es aquella –según tradición histórica– ante la cual el Emperador en su viaje a la ciudad en 1526 juró conservar sus fueros y privilegios; por tanto su ejecución debe datarse con anterioridad a esta fecha.¹² De lo que no parece quedar duda, en cambio, es que Villanueva, en 1559 –con una edad avanzada– cobraría ciertas cantidades del Concejo Municipal por aderezar y refrescar esta obra, hecho que fortalecería la hipótesis de su anterior autoría.¹³

El panorama pictórico local en la segunda mitad del siglo no habría de ser mucho más brillante cuando los administradores del obispo don Diego de los Cobos han de recurrir a pintores foráneos, un manchego, Miguel Barroso, un granadino, Pedro de Raxis, y un cordobés, Gabriel Rosales, para abordar las tareas decorativas del Hospital de Santiago.

Semejante necesidad experimentarían los frailes del convento de San Francisco cuando en 1559 acuden a un pintor sevillano modesto, como es Antón Pérez (activo entre 1535-1578) para llevar a cabo las labores pictóricas de su retablo.¹⁴ Nada tiene de particular, por tanto, que ante una oferta tan limitada en calidad de artífices –si exceptuamos la aparición puntual y tardía de Machuca–, una personalidad cosmopolita y culta como la de Francisco de los Cobos, todopoderoso secretario del Emperador, se viera impelida a favorecer la presencia de pintores extranjeros para la ejecución de sus proyectos.

Julio y Alejandro

En 1530, con motivo de la coronación del Emperador en Bolonia, Francisco de los Cobos –nos relata su biógrafo H. Keniston– visitó en compañía de los caballeros de Santiago el refectorio de San Salvatore de esta ciudad, que recientemente había sido decorado al fresco por los pintores locales Bartolomeo de Bagnacaballo y Biagio Pupini.¹⁵

El Comendador, sin duda alguna deslumbrado, ofrece a estos pintores un ventajoso contrato para desplazarse a España. Ellos recibirían 100 ducados anuales más 25

12. Ruiz Prieto. Op. Cit. pp. 187-188.

13. Archivo Municipal de Úbeda. Fondo Municipal. Actas de Cabildo. Tomo IV, fol. 105 r. Acuerdo de 26 de agosto de 1559.

14. Valdivieso, E: Historia de la Pintura Sevillana. Sevilla, Ed. Guadalquivir, 1986, p. 84.

15. Keniston, H: Francisco de los Cobos, Secretario del Emperador Carlos V. Ed. Castalia, Madrid, 1980, p. 125.

de ayuda de costa por instalarse en Valladolid y trabajar a tiempo completo, durante un año, en la “historias” que les ordenaren pintar.¹⁶

Por motivos que desconocemos, finalmente el contrato jamás se llegó a firmar y el proyecto quedó abortado.

Pero Cobos no renunciaría a sus intenciones. Y es Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura* quien nos brinda la más antigua noticia literaria al referirnos como el Comendador había contratado los servicios de los pintores Julio y Alejandro para decorar sus casas de Úbeda, siendo contratados más tarde para realizar algunas pinturas murales en la Alhambra, “la cual pintura –nos dice el pintor y tratadista sevillano– ha sido la que ha dado la buena luz que hoy se tiene”.¹⁷

Don Antonio Palomino ampliaba nuevos datos sobre estos artistas en sus célebres *Vidas*. Así nos comenta como ambos eran seguidores de la escuela de Juan de Udine, discípulo de Rafael; también nos decía que, junto a las ya obras citadas por Pacheco, estos pintores habían trabajado para el Duque de Alba, tanto en sus casas de la Corte, como en su alcázar de la villa de Alba de Tormes.¹⁸

Don Manuel Gómez Moreno (padre) identifica por vez primera a estos maestros como Julio de Aquiles (o Julio Romano) y Alejandro Mayner.¹⁹

De Julio sabemos que era hijo del cuatrocentista Antoniazzo Romano, quien trabajaba ya para la colonia española en Roma. De Alejandro Mayner, quien también figura en algunos documentos como Maese Alexandre, conocemos su procedencia milanesa, aunque su nombre haga presumir un posible origen alemán o flamenco. La primera noticia de Aquiles en España está datada en Valladolid, en 1533, cuando es nombrado por Alonso Berruguete, en compañía de Andrés de Naxera, como experto para valorar su trabajo en el retablo del monasterio de San Benito el Real. Desde esta ciudad, según Camón Aznar, viajarían más tarde a Guadalajara, donde tendrían ocasión de dedicarse a la ornamentación del Palacio del Infantado.²⁰

En 1537 ya están nuestros pintores en la Alhambra. En 1542 se hallan todavía en esta ocupación, sin poder precisarse si continuarían en los siguientes años por falta de cuentas en algunos meses; apareciendo sólo Julio en noviembre de 1545, así como en 1546 reclamando ciertos débitos por su trabajo en la Estufa.

Lo primero que estos artistas hicieron en la Alhambra fue la pintura de las cuadras edificadas en las inmediaciones de los Baños, comprendiendo en ellas los cuartos llamados de las Frutas. Aquí permanecen hasta noviembre de 1537, para continuar en los años siguientes con la decoración del corredor que conduce a la Estufa. Acabadas

16. Zarco del Valle, M: *Documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1870, pp. 135-138.

17. Pacheco, F: *Arte de la Pintura*, II, Madrid, 1866, p. 42.

18. Palomino, A: *Vidas*. Ed. Nina Ayala. Alianza Editorial, Madrid, 1986, p. 26.

19. Gómez Moreno, M: “Los pintores Julio y Alejandro y sus obras en la Casa Real de la Alhambra”, en *Cosas granadinas de arte y arqueología*, pp. 121-147, Granada, 1885-1888.

