

PUNTUALIZACIONES SOBRE LA ICONOGRAFÍA DE LA CAPILLA FUNERARIA GÓTICA DE SAN MIGUEL DE ALCARAZ

REMARKS ON THE ICONOGRAPHY OF THE GOTHIC FUNERAL CHAPEL OF SAN MIGUEL DE ALCARAZ

JOSÉ SÁNCHEZ FERRER

Instituto de Estudios Albacetenses

josanchezerrer@gmail.com

Recibido/Received: 2-12-2014

Aceptado/Accepted: 2-06-2015

RESUMEN: Revisión de las interpretaciones iconográficas hechas sobre algunos relieves en el libro *Iconografía marginal de finales del Gótico: la capilla funeraria de la iglesia de San Miguel de Alcaraz* (1999).

PALABRAS CLAVE: Escultura arquitectónica marginal. Gótico final. Capilla funeraria. Alcaraz (Albacete). Iglesia de San Miguel.

ABSTRACT: Review iconographic interpretations made about some reliefs in the book *Iconography marginal late Gothic: the funeral chapel of church of San Miguel de Alcaraz*.

KEY WORDS: Marginal architectural sculpture. Late Gothic. Funeral chapel. Alcaraz (Albacete). Church of San Miguel.

1. INTRODUCCIÓN

En 1999 el Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel” publicaba mi estudio *Iconografía marginal de finales del Gótico: la capilla funeraria de la iglesia de San Miguel de Alcaraz* y hoy, quince años después, vuelvo a escribir sobre ella. Ser susceptible de revisión es un carácter propio de toda investigación y este trabajo, por diversas razones, lo es especialmente. La publicación de nuevos estudios sobre iconografía marginal, el desafortunado resultado de la restauración que durante los años noventa del siglo pasado se le practicó a los relieves, la gran dificultad de interpretación que en general ofrecen los motivos iconográficos labrados y mis errores o incertidumbres en la identificación y en la interpretación de varios de ellos –algunos caracterizados, a mi juicio, por su gran ambi-

güedad semántica–, hacen que sean necesarias algunas puntualizaciones sobre la temática de una pequeña parte de sus relieves –con el fin de rectificar errores y completar significados– y sobre algunas hipótesis formuladas –con el objetivo de proporcionarles mayor consistencia–. Dichas puntualizaciones no desvirtúan las interpretaciones globales que de los diferentes programas iconográficos que hay en la capilla hice en el libro.

A estas puntualizaciones añadiré otras con la finalidad de incluir nuevos datos y apreciaciones sobre la escultura exenta relacionada con la capilla.

2. LA IGLESIA DE SAN MIGUEL Y LA CAPILLA DEL ROSARIO

La antigua iglesia de San Miguel, por cesión temporal de la Iglesia al ayuntamiento de Alcaraz, se utiliza hoy como salón de actos y sala de exposiciones; en su interior han quedado el retablo del presbiterio, el púlpito, la cancela, las puertas de la antigua sacristía, la inservible caja del órgano y las muy deterioradas pinturas de las pechinas.

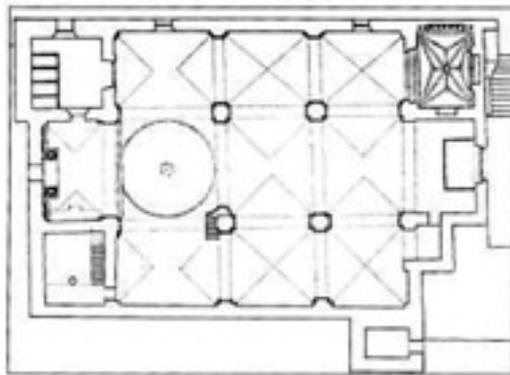


Figura 1. Planta de la iglesia de San Miguel. A los pies de la nave de la epístola, la capilla del Rosario. (I. Belmonte, C. Blanc y L. González-Calero).

El edificio está levantado en una ladera y sobre un sector de la muralla exterior de la población y formaría parte de las defensas como una iglesia-fortaleza típica de la época, función a la que deben corresponder las saeteras que aún se conservan y, seguramente, la torre. Para compensar la inclinación del terreno y reducir el desmante de tierra se levantó el pavimento sobre el nivel de la actual calle Mayor un par de metros, lo que hizo necesaria la construcción de una escalera de doce gradas para poder acceder a la portada.

La iglesia es de planta rectangular con casi 33 metros de longitud y más de 22 de anchura (figura 1), pero con el ángulo izquierdo a los pies ocupado por un edificio particular adyacente. La fábrica se estructura en cruz latina que queda señalada fundamentalmente por la mayor altura de la nave central, nave del crucero y presbiterio.



Foto 1. Iglesia de San Miguel. Interior. Fot. J. S. Ferrer.

El templo tiene tres naves; es más alta y ancha la central, con dos tramos cubiertos con bóvedas de cañón con lunetos, y las laterales, también bastante anchas, se cubren con bóvedas de aristas. La nave del crucero, señalada en planta únicamente por su mayor anchura, tiene cúpula semiesférica ciega en el crucero y bóvedas de cañón con lunetos en los brazos. La cabecera es plana, está constituida por tres espacios y puede considerarse estructuralmente como otro tramo; el presbiterio ocupa el espacio que corresponde a la nave central, es de planta rectangular, se cubre con bóveda de cañón con lunetos y se accede a él a través de gradas (foto 1).