20. Camón Aznar, J.: *La pintura española del siglo XVI*. Summa Artis, Madrid, 1970, XXIV, p. 438.

estas pinturas, los pintores pasan al Peinador de la Reina, o Estufa –como se conoce en la documentación de la época–, donde Alejandro trabajaría cinco años y Julio tres.²¹

La aparición y publicación del testamento de Aquiles, fechado en Úbeda en junio de 1556, nos facilitó en su momento un aporte documental inestimable sobre la biografía profesional del artista.²²

Aquiles figura por vez primera como vecino de Úbeda en enero de 1550, fecha en la que vende al mercader ubetense Alonso de Baeza un esclavo negro llamado Pedro.²³ Su estancia en la ciudad, no obstante, debía haberse verificado con anterioridad, sin duda alguna para 1545, toda vez que el derecho de vecindad requería algunos años de residencia.

Casado con Isabel de Mozón, de su matrimonio, al menos habían sobrevivido siete hijos al tiempo de su muerte.

Vecino de la collación de Santa María, en 1550 Andrés de Vandelvira, amigo y fiador del artista, había dado las trazas de una sencilla portada para su morada, una morada en la que viviría con su familia cuatro años más tarde, cuando decide vender sus casas granadinas de la Alhambra.²⁴

El matrimonio llegó a poseer en dicha parroquia dos viviendas colindantes, una de las cuales fue vendida meses antes de fallecer el pintor a Sebastián de Córdoba, el poeta-tundidor que divinizara, aún más, a Garcilaso.

Parece ser que Aquiles y su familia también fueron vecinos de la calle Lorenzo Soto, concretamente en el número 3.²⁵ En este viejo caserón, y en lo que debió ser su pequeña capilla, se conservan unas arruinadas pinturas murales que decoran una falsa cúpula, donde todavía podemos apreciar en sus pechinas las efigies de los cuatro Padres de la Iglesia. Estas pinturas al temple aparecen enmarcadas por molduras de grisalla, siguiendo el modelo de decoración mural fácilmente vinculable con los modelos del XVI, hecho que no hace descartar la factura de las mismas por su morador.

Julio de Aquiles, que debería morir vencido el mes de junio de 1556, fue enterrado en la desaparecida parroquia de Santo Tomás, en una sepultura adquirida a tal efecto. Y su enterramiento corrió la misma suerte que su obra dispersa en la ciudad.

Julio de Aquiles había decorado la capilla del Camarero Vago, en la Iglesia de San Pablo, y de los Seguras en Santo Tomás. También había realizado el retablo de la capilla del Deán Ortega, en San Nicolás, y las pinturas murales del palacio de don Francisco de los Cobos. En la misma ciudad había trabajado en la decoración mural

21. Gómez Moreno, M: "Los pintores Julio y Alejandro y sus obras en la Casa Real de la Alhambra". Boletín de la Sociedad de Excursiones, 1919, pp. 22-25.

22. Ruiz Fuente, V.M: "El pintor Julio de Aquilis: Aportes documentales a su vida y obra". Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada. XXIII. pp. 83-96, 1992.

23. Martínez Elvira, J.R: "Julio de Aquiles, el pintor italiano que vivió y murió en Úbeda". Rev. Ibiut, núms- 98-99, Úbeda, 1998.

24. *Ibidem.* núm. 98, p. 22.

25. *Ibidem.* p. 23.

de una pieza de las casas de don Alonso de Villarroel (médico de Cobos), en la collación de Santo Domingo, al tiempo que –como tracista– realizaba importantes dibujos para los relieves de El Salvador, dejando otras obras inconclusas como el retablo de la capilla de doña Mayor de Zambrana para la iglesia de Santo Tomás.

Fuera ya de la ciudad Julio realizaba mancomunadamente el retablo mayor de Santa María de la villa vecina de Torreperogil y el de la parroquia de Segura de la Sierra, encomienda de la Orden de Santiago en el Reino de Jaén.

El Pacio de Cobos

La historiografía tradicional parece coincidir en la afirmación de que Julio de Aquiles vino a España atraído por la demanda de Francisco de los Cobos y la necesidad de sus servicios para la decoración de sus casas en Úbeda y Valladolid.

Aquiles ya está en Valladolid en 1533. Un año antes, el arquitecto real Luis de Vega aún está realizando “rasguños” para el palacio ubetense, comunicando el Deán Ortega al Comendador por carta que “El cuarto es conmençado a labrar como lo traço Luis de Vega”.²⁶

En cambio, el palacio de Valladolid ya había sido concluido, bajo la dirección del mismo Vega, en 1528. Por ello debemos determinar que los primeros trabajos del pintor en España debieron estar vinculados con esta empresa edilicia.

En 1537, o 1536, ya está documentada la estancia de Aquiles en Granada, por lo que es bastante improbable que el pintor, en compañía de su socio Alejandro, estuviese previamente en Úbeda, dado que el palacio de Cobos difícilmente estaría concluido.

Es bastante probable que la presencia de Aquiles en Úbeda, y de un modo concreto en las Casas de Cobos, date de 1545, fecha en que firma las condiciones del dorado y pintura del retablo y capilla del Camarero Vago, aunque aún figura como “estante en ella”.²⁷ Lamentablemente no disponemos de datos que avalen esta teoría, pues el único documento disponible a este respecto es una carta de pago firmada en 1563 por la viuda de Aquiles, que literalmente dice lo siguiente:

“...que por quanto el dicho mi marido hizo la pintura de la delantera de las casas prinzipales desta ciudad del ylustρισimo señor don Francisco de los Cobos comendador mayor de leon ya difunto que sea en gloria e de la dicha pintura a precio que por ella era obligado a pagar su señoría al dho mi marido se le restaban debiendo de alcance liquido 18.526 maravedies...”²⁸

26. Moreno, A: Úbeda Renacentista. Op. Cit. p. 118.

27. Archivo Municipal de Úbeda. Fondo Municipal. Leg. 6.16.

28. Martínez Elvira. Op. Cit. núm. 99, p. 22.

Aquiles, en su testamento, declaraba que aún se le adeudaban 70 ducados por estos trabajos; e incluso nos ofrece otras noticias humanas, como la muerte de un obrero natural de Vizcaya, al precipitarse de un andamio, por lo que tuvo que sufragar su sepelio e indemnizar a sus herederos.

La Capilla del Camarero Vago

Sobre la documentación histórica de esta capilla, al igual que sucederá con la del deán Ortega en San Nicolás, remito al lector a mi libro *Úbeda Renacentista*, obra en la que tuve oportunidad de desarrollar, de un modo más pormenorizado, datos y comentarios acerca de su fundación, autores, programas iconográficos, etc.²⁹

La decoración pictórica de esta capilla fue realizada por Julio de Aquiles a partir de noviembre de 1545. De ella tan sólo conservamos brevísimos fragmentos; no sucede igual con las condiciones dictadas para su ejecución, donde encontramos una pormenorizada descripción de la misma.³⁰

Pintadas –se nos dice– “sobre en lucido de cal y arena para que se vaya la obra labrada sobre fijo” –es decir al fresco–, junto a los grutescos “al romano” y el dorado de la nervadura, su temática iconográfica ofrecería imágenes de profetas “en lo que queda entremedias del retablo y la boveda encima a la ystoria de santo Alfonso”. Por lo demás, “en lo que queda junto con la boveda encima al sepulcro ase de acer y pyntar la ystoria de la resurecion” –se nos cide–. Completaría el programa dos nuevos asuntos: la Adoración de los Pastores y la Oración de Jesús en el Huerto.

El retablo, cuyo entallador y escultor desconocemos, estuvo constituido por dos cuerpos horizontales, coronado por ático semicircular. Este fue encomendado en sus labores de pincel a Aquiles para ser “... pintado alolio las cosas que sequieren y dorado de oro matte la talla y molduras y las feaduras de sus colores muy perfectas con sus guarniciones de oro como convengan...”.

La calle central del primer cuerpo, tras un amplio friso de grutescos, tallados a manera de predelas, mostraba un alto relieve con la representación del Entierro de Cristo. Este relieve, que se daba por desaparecido, aún puede contemplarse en la sacristía de la parroquia de San Pablo en Baeza. A su lado, en hornacina, una figura femenina de bulto redondo, de difícil identificación, bien pudiera tratarse de una sibila. Y, más a su izquierda, una bellísima imagen de la Caridad.

En su segundo cuerpo, en calle central apreciamos una tabla donde está representada la Virgen con el Niño, de impronta muy rafaelesca. En la siguiente calle, siempre en dirección derecha-izquierda, una nueva tabla de imposible filiación. Más a la

29. A. Moreno. Op. Cit, pp. 157-171.

30. Archivo Municipal de Úbeda. Fondo Municipal. Leg. 6.16.

izquierda, en hornacina, la imagen de un niño desnudo que muestra en sus manos una calavera: sin duda un “Thanatos”, al que en su vértice derecho debió corresponder la versión alegórica de Eros o Amor divinizado. De este modo, puesto a formular una hipótesis fiable sobre el contenido iconográfico del retablo, podríamos aventurar que en su otro extremo, en correspondencia con la Caridad, debió figurar una imagen de la Justicia, quedando ubicado en el cuerpo inferior el grupo escultórico del Santo Entierro, escoltado por sibilas, como contrapunto profano a los dos profetas de la bóveda.

Capilla del Deán Ortega

La otra gran capilla funeraria ubetense en la que venos intervenir a nuestro pintor es la capilla mandada labrar en 1530 por el deán don Fernando Ortega Salido, capellán mayor de la Sacra Capilla de El Salvador y hombre de confianza del Comendador Cobos en Úbeda, en la parroquia de San Nicolás de Bari.

Julio de Aquiles, según carta de pago firmada en 1554, habría realizado las tareas de dorado y pintura de este magnífico retablo, cuya labra debía haberse iniciado con una década de antelación, toda vez que en 1549 el maestro declara haber cobrado el segundo tercio de los pagos establecidos.³¹

En su ejecución desarrollaron los trabajos de entallador y talla Juan de Reolid y un desconocido Tálamo.³²

Del retablo conservamos, en la actualidad, su mesa y estructura: dos pares de columnas abalaustradas, friso superior de grutescos y un muy volado entablamento y cornisa, semejante a la composición establecida por Andrés de Vandelvira (o Jamete) para la portada de acceso a la sacristía de El Salvador.

Sin embargo aún disponemos de las descripciones que sobre él nos dejaron autores como Ruiz Prieto³³ o Romero de Torres.³⁴

A tenor de éstas el retablo debió presentar tres calles, enmarcadas por pareadas columnas, ocupando la central una hornacina con la imagen de la “Tota Pulchra”, de talla natural, elevada por ángeles y coronada por la Santísima Trinidad. En sus calles laterales, sobre predelas, cuatro tablas —dos a cada lado—, con la representación de “pasajes de la historia de María y la de su Santísimo Hijo”. Lamentablemente estos cuadros han desaparecido.