La distribución de los pies es semejante, aunque la capilla del baptisterio –cubierta por incompleta bóveda de crucería gótica–, al estar situada en la parte izquierda, según se entra, es muy reducida debido a

la pérdida de solar que sufre por la ubicación de la casa anteriormente mencionada. El único acceso al templo se realiza por el centro, a través de una sencilla portada, al término de la escalinata exterior, y el espacio de entrada es rectangular conformado y cubierto como un tramo más de la nave central, aunque más reducido que los otros. Finalmente, en el lado derecho se halla la hermosa capilla funeraria gótica del Rosario o de San Antón, algunos de cuyos relieves son el objeto de este artículo.

Adosada al primer tramo de la nave de la epístola, pero con acceso independiente al exterior, se levanta una pequeña torre prismática de aspecto macizo –probablemente medieval– con idéntica sección cuadrangular a lo largo de todo su desarrollo.

La labrada a los pies de la iglesia es la mejor capilla gótica de la provincia. Tiene reducida superficie (6'25 por 5 metros), alcanza considerable altura y posee un conjunto escultórico marginal con gran interés iconográfico. Ocupa el ángulo suroeste del templo, es de planta rectangular y se cubre con bella bóveda de terceletes, cuyos nervios apoyan sobre ménsulas situadas en los rincones y que están unidas por impostas o cornisas molduradas.

Se accede a la capilla a través de amplia portada plana al exterior y abocinada interiormente, con numerosas pero poco profundas arquivoltas, abierta por su lado este, que la comunica con los pies de la nave lateral del lado de la epístola (foto 2).



Foto 2. Iglesia de San Miguel. Capilla del Rosario. Atribuida a Juan de Baeza. Gótico. Finales del siglo XV o principios del XVI. Fot. J. S. Ferrer.

La organización interior se estructura en torno al eje longitudinal, que sigue la dirección sur-norte; en el extremo meridional de dicho eje se abrió una hornacina con arco carpanel bajo la que estaría situado el altar; en la pared opuesta se abrió un armario de doble puerta y bastante profundidad –destinado a guardar los libros, ornamentos y vasos del ajuar litúrgico propio de la capilla– y sobre él se labró una pequeña hornacina; en el centro del muro occidental, frente al arco de la entrada, aparece un arcosolio con arco carpanel abocinado bajo otro conopial –con ornamentación de grumos tangentes de gran desarrollo y vistoso remate terminal– y esbeltos pilares de enmarque que apoyan sobre ménsulas y llegan hasta la cornisa o imposta; una ventana abocinada con arco de medio punto proporciona luz a la estancia.

Todos los aspectos formales de la capilla ponen de manifiesto que la obra fue construida en el denominado estilo Isabelino o Reyes Católicos, pero sólo conozco datos indirectos que permitan fecharla –a finales del siglo XV o, más probablemente, a principios del siglo XVI–, indicios del artista que la trazó y ejecutó –Juan de Baeza– y escasa información del patrono que sufragó los gastos –un miembro de la familia de los Vázquez de Busto de Alcaraz-. Con respecto al último punto, Pretel Marín expone (1978:145) que en 1471 don Juan Alonso de Haro, corregidor y alcaide de Alcaraz, degolló a tres personas –Busto, Royo y Alfaro– por haber pretendido introducir en la ciudad a don Pedro Manrique, que apoyaba la causa de Isabel la Católica; cuando ésta se impuso en la guerra civil, los Busto obtuvieron cargos y ascendieron a la élite; muy probablemente, encargaron la capilla de San Miguel para su héroe muerto.

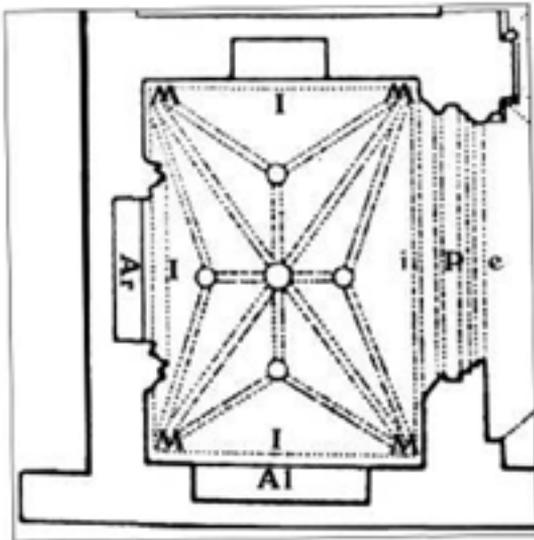


Figura 2

1. Portada. En la misma hay que diferenciar la cara exterior (Pe) y la interior (Pi)
2. Hornacina del altar (Al)
3. Arcosolio (Ar)
4. Ménsulas de apoyo de las nervaduras de la bóveda (M)
5. Impostas sobre las que se asientan los plermentos de la bóveda (I)

En Alcaraz se mantiene la tradición de que en esta capilla están enterrados los padres de Andrés de Vandelvira; el matrimonio era parroquiano de San Miguel y en dicha iglesia fueron enterrados, pero es improbable que en el siglo XVI fueran sepultadas personas que no pertenecieran a la familia en la capilla funeraria de un noble.

Actualmente se denomina o capilla del Rosario –porque como consecuencia de la desamortización efectuada en 1836, la imagen de dicha Virgen, su retablo y otros bienes de su cofradía –andas, estandarte, cruz de madera y banco–, procedentes de la iglesia del convento de Santo Domingo de la ciudad (Sánchez, 2002: 418), fueron colocados en ella– o de San Antón –debido a que durante muchos años estuvo colocada en la hornacina practicada sobre el armario la escultura de este santo y allí recibía gran veneración popular–.

Los relieves arquitectónicos, todos incluidos en la escultura marginal, de la capilla se encuentran concentrados en las zonas indicadas en la figura 2.

3. PUNTUALIZACIONES SOBRE LA ICONOGRAFÍA DE ALGUNOS RELIEVES

3.1. Relieves de la portada

Las viejas fotografías que más adelante incorporo a este artículo muestran que durante un tiempo que desconozco, probablemente largo, la gran orla exterior de la cara a la iglesia de la portada estuvo cubierta por un enlucido de yeso; la citada restauración le devolvió su aspecto original.

Sobre la iconografía de la cara externa de la portada no tengo nada que añadir ni modificar; creo, como entonces, que en ella se identifica, a través de sus armas, al fallecido y por medio de las numerosas rosetas y plantas de adormidera esculpidas se manifiesta de forma múltiple la fe y la esperanza en un mensaje de redención que promete al fiel cristiano un más allá venturoso y eterno tras la muerte.

Por el contrario, sobre algunos relieves de la cara interna sí quiero tratar.

Esta cara tiene cinco arquivoltas y entre las dos más externas se esculpió una banda ancha, cóncava y cubierta de decoración tallada (35 relieves) que se apoya sobre zócalos decorados con la representación de un tejido de cestería confeccionado con anchas fibras vegetales (fotos 3, 4 y 5).



Foto 3. Iglesia de San Miguel. Cara interna de la portada de la capilla del Rosario. Fot. J. S. Ferrer.



Fotos 4 y 5. Iglesia de San Miguel. Cara interna de la portada. Detalles. Fots. J. S. Ferrer.

Haré precisiones sobre tres grupos de relieves:

- A. Representaciones que pueden estar inspiradas en personas, vegetales y animales de las Indias
- B. Figuras de seres fabulosos
- C. Escenas de luchas

A. Representaciones que pueden estar inspiradas en personas, vegetales y animales de las Indias

Al hacer en el libro el estudio de las representaciones vegetales de esta cara de la portada, hubo un grupo de ellas que no supe identificar. Sobre las mismas escribí lo siguiente (1999: 102):

En el caso del fruto restante encontramos cierta heterogeneidad de diseños. En Pi.27 (foto 6¹), podemos ver una especie de panocha con las hojas de la vaina parcialmente enrolladas; por similitud formal tendríamos que aceptar que Pi.5 y Pi.10 también son el mismo fruto, y por la misma razón de semejanza, quizás se puedan considerar de la misma planta las flores citadas un poco antes. Tienen cierto parecido con los precedentes los frutos representados en Pi.3 y Pi.6, pero su posición e incurvación difieren bastante; aún ofrecen mayores dudas Pi.15 y Pi.16 que, aunque conservan ciertos matices de los primeros, ya casi pierden su parecido con ellos.

La morfología que presentan estos frutos no se ajusta a ninguna especie que conozcamos. Se podría pensar en los tallos fértiles del equiseto, que terminan en los esporangios y tienen vainas en los entrenudos, pero las diferencias son acusadas. Puede ser una forma híbrida, una reproducción poco fiel del modelo que se quería representar o, incluso, un elemento vegetal resultado de la fantasía del artífice y totalmente desvinculado de la flora real y simbólica conocida. A pesar de ello, podemos atribuirle el simbolismo general que siempre se da en los frutos con multitud de semillas –granada, calabaza, etc.– que no suele ser otro que el de fuente de vida abundante, resurrección, regeneración y alimento de inmortalidad.



Foto 6. Cara interior de la portada de la capilla del Rosario. Detalle. Fot. J. S. Ferrer.

¹ El número de la foto que se indica en el paréntesis del texto no es la que figura en el libro; dicho número es el que le corresponde en la ordenación de las ilustraciones de este artículo.

Al tratar en dicho trabajo sobre la escena formada por dos aves afrontadas y simétricas (foto 7) escribí lo que sigue (1999: 109-110):

Su esquema es oriental y desde el primer cristianismo fue pasando a los distintos estilos cristianos medievales. Está composición fue utilizada en el paleocristiano como tema funerario y así podemos verlo en el sarcófago denominado de "San Vicente" del Museo de Bellas Artes de Valencia y en el de Ithacio (Oviedo), en el que en uno de sus laterales se representaron escenas de dos pájaros afrontados alrededor de cántaros del agua de la inmortalidad. También los visigodos lo utilizaron frecuentemente –como muestran dos de los capiteles del crucero de la iglesia de San Pedro de la Nave–, y mantuvieron vigente el tema de las aves afrontadas teniendo como elemento nuclear y eje de simetría un cántaro –símbolo de la inmortalidad–, como aparece en la placa de barro cocido estampillado del Museo Arqueológico de Córdoba. En los capiteles románicos fue habitual la utilización del diseño de las aves afrontadas simétricas con respecto a un elemento vegetal que actúa como eje central.