31. Ruiz Fuentes. El pintor Julio de aquiles... Op. Cit, p. 269.

32. Domínguez Cubero, J.: “Aspectos del Plateresco jiennense: el entallador Gutierre Gyerero”. Separata del Boletín del Instituto de Estudios Jiennenses, 1983.

33. Ruiz Prieto. Op. Cit, 368.

34. Romero de Torres, E.: Catálogo Monumental de la Provincia de Jaén. Ms. 1917. Instituto Diego Velázquez. C.S.I.C. Madrid, p. 532.

Antonio de Aquiles

La estela pictórica de Julio de Aquiles, sobre todo en su faceta de pintor al fresco fue evidente, si creemos a Pacheco,³⁵ en maestros como Pedro de Raxis, Antonio Mohedano, Antonio de Arfián, o Blas de Ledesma. Sin embargo, fue su hijo Antonio, o Julio Antonio, quien heredó de manera directa e inmediata su legado.

Antonio de Aquiles, el único hijo varón que continuó el oficio paterno, debió ser –en palabras de Ruiz Prieto– el creador de dos historias pintadas para el antiguo retablo mayor de la iglesia parroquial de San Isidoro.³⁶ Del mismo modo sabemos que fue autor de las labores de pincel del retablo de la capilla de las Casas Consistoriales ubetenses, realizado allá por 1580.³⁷

Otra intervención en Úbeda de Antonio de Aquiles consistió en el dorado y policromía de la reja de la capilla del Deán Ortega.

Según escrituras citadas por Campos Ruiz,³⁸ sabemos que esta había sido realizada por el rejero ubetense Juan Álvarez de Molina, quien cobra por su trabajo la cantidad de 433.104 maravedíes.

Este dato, al igual que su peso –156 arrobas y 19 libras– lo conocemos por la mencionada escritura, que había sido firmada ante Diego Colmenero en enero de 1590. Otra, fechada en agosto de 1592, nos aclara que su dorado y policromía fue efectuado por Antonio de Aquiles.

Ciertamente esta fecha es extraordinariamente tardía y en nada coincide con un mínimo análisis estilístico de la obra, por muy retardataria que pudiera ser.

Nueva documentación aportada en 1988 por Ruiz Fuentes y Almagro García sobre la magnífica reja ha podido confirmar esta apreciación, anticipando la ejecución de la misma –no así los pleitos para su cobranza– a una fecha no superior a 1570.³⁹

Fuera de la ciudad de Úbeda Antonio de Aquiles participaría en la iglesia parroquial de Castellar, donde a buen seguro pintaría su sagrario y realizaría los trabajos de dorado, estofado y pintura, de su retablo. Este dato viene avalado por el poder otorgado al pintor por el presbítero Pedro de Vandelvira, hijo del arquitecto, en 1588 para cobrar de los vecinos de diversas localidades comarcanas un total de 1.070 maravedíes que le debían ser traspasados en razón de sus encargos para dicha parroquia.⁴⁰ Nuevamente vemos en pleno funcionamiento las relaciones de interés entre miembros de familias amigas fuertemente vinculadas por nexos profesionales y afectivos.

35. Pacheco. Op. Cit, p. 461.

36. Ruiz Prieto. Op. Cit, p. 376 y 543.

37. *Ibídem*, p. 543.

38. Campos Ruiz, M.: “Una verja notable y un buen dorador. La Capilla del Deán en San Nicolás de Úbeda”: *Rev. Don Lope de Sosa*. Año VII, núm. 73, pp. 24-25, Jaén, 1919.

39. Fui Fuente y Almagro García: “Precisiones en torno a la reja de la Capilla del Deán Ortega en la iglesia de San Nicolás de Úbeda”. *Cajasur*, Córdoba, 1988.

40. Martínez Elvira. Op. Cit., núm. 99, p. 23.

Sin embargo, desde finales de la década de los setenta en Úbeda, el gran reto empresarial para pintores, entalladores y escultores, era, sin ningún género de dudas, la decoración del recientemente acabado Hospital de Santiago, fundado por el obispo Diego de los Cobos.

Desconocemos, a priori, la vinculación laboral que Antonio de Aquiles mantendría con esta fábrica y, mucho menos, los derechos que le asistirían para trabajar a su servicio.

Lo cierto es que, en 1586, el retablo mayor del Hospital es encargado a los escultores y entalladores Luis de Zayas y Blas Briño. Este último, autor de la sillería del coro,⁴¹ habría de realizar la mitad correspondiente al Evangelio y el Sagrario.⁴²

Previamente, a finales de 1585, debió llevarse a cabo una especie de concurso entre distintos pintores para comprobar la pericia y capacitación profesional de los mismos. A esta prueba práctica, sin duda alguna, concurriría Antonio de Aquiles. Mas fueron seleccionados Gabriel Rosales y Pedro de Raxis, toda vez que en enero de 1586 éstos presentan las correspondientes fianzas para abordar tan importante empresa.⁴³

Una vez efectuada la selección, dirigida por el pintor Miguel Barroso, éste dicta las condiciones para el dorado, estofado y pintado del retablo en marzo.⁴⁴

Antonio de Aquiles debió sentirse defraudado ante la decisión adoptada por los patronos del Hospital de designar a Raxis y Rosales, motivo por el cual emprende un pleito contra ellos y sus dos colegas. De ello tenemos cumplida referencia en un poder otorgado para pleitos contra Aquiles por la parte contraria.⁴⁵

Miguel Barroso

En todo este contencioso y proceloso proceso la persona clave era, a todas luces, el pintor Miguel Barroso.