Al observar la tipología de los picos de las aves, nos surge la idea de relacionarlas con especies americanas y, por tanto, de ver en la portada un novedoso tema iconográfico incorporado como consecuencia del enorme eco que en la época produciría el descubrimiento y el comienzo del conocimiento de un nuevo mundo. No obstante, la sugestiva hipótesis, hoy por hoy, nos parece inviable.

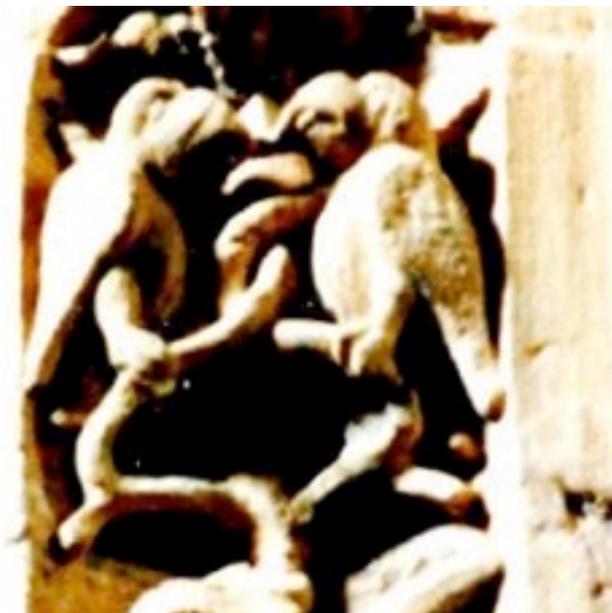


Foto 7. Cara interior de la portada de la capilla del Rosario. Detalle. Fot. J. S. Ferrer.

Ante las imágenes de estos frutos y de las mencionadas aves me permití hacer estas consideraciones en nota a pie de página (1999: 110):

Llegamos a pensar, que la representación de estas aves y la de algunos frutos de la portada (Pi-27, Pi-3, Pi-6, Pi-15 y Pi-16) –posibles formas híbridas de la panocha del maíz, morfológicamente inexactas precisamente por no conocerse aún bien este fruto–, podían ser alusiones a la fauna y a la flora del Nuevo Mundo, consecuencia del interés propio de los tiempos, que comenzaban a recogerse en los corpus plásticos, especialmente en aquellos que reflejaban un cuadro, más o menos general, de la época. Que las noticias e informaciones que venían del Nuevo Mundo llegaran pronto a la Alcaraz de los primeros años del siglo XVI es perfectamente factible porque por entonces la ciudad era un concejo importante que participaba de lleno, con personalidad y brillo propios, en los avatares políticos, económicos y culturales de la Castilla de la época. Los diversos estudios históricos y artísticos publicados sobre la población en el medievo y en el periodo renacentista así lo ponen de manifiesto. La mención de Andrés de Vandelvira, Miguel Sabuco y Pedro Simón Abril, alcaraceños ilustres del siglo XVI, claramente lo pregonan. Sus vicisitudes políticas, la existencia de espléndidas obras de arte desde la segunda mitad del siglo XV, en las que se tienen noticias de la participación de artistas importantes, la fama de sus alfombras, etc. no hacen más que corroborar que Alcaraz era una ciudad viva, activa, interrelacionada y avanzada de ese tiempo. Por tanto, podría parecer perfectamente posible que una docena de años –la que transcurre desde el descubrimiento de América hasta la ejecución de la capilla de San Miguel– fuese suficiente para que la plástica del recinto registrase las aportaciones que estaba proporcionando el conocimiento del nuevo continente y que con ellas se enriqueciese la visión cosmogónica que hasta entonces se poseía. Sin embargo, creemos que la hipótesis no es viable, al menos por ahora, porque la morfología de las posibles mazorcas y la de los picos de las aves es una base poco firme como para, ni siquiera, formularla, y porque no tenemos noticia de que llegasen a España grabados sobre la fauna y la flora americanas con el suficiente margen temporal como para que sirviesen de modelos a los artistas de la capilla; desde luego, a la vista de las fechas en las que llegan los primeros grabados con representaciones de los indios² hay que pensar que no ocurrió así.

Hace pocos meses supe por el profesor Juan Montañés, compañero en la Facultad de Humanidades de Albacete, que en 2002 se había publicado una tesis doctoral sobre el segundo viaje colombino, leída en la

² Santiago Sebastián reproduce gran número de grabados con representaciones de indios, fauna y flora de los primeros tiempos de la conquista americana en su *Iconografía del indio americano. Siglos XVI-XVII*. Madrid, 1992.

Universidad de Valladolid dos años antes (León, 2000), en la que se citan las etapas y poblaciones de pernocta de Colón en el viaje que en 1493 hizo desde Sevilla a Barcelona y se afirma que una de esas poblaciones fue Villapalacios, localidad, según la historiadora, en la que volvió a hacer noche el descubridor en su viaje de regreso a la ciudad andaluza. Nada más escuchar la noticia me acordé de los citados relieves de la capilla de San Miguel.

Al retornar de las Indias, Colón desembarcó en Palos el 15 de marzo de 1493 y llegó a Sevilla el 20; como los Reyes Católicos estaban en Barcelona tuvo que programar viaje a dicha ciudad para hacerles relación de su viaje. Primero se pensó en hacer el traslado por mar, pero posteriormente se decidió hacerlo por tierra. La comitiva, según León Guerrero, salió de Sevilla el 9 de abril³.