Barroso había nacido en Alcázar de Consuegra en 1538. En 1584 debía haber concluido el retablo de la parroquia de la villa de Socuéllamos (Ciudad Real), pues es enviado el mayordomo de esta iglesia a las ciudades de Úbeda y Baeza, a la búsqueda de “personas doctas y de buena opinion”, oficiales pintores que tasarán los trabajos.⁴⁶

En 1585, nos dice Ceán, Barroso fue llamado a Toledo para tasar con Hernando de Avila las pinturas que Luis de Velasco había hecho para el claustro de la catedral, realizando un cuadro para el colateral del lado del Evangelio de la iglesia del hospital de San Juan Bautista.⁴⁷

41. A. Moreno. Úbeda Renacentista. Op. Cit. p.p. 264-265.

42. Archivo Municipal de Úbeda. Fondo Protocolos, Leg. 98 f. 86.

43. Archivo Municipal de Úbeda. Fondo Protocolos, Legs. 359 f. 46 y 98 fol. 136.

44. Archivo Municipal de Úbeda. Fondo Protocolos. Leg. 98 fol. 113.

45. Archivo Municipal de Úbeda. Fondo Protocolos. Leg. 631 fol. 358.

46. Archivo Municipal de Úbeda. Fondo Protocolos. Leg. 291 fol. CCCXXIII-r.

47. Ceán Bermúdez, J.A: Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España. T. I. Madrid, 1800, p. 94.

Palomino nos describe a este artista como “gran pintor, y discípulo de Becerra, fue grandemente instruido en la lenguas griega y latina, y otras muchas. Y además de esto fue famoso arquitecto, perpectivo, y músico excelente”.⁴⁸

Miguel Barroso, entre otras cualidades encarnaba muy bien –nos dice Pérez Sánchez– “la grave contención del espíritu trentino”,⁴⁹ algo absolutamente esencial para la mentalidad de los promotores de esta fundación, tanto el obispo Cobos como, con posterioridad, los administradores y canónigos de la iglesia colegial de Santa María.

Un cronista de excepción como es el Padre Sigüenza, al parecer amigo del pintor, nos ofrecía una valoración crítica contemporánea del artista, donde no deja resquicio sobre la estima profesional que, en círculos de la Corte, debía gozar este maestro, ya que al referirse a su obra escurialense nos dice que “es pintura de Miguel Barroso, español, que si fuera italiano le llamaran el nuevo Michelo Angelo”.⁵⁰

Es muy probable, aunque simplemente nos movemos en el terreno de lo hipotético, que sobre Miguel Barroso, hombre culto y de relativo prestigio, recayese inicialmente la responsabilidad de dirigir y ejecutar el dorado y pintado de tan imponente retablo. También, dada su formación arquitectónica y humanista, es probable que diseñara los programas decorativos, fundamentalmente pintura mural, del conjunto edilicio. Sin embargo algo debió suceder para que el artista se viera imposibilitado a desempeñar tal empresa. Y este motivo no fue otro que su llamada por parte del Real Monasterio de El Escorial, donde sabemos que va a trabajar desde 1587 a 1590, año de su fallecimiento. Una oportunidad como esta no se podía dejar escapar, puesto que “estante” en el Real Sitio en 1589, “por haber conocido la habilidad y suficiencia de Miguel Barroso, pintor y arquitecto”, Felipe II le nombraría su pintor con cien ducados de salario.⁵¹

En El Escorial Miguel Barroso, en competencia con otros artistas como Luis Carvajal, Rómulo Cincinato, Peregrino Tibaldi, o Diego de Urbina, pinta los dos trípticos de la Venida del Espíritu Santo y de la Ascensión del Claustro Bajo, entre 1587 y 1589. Esta obra –nos comenta Palomino– “basta para crédito de su eminente habilidad, y pericia en el arte de la Pintura, en que fue muy dulce en el colorido, aunque con poca valentía en el dibujo”.⁵²

Pero también, aparte de dos pequeños cuadros del Salvador y Nuestra Señora, el pintor manchego realiza para la basílica escurialense diversos dibujos para la ejecución de ornamentos y ternos.⁵³

Barroso era un maestro formado en el manierismo de Becerra, un pintor fiel hasta el final de sus días a los modelos florentinos y romanos del Renacimiento tardío, en fiel consonancia con los manieristas italianos a los que el monarca había confiado

48. Palomino. Op. Cit. p. 60.

49. Pérez Sánchez, A.E.: De pintura y pintores. Alianza editorial, Madrid, 1993, p. 27.

50. Sigüenza, P: Tercera parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo. Lib. IV, p. 722, Madrid, 1605.

51. Zarco Cuevas, R.P: Pintores Españoles en San Lorenzo El Real de El Escorial. Instituto de Valencia de Don Juan. Madrid, 1931, p. 69.

52. *Ibidem*.

53. Zarco. Op. Cit. p.p. 65-66.

la decoración del conjunto escorialense.⁵⁴ Barroso, que no llegó a coincidir con Navarrete el Mudo en El Escorial, tampoco llegó a extraer ninguna enseñanza innovadora de este maestro. Hablamos –por tanto– de un pintor, como nos dejó escrito el P. Sigüenza, correcto y frío, cuyo mayor defecto sería la falta de fuerza expresiva, aunque “...sin haberse ejercitado mucho en pintar al fresco y en paredes (sus obras) ...parecen de los que han cursado en Italia, aunque nunca estuvo allá, donde se ve el ingenio del hombre...”⁵⁵

En cualquier caso, los trabajos de pintado y estofado del retablo del Hospital de Santiago ya deberían estar concluidos en agosto de 1587, cuando son llamados para su tasación los pintores Juan Bautista de Perolli y Diego de Ledesma, vecino de Baeza.⁵⁶

Es curioso, de nuevo, anotar aquí la presencia de Perolli en la ciudad, aunque tan sólo fuera realizando funciones de tasación.