Bartolomé de las Casas, en su Historia de las Indias (Lib. I, cap. LXXVIII), escribió que el Almirante:

[...] se partió de Sevilla llevando consigo los indios, que fueron siete los que le habían quedado de los trabajos pasados, porque los demás se le habían muerto [...]. Llevó papagayos verdes muy hermosos y colorados, [...] y otras muchas cosas, nunca antes vistas en España ni oídas. (cit. Montañés, s/a: s/pág).

Tanto comenzó la fama á volar por Castilla, que se habían descubierta tierras que se llamaban las Indias, y gentes tantas y tan diversas, y cosas novísimas, y que por tal camino venía el que las descubrió y traía consigo de aquella gente; no solamente de los pueblos por donde pasaba salía el mundo à lo ver, pero muchos de los pueblos, del camino por donde venía, remoto, se vaciaban, y se hinchían los caminos para irlo à ver, y adelantarse à los pueblos à recibirlo [...] (cit. Montañés, s/a: s/pág.).

El hijo del descubridor, Hernando Colón, cuenta que “en el viaje hubo de detenerse algo, aunque poco, por la mucha admiración de los pueblos por donde pasaba con la intención de admirar el cortejo así como las demás cosas y novedades que llevaba consigo”.

Francisco López de Gómara narra que

[...] aunque el camino era largo, y el embarazo de los que llevaba mucho, fue muy honrado y famoso, porque salían a verle por los caminos ante la fama de haber descubierta otro mundo y traer de él grandes riquezas y hom-

³ Mi exposición sobre los datos del viaje de Colón desde Sevilla a Barcelona que pueden incidir en la cuestión que estoy revisando están extraídos del resumen que del trabajo de LEÓN GUERRERO ha hecho MONTAÑÉS BERMÚDEZ, J. A. (s/a, s/p).

bres de nueva forma, color y traje [...]. Finalmente él entró en la corte, con mucho deseo y concurso de todos, el 3 de abril, un año después de partir de ella. Presentó a los Reyes el oro y cosas que traía del otro mundo; y ellos y cuantos estaban delante se maravillaron mucho de ver que todo aquello, excepto el oro, era nuevo como la tierra donde nacía. Elogiaron los papagayos, por ser de muy hermosos colores: unos, muy verdes, otros, muy colorados, otros amarillos, con treinta pintas de diversos colores; y pocos de ellos se parecían a los que de otras partes se traen. Los hutías o conejos eran pequeñitos, con orejas y colas de ratón, y de color gris. Probaron el ají, especia de los indios, que les quemó la lengua, y las batatas, que son de raíces dulces, y los gallipavos, que son mejores que pavos y gallinas. Se maravillaron de que no hubiese trigo allá, sino que todos comiesen pan de aquel maíz (cit. Montañés, s/a: s/pág.).

Pero sin duda, lo que más sorprendía a todos eran esos hombres y mujeres, vestidos tan diferentes a ellos, tal y como menciona el citado cronista:

Lo que más miraron fue los hombres, que llevaban zarcillos de oro en las orejas y en la nariz, y que ni fuesen blancos, ni negros, ni morenos, sino como ictericiados o membrillos cocidos (cit. Montañés, s/a: s/pág.).

La mencionada León Guerrero expone que para recorrer las doscientas quince leguas que separan Sevilla y Barcelona, eran necesarias trece o catorce jornadas. Aunque en su texto baraja varias fechas para la salida de la primera y la llegada a la segunda, en un apéndice final de su obra, llamado Itinerario de Colón, basándose en los documentos que sobre la ruta conoce, traza la ruta seguida por Colón, tanto de ida como de vuelta.

Según la autora que se viene siguiendo, Colón entró en Barcelona después de trece días de viaje; él y su comitiva se alojaron en Villapalacios el sábado día 13, haciéndolo el 14 en Balazote. En la vuelta también paró en ambas poblaciones (el 8 de junio en Balazote y el 9 en Villapalacios), pero esta estancia me interesa menos porque entonces iba con cinco criados y no llevaba la brillante y exótica comitiva.

Tanto Villapalacios como Balazote están muy cerca de Alcaraz, por tanto, y debido a la gran expectación que despertó Colón y su acompañamiento, no tiene nada de particular que gente de allí se desplazase a alguna de las dos localidades o que estuviese por diferentes razones en ellas y conociese directamente aquello que se había convertido en un extraordinario acontecimiento; pero es que, además, el día 14 Colón y su caravana multicolor de indios emplumados, papagayos, pequeños conejos, batas, maíz y oro cruzó el término de Alcaraz y pasó –quizás también se detuvo un tiempo– por las mismas puertas de la ciudad. No es demasiado

improbable que el escultor o escultores que pocos años después iban a hacer la capilla fuesen algunos de los asombrados espectadores que contemplaron, en los lugares citados o en cualquier otro de la ruta, las primicias americanas, que tomaran apuntes de aquello que más les sorprendió y que los emplearan luego en diversos relieves de la misma; hay que tener presente que una de las características de la escultura marginal gótica era la de incluir en su temática los acontecimientos de actualidad.