De Giovanni Battista Perolli, indudablemente buen conocido de Barroso, está documentada su presencia en la villa manchega de El Viso del Marqués entre 1577 y 1596. De él, entre otras muchas cosas, sabemos que fue maestro mayor de las obras de don Álvaro de Bazán entre 1581 y 1586. En el Palacio del Viso su trabajo debió centrarse en su decoración de mármoles, estucos y frescos.⁵⁷ Pero también había trabajado, junto a Cesare Albasia y Antonio Mohedano, en la decoración al fresco del Sagrario de la Catedral de Córdoba, entre 1585 y 1586, así como en la obra arquitectónica y ornamental de la parroquia de Villanueva de los Infantes, y en el proyecto de la iglesia del colegio jesuita de Segura de la Sierra.⁵⁸

Gabriel Rosales

Al margen de este entramado de influencias artísticas e intereses profesionales, no cabe la menor duda de que los artífices encargados de desarrollar las tareas pintóricas en el retablo de nuestro Hospital fueron Gabriel Rosales y Pedro de Raxis.

Gabriel Rosales, pintor itinerante procedente de Avila, aparece en Córdoba hacia 1575. En esta ciudad se hace pasar como “pintor del Obispo”, en referencia a fray Bernardo de Fresneda.

54. Angulo. Pintura española del S. XVI. Op. Cit. p. 290.

55. Sigüenza. Op. Cit. p.p. 54-55.

56. Archivo Municipal de Úbeda. Fondo Protocolos. Leg. 344 fol. 206.

57. Bustamante, A. y Marías, F.: “La estela de El Viso del Marqués, Esteban Peroli”. Archivo Español de Arte, 1982, p. 174.

58. *Ibidem.* p. 175.

Su gran aportación a la pintura cordobesa radica –en opinión de Antonio Urquizar Herrera– en un primer cambio de las fuentes grabadas, que dejan de tener como referente máximo a Rafael para incorporar también a Giulio Romano.⁵⁹

Rosales es el introductor del manierismo italiano en Córdoba, como queda de manifiesto en el retablo catedralicio de la Natividad, ejecutado en 1578.

Antes, en 1576, veíamos como el maestro se concertaba para llevar a cabo la policromía de un retablo en la parroquia de Palma del Río y las pinturas del retablo mayor de convento cordobés de la Trinidad.⁶⁰

De su obra aún conservamos el mencionado retablo de la Natividad y –a juicio del Prof. Urquizar– el retablo, también en la catedral, de San Juan Bautista. Junto a éstos, una Purificación en Palma del Río, tal vez relacionada con el contrato antes mencionado.

En los años ochenta Rosales, pintor muy irregular, se ve envuelto en problemas legales. Uno de ellos está referido a la mala calidad de ciertas obras realizadas para la misma catedral.⁶¹

Estos turbios asuntos le hacen abandonar la ciudad, desembarcando en Úbeda, donde en 1585 la Sacra Capilla de El Salvador le otorga una espera de seis años para que le abone una deuda de 2.520 reales.⁶²

Esta cantidad es muy notable, por lo que deducimos que la relación laboral con la capilla debió ser tan intensa como desconocida.

Que Rosales tuvo que tener taller abierto en la ciudad no cabe duda, pues en 1586 recibe como aprendiz a Pedro Sánchez, hijo del albañil Mateo Sánchez, para enseñarle los secretos del oficio.⁶³

En Úbeda habita en unas casas arrendadas por el escribano Antón de Cazorla, abonándole a éste en pago de alquiler dos cuadros.⁶⁴

Y en Úbeda, como hemos visto, se incorpora a las tareas de ornamentación de la fábrica del Hospital, donde en marzo de 1586 recibe a cuenta cierta cantidad de dinero para adquisición de materiales al objeto de iniciar su trabajo en el dorado y pintado del retablo.⁶⁵

Pedro de Raxis

El otro artista llamado a intervenir en el retablo de nuestro hospital es Pedro de Raxis.

59. Urquizar Herrera, A.: *El Renacimiento en la periferia. La recepción de los modos italianos en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés*. Universidad de Córdoba, 2001, p. 81.

60. *Ibidem*. p. 84.

61. *Ibidem*. p. 85.

62. Archivo Municipal de Úbeda. Fondo Protocolos. Leg. 322 fol. 164.

63. Archivo Municipal de Úbeda. Fondo Protocolos. Leg. 359 f. 16.

64. Archivo Municipal de Úbeda. Fondo Protocolos. Leg. 98 f. 79.

65. Archivo Municipal de Úbeda. Fondo Protocolos. Leg. 98 f. 108.

Pedro de Raxis había nacido en 1555 en Alcalá la Real. Nieto del pintor sardo, natural de Cagliari, Pedro Raxis el Viejo, su formación discurre en el taller familiar donde, bajo la dirección del abuelo, trabajan su padre Melchor Raxis y sus tíos, Pedro, Nicolás, Miguel y Pablo, aunque desconocemos si esta fue completada con algún otro maestro foráneo.⁶⁶

En 1579, con 24 años, ya está en Granada.