Tras el trabajo de esta historiadora no es desdeñable la probabilidad de que las representaciones de la capilla de la iglesia alcaraceña –¿mazorcas de maíz⁴ y papagayos?– estén inspiradas directamente en formas del Nuevo Mundo. Convertiría lo que solamente fue una mera y poco convincente enunciación en una hipótesis de cierta solidez.

B. Figuras de seres fabulosos

Se labraron tres seres fabulosos: una sirena-pez con cola única, un hipópodo –también llamado hipocentauro o sileno–, ambos sagitarios, y un pseudoelefante.

Todo lo que mencioné en el libro sobre estos seres lo considero vigente, así como su participación semántica en el significado conjunto de esta cara de la portada: una serie de representaciones que con su abigarramiento temático hablan con imágenes de la naturaleza, del concepto del mundo y de la vida, de los valores del comitente de la capilla y de los intereses, usos y costumbres de la sociedad del gótico final. No obstante, quiero matizar algo sobre la figura del que denominé pseudoelefante porque solamente presentaba extremidades posteriores.



Foto 8. Cara interior de la portada de la capilla del Rosario. Detalle. Fot. J. S. Ferrer.

⁴ El enrollamiento de las hojas estaría justificado por su gran sequedad debido al mucho tiempo transcurrido desde que fueron recolectadas las mazorcas.

El elefante constituía un símbolo universal, en este caso de la fuerza y de la potencia; además, en la Edad Media se convirtió en emblema de la sabiduría, de la piedad y de la templanza, considerándosele como un animal casto.

En el libro que se revisa (1999: 108-109) escribí que

Jourdain de Séverac⁵ indica que este animal era extraordinario: por su tamaño, por su volumen, por su fuerza y también por su inteligencia en la que 'sobrepasan a todos los animales del mundo'. En su descripción, el autor desea dar al propio tiempo la impresión de una fuerza admirable (sitúa al elefante al mismo nivel que el rayo, fenómeno celeste) y de asombro. Esta lectura que puede hacerse de la representación de un elefante, más o menos realista, en la capilla de Alcaraz puede quedar empañada porque al animal (Pi.20; foto 8⁶) se le representa, sin que sepamos razón alguna, con dos extremidades únicamente, las posteriores; esto lo convierte en un ser extraño, hasta el punto de hacernos dudar de si debe estar incluido en este grupo temático o en el siguiente, el de seres fantásticos o monstruosos. Nos hemos decidido a dejarlo aquí porque a la vista de las descripciones y grabados que de este animal realizan los viajeros bajomedievales se ve que es frecuente que el aspecto no responda totalmente a su fisonomía real; ejemplo de ello lo tenemos en un grabado de los que ilustran el libro de viajes de Mandeville, en él se representa al elefante con pezuñas de buey y orejas como alas de murciélago.

Por todo ello, y aunque su sentido emblemático pueda ser enigmático, nos inclinamos a considerar su inclusión en el conjunto escultórico como otra referencia a un atributo personal que se quiere hacer resaltar del mandatario de la obra.

Tras el estudio que hice de los relieves de los capiteles corridos de los pilares y semipilares de la gótica iglesia de la Santísima Trinidad de Alcaraz, anteriores en pocas décadas a los de la capilla de San Miguel, el análisis de la significación de esta figura se diversifica y se hace más complejo (Sánchez, 2012: 372-376).

En los capiteles de la Trinidad se esculpió un elevado número de seres fantásticos mixtos⁷ y todos, sorprendentemente, sin extremidades

⁵ La información es de JOURDIN DE SÉVERAC, *De Majori India*. Pág. 48, pero la tomo del trabajo de KAPPLER, C. (1986). *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Pág. 218 y ss. Madrid: Akal. Buena parte de las ilustraciones de la segunda obra son dibujos del libro del primer autor.

⁶ El número de la foto que se indica en el paréntesis del texto no es la que figura en el libro; dicho número es el que le corresponde en la ordenación de las ilustraciones de este artículo.

⁷ Se denominan mixtos o híbridos los seres fabulosos que combinan elementos o propiedades esenciales de diversos seres vivos y objetos naturales en una nueva forma.

anteriores, como ocurre con la figura que se está tratando. Interpreté que en los capiteles se había trazado una macroalegoría moral religiosa sobre la existencia del Bien y del Mal –del que encarnan su imagen casi la totalidad de los monstruos y serpientes representados– y sobre la postura que ante estos principios debe tomar el hombre y de la que depende su salvación o condenación eternas. Ahora bien, también expuse que no todos los seres fabulosos desempeñaban un papel maléfico y que alguno de los tallados podía tener la función de vigilar y de recordar al hombre que el mal acecha por todas partes y que es preciso que esté prevenido ante el mismo.

Por tanto, tres posibles significados para el elefante morfológicamente incompleto: emblema positivo de virtudes, encarnación del mal o celoso centinela; creo que puede tener el primero o el tercero, no considerando probable el segundo. Lo que sí me parece seguro es que forma parte del conjunto de representaciones monstruosas que tan ligado está con el interés de la sociedad tardogótica por lo exótico y fantástico.

C. Escenas de luchas

En la cara de la portada se tallaron dos escenas de lucha: una, la riña entre dos hombres; la otra, dos guerreros combatiendo. Puntualizaré algunos aspectos sobre ambas.