Uno de sus primeros trabajos de envergadura fue terminar, junto al dorador Ginés López, el retablo mayor de la iglesia de la Asunción de Priego de Córdoba.⁶⁷

A partir de 1585 su taller es sumamente solicitado por todo tipo de parroquias, conventos, cofradías y particulares, desbordando los encargos el ámbito geográfico granadino, pues –junto a las pinturas murales y retablo del Hospital de Santiago–, también debió trabajar –aunque sólo existan argumentos de similitudes estilísticas con el hospital de Úbeda– para la decoración pictórica mural de la iglesia parroquial de Villacarrillo,⁶⁸ así como el desaparecido retablo de Santa María la Mayor de Alcaudete.

Entre sus obras granadinas conocidas, ampliamente reseñadas por el Prof. Gómez-Moreno Calera,⁶⁹ destacamos la estofa en 1586 de la imagen de San Gil para esta misma iglesia, el retablo de Nuestra Señora de la Antigua de la catedral, el cuadro de los santos Cosme y Damían, pintado en 1592 para el convento carmelita de los Mártires (hoy en el Museo de Bellas Artes), o la Aparición de la Virgen a San Jacinto del mismo museo, pintado hacia 1600 y procedente del convento dominico de Santa Cruz la Real. Por su parte, Gila Medina apunta otras intervenciones desconocidas o tradicionalmente atribuidas al artista como es la decoración de la media naranja de la escalera imperial del Monasterio de Santa Cruz la Real, llevada a cabo en compañía de Blas de Ledesma y Diego Domedel.

Pedro de Raxis falleció en 1626, dejándonos en Úbeda tres obras hasta la fecha desconocidas. Me refiero a dos lienzos sobre tabla, de procedencia desconocida, existentes en Santa María de los Reales Alcázares (hoy en San Pedro). Estos cuadros, cuyas dimensiones son 174 x 80 cm, representan la Presentación de la Virgen en el Templo y la Visitación de la Virgen a Santa Isabel. Ambas tablas debieron formar parte, junto a otras, posiblemente, de un retablo desaparecido y constituyen sendas versiones de aquellos otros pintados por el artista para el retablo catedralicio granadino.

66. Vid. Gila Medina, L.: *Arte y artistas del Renacimiento en torno a la Real Abadía de Alcalá la Real*. Universidad de Granada, 1991. También “En torno a los Raxis Sardo: Pedro de Raxis y Pablo de Rojas en la segunda mitad del XVI”. *Rev. Atrio*, núm. 4, 1992, pp. 35-48.

67. Gila, L.: “En torno a los Raxis...”, p. 37.

68. Pérez Lozano, M.: “Pinturas de Pedro Raxis en la Asunción de Villacarrillo”. *Córdoba, Rev. Apothea*. Núm. 5, 1985, pp. 79-87.

69. Tesis Doctoral defendida en la Universidad de Granada el 12 de septiembre de 1987, p. 457. Parcialmente publicada por esta universidad en 1989 con el título *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento*.

En ambos casos, Granada y Úbeda, el pintor hace uso puntual de los grabados de Adrian Collaert sobre una composición de Stradamus que aparecían en una Vida de la Virgen publicada en 1596.⁷⁰

Las versiones ubetenses parecen responder, sobre todo en cuanto a fondos arquitectónicos, de un modo más puntual a los modelos impresos de Collaert. En cualquier caso, las influencias de Barroso son notables si sometemos estas tablas a un análisis comparativo con los cuadros laterales de los trípticos escurialenses.

Formando, tal vez, parte del mismo retablo es otro hermoso cuadro existente en la actualidad en la misma parroquia. Se trata de una “Lactatio de San Bernardo”, obra hasta ahora desconocida (180 x 124 cm) que bien pudiera tratarse del tema central del conjunto. Este óleo ofrece evidentes similitudes con otro lienzo de Raxis, La Aparición de la Virgen a San Jacinto del Museo de Bellas Artes de Granada, procedente del Monasterio de Santa Cruz la Real.

Las pinturas murales del Hospital de Santiago: a modo de conclusión

Un aspecto interesante a reseñar es el de las pinturas murales de la iglesia, sacristía, antesacristía y escalera del Hospital.

Tradicionalmente éstas se han atribuido a Pedro de Raxis y Rosales por el simple hecho de que éstos fueron autores de las pinturas de su retablo mayor. Parece claro que esta decoración mural debió acometerse una vez acabada la fábrica arquitectónica en 1575 y, desde luego, por lógica con anterioridad a la ejecución del retablo.

Rosales está documentado durante estos años en Córdoba, y por lo demás él es pintor de imaginería, sin que nos conste su formación pictórica como fresquista.

Por su parte Raxis, conocido en su tiempo como el “padre de la estofa”, sí ha practicado la pintura mural en Granada, concretamente –como hemos visto– en Santa Cruz la Real, pero estas décadas son para él de una intensa actividad en su ciudad adoptiva.

En otro orden de cosas, si ambos maestros hubieran trabajado con anterioridad para esta fábrica no tendría ningún sentido someterlos de nuevo a ninguna prueba practica para demostrar sus capacidades y aptitudes pictóricas, como de hecho aconteció.

Creo, en verdad, que los autores de estas pinturas murales, empresa de dimensiones hasta la fecha desconocidas, debieron ser otros. Mas, hasta ahora, no contamos con el suficiente soporte documental que nos avale esta teoría.

En estos años, un pintor activo en la ciudad que sin lugar a dudas debía conocer la técnica mural, tanto al fresco como al temple, era Antonio de Aquiles. Si Aquiles hubiera trabajado en esta obra queda más que justificado su enojo al ser excluido

70. Navarrete Prieto, B.: La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas. Fundación de apoyo a la historia del arte hispánico, Madrid, 1998, pp. 34-35.

de la realización del retablo; máxime si –como parece ser– se recurría al ejercicio de una nueva prueba para su postergación y posterior sustitución.

Pero también es muy probable y –desde luego– más directo, que fuera el mismo Barroso quien con antelación a su designación por Felipe II como pintor escorialense hubiera desplegado sus buenos oficios en la decoración mural del complejo hospitalario. ¿Existiría algún tipo de enemistad entre ambos artistas? Esto es posible y, tal vez, la causa podía estar en la tasación del retablo de Socuéllamos de 1584. Pero tampoco lo sabemos.

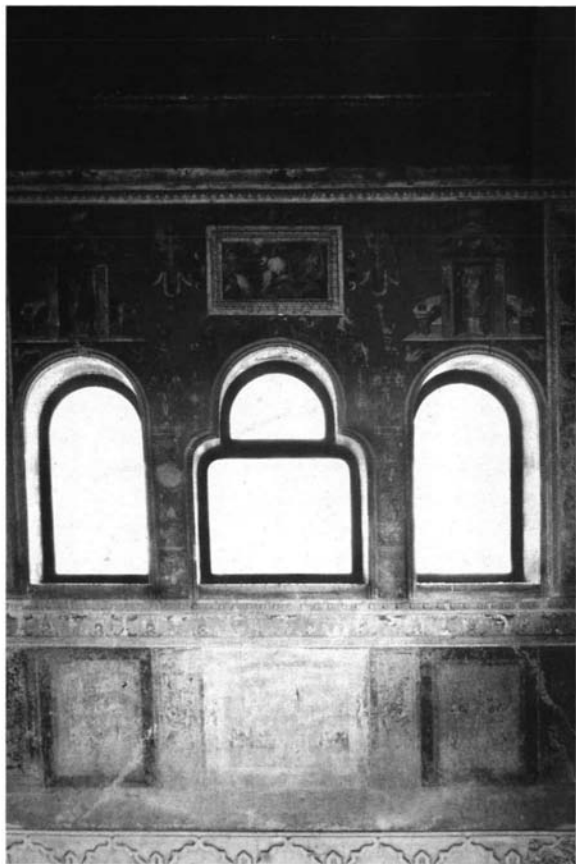
En cualquier caso, es conocido –como práctica habitual– el hecho cierto de que en El Escorial, pintores como B Herrera o el propio Zúcaro, limitaban su actuación en las pinturas murales a la realización de cartones, dejando en manos de oficiales el grueso de la labor con un amplio margen de libertad.⁷¹

De ser así el protagonismo de este maestro manchego en la magna empresa ubetense sería muy superior al que la historiografía tradicional le ha otorgado.

71. Bruquetas, R: *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2002, p. 393.



Fotografía 1. ¿Alonso de Villanueva? Virgen de los Remedios.
Ubeda. Excmo. Ayuntamiento



Fotografía 2. Julio de Aquiles. Peinador de la Reina. Granada.



Fotografía 3. Capilla del Camarero Vago. Úbeda. Iglesia de S. Pablo.



Fotografía 4. Pedro de Raxis. Lactatio de S. Bernardo. Úbeda. Iglesia de S. Pedro.



Fotografía 5. Pedro de Raxis. Visitación de la Virgen a Sta. Isabel.
Úbeda. Iglesia de S. Pedro



Fotografía 6. Pedro de Raxis. Presentación de la Virgen.
Úbeda. Iglesia de S. Pedro.



Fotografía 7. Adrian Collaert.
(Presentación de la Virgen. Grabado)



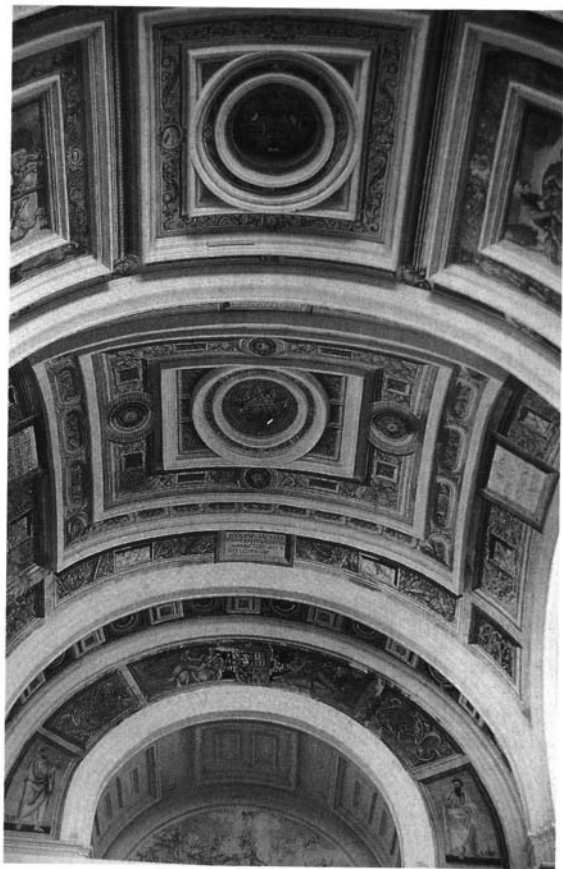
Fotografía 8. Pedro de Raxis.
Presentación de la Virgen. Granada. Catedral



Fotografía 9. Hospital de Santiago de Úbeda. Bóveda de la escalera.



Fotografía 10. Hospital de Santiago. Capilla.



Fotografía 11. Úbeda. Hospital de Santiago. Capilla