Cuando hice la lectura del tema que puede estar representado en la primera escena andaba inmerso en la búsqueda de información sobre la presencia de lo clásico, tanto en versiones históricas o pseudohistóricas como en asuntos mitológicos, en la plástica gótica. El afán medieval de hallar exempla significativos llevó a inventar historias en las que se satirizaban incluso a grandes filósofos y escritores de la antigüedad. Tal es el caso de sendas, extrañas y poco afortunadas aventuras atribuidas a Aristóteles y a Virgilio, respectivamente; sus narraciones me interesaron tanto que estaba predispuesto a ver sus representaciones por todas partes, incluida la capilla de San Miguel, donde pensé que ambas figuraban entre sus relieves.

La narración sobre Aristóteles –la referida a Virgilio la abordaré después– la cuenta por primera vez, según Santiago Sebastián (1988: 98), Jacques de Vitry, extrayéndola de un cuento árabe; sin embargo, según Esteban Lorente (1990: 439), hay que considerarla invención de Henri d'Andely. Refiere que Alejandro Magno por culpa de una mujer (Campaspe o Filis), en la India, se olvidaba de sus deberes y entonces Aristóteles, su maestro y guía, le llamó al orden para que atendiese a sus obligaciones; por ello, aquélla resolvió vengarse y sedujo al gran

pensador quien consintió en llevarla a su espalda ante los ojos de su discípulo. El éxito de la historieta fue enorme y pronto los artistas la llevaron a la escultura, pudiendo encontrarla en misericordias de las sillerías de las catedrales de Toledo, Plasencia y Zamora y en esculturas de los claustros de las de León y Oviedo y de algunos sepulcros como el del doctor Grado en la capilla de San Juan de la catedral de Zamora (Redondo, 1987: 204-205) y el del infante don Alfonso de la Cartuja de Miraflores (Teijeira, 1997: 35-43); los resultados artísticos de dichas representaciones son muy desiguales, resultando la de la sillería de Zamora la de más pobre realización, en la que “Aristóteles yace con el cuerpo rígidamente extendido, como un madero, y la hermosa cortesana por cuyos favores ha accedido a someterse a tan sorprendente indignidad resulta ser una fea arpía similar a esas gruñonas esposas que aparecen con frecuencia en las tallas de espíritu misógino azotando a sus acobardados esposos” (Kraus, 1984: 79). También en un capitel de principios del siglo XVI de la iglesia de San Pedro de Caen (Normandía), se representó la escena.

Esta escenificación planteaba claramente el fin con el que se inventó la historia, que no era otro que ridiculizar al filósofo que por entonces estaba de moda en las escuelas y moralizar con la enseñanza de que hasta el más grande de los pensadores puede ser víctima de las artimañas de una mujer encantadora y perversa, dejándose llevar de Amor en contra de Razón.

Pensé, con muchas dudas desde luego, porque era posible que se tratase de una simple riña, que también en San Miguel se esculpió este tema (foto 9), aunque, desde luego, con una inusual iconografía. Más que la ausencia de bridas y de látigo –elementos habituales en esta composición–, era la resistencia del filósofo, alejada del consentimiento que se le atribuye en la historieta y al que son fieles las representaciones que conozco sobre este asunto, la que me hizo dudar de la identificación del tema, incluso sabiendo que la iconografía profana solía quedar totalmente en manos de los artistas y que éstos elegían los temas entre las alternativas representativas que dicho tema les ofrecía y las posibilidades de introducir variantes que lo hicieran más sugestivo y novedoso; no obstante, la escena difería mucho de lo usual.

Hoy no tengo dudas al considerar que la escena en cuestión no se refiere al episodio de Aristóteles y Campaspe.

El enfrentamiento representado no puede incluirse ni el mundo del espectáculo ni en el de la confrontación deportiva, en cuyos ámbitos la lucha era una actividad muy practicada durante la época medieval.



Foto 9. Cara interior de la portada de la capilla del Rosario. Detalle. Fot. J. S. Ferrer.

Durante la Edad Media la lucha adquirió una gran importancia entre todas las clases sociales. Entre los nobles y caballeros una buena condición corporal y física era casi imprescindible para sobresalir en combate, por lo que se deberían considerar estas actividades como una preparación militar, al igual que lo que sucedía con la caza. A juicio de Martínez de Lagos (2007: 384-385) se pudiera pensar que los estamentos inferiores se ejercitaban en ese deporte para emular las actividades de las clases privilegiadas, pero también se sabe del contenido tanto deportivo como lúdico que tenían las luchas que se desarrollaban aprovechando diversas festividades o ferias entre los habitantes de un pueblo o entre los de un pueblos y los de las villas vecinas. Las luchas sin armas eran parte importante entre los juegos y espectáculos populares, por lo que no es extraño, tal como algunas fuentes artísticas atestiguan, que hayan sido representadas junto a juglares, saltimbanquis y acróbatas como testimonio de las actividades y pasatiempos que se podían encontrar en una ciudad o villa medieval.

Este motivo iconográfico tuvo una gran difusión durante el Románico y su popularidad pervivió en el Gótico. La mayor parte de las escenas góticas reproducen, salvo pequeñas variaciones, los diferentes diseños que trazó Villard de Honnecourt en su Album a mediados del siglo XIII (fig. 3).

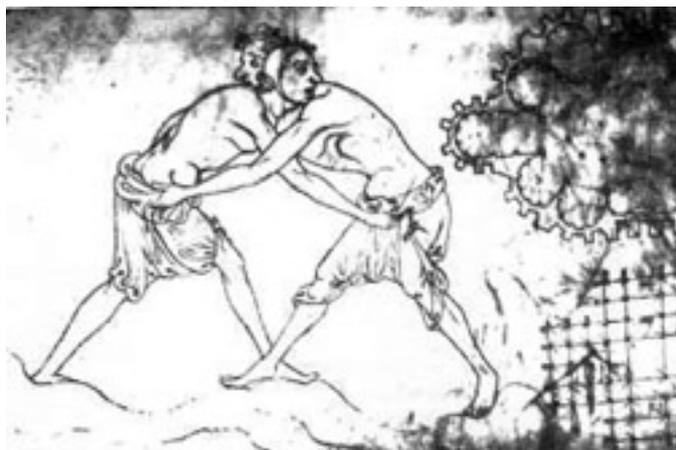


Figura 3. Una de las escenas de luchadores del Album de Villard de Honnecourt.
Mediados del siglo XIII.

Martínez de Lagos cita un elevado número de ejemplos de escenas de luchadores que presentan las mismas características y éstas son las que posee una escena miniada en la cara posterior de la portada del manuscrito foral alcaraceño de 1296 (Sánchez, 2013: 325-362); una prácticamente igual se pintó en la iluminación del folio 51r. de la Biblia Románica de San Isidoro de León (Galván y Suárez, 1999: 226) -figs. 4 y 5-.



Figs. 4 y 5. A la izquierda, detalle de la pintura de la cara posterior de la portada del código de 1296 del Fuero de Alcaraz. Biblioteca Nacional. Madrid. A la derecha, miniatura pintada en el folio 51r. de la Biblia Románica de San Isidoro de León.

Es muy probable que en el códice la escena de los luchadores esté relacionada con otras miniaturas de la página y que aluda a los espectáculos que sin duda tuvieron lugar durante la celebración de la victoria militar de la toma de Alcaraz.

A la vista de lo expuesto, creo que la lucha de la capilla del Rosario es una encarnizada riña entre dos hombres plasmada con buen efecto plástico y una perfecta adaptación al marco. Esta apreciación, no descartada en el libro, refuerza la característica que tiene la escultura arquitectónica marginal tardogótica de mostrar escenas que reflejan la vida cotidiana de todas las clases sociales, siendo las más frecuentes las de carácter lúdico y popular.

La segunda escena mencionada es una lucha entre dos soldados. Sobre la misma escribí (1999: 121) el párrafo que sigue:

La permanente actividad bélica de la época se manifestará en el arte medieval con la representación de todo tipo de luchas. En San Miguel encontramos una muestra de ellas en la clave del arco, por el interior, de la portada. Dos guerreros (Pi.18; foto 10⁸), representados de medio cuerpo, tocados con cascos, asiendo sendos escudos iguales –de forma acorazonada y con dos azotes o escobas esculpidos sobre cada uno de ellos–, y manejando una espada y una lanza, respectivamente, combaten entre sí. Pensamos que su colocación en la clave no es casual y que, por ello, la escena tiene un significado más profundo que el mero de representar un duelo o enfrentamiento.



Foto 10. Cara interior de la portada de la capilla del Rosario. Detalle. Fot. J. S. Ferrer.

⁸ El número de la foto que se indica en el paréntesis del texto no es la que figura en el libro; dicho número es el que le corresponde en la ordenación de las ilustraciones de este artículo.

Mi lectura de la acción fue que el tema podía ser una psicomaquia (combate por el alma) y así lo expresé en mi trabajo (1999: 121-122):

Toda lucha es la exposición de un conflicto; la igualdad en el atuendo, excepto en el armamento, sobre todo del símbolo del escudo, le proporcionan a la escena de Alcaraz un carácter de lucha interior, de enfrentamiento del espíritu consigo mismo para superar y vencer las propias pasiones [...].

Ahora tengo más datos sobre los combatientes.

La lectura de un artículo de Galera Andreu (1995-96: 139-160) me permitió saber que los escudos con los que se protegían los guerreros representados en la capilla eran adargas nazaríes y que, por tanto, los contendientes eran musulmanes granadinos.

El autor citado escribe que la adarga bivalva, con sus llamativas borlas, siempre será fácilmente discernible y significativa de las huestes musulmanas, constituyendo la identificación del moro; también dice que se presenta como objeto asociado a la impedimenta militar del ejército nazarí, pero emergiendo y acaparando superficie para señalarse como símbolo mismo, según el contexto, no sólo de los musulmanes granadinos, sino del Islam en su conjunto. Por último, concluye que la adarga nazarí es “la metonimia de un colectivo, de un Reino, el Granadino, y más allá aún, de una cultura, la islámica”.

La capilla se estaba construyendo poco tiempo después de a la conquista de Granada y se levantaba como recinto funerario de un noble cristiano; por tanto, era plenamente pertinente que una escena que hacía referencia al mundo islámico figurara en el lugar preferente de un marco, la cara interna de la portada, elegido para señalar virtuosos rasgos personales del titular de la capilla y para registrar motivos relacionados con la vida cotidiana, las costumbres, la crítica de los comportamientos de determinados sectores de la sociedad, el interés por lo exótico y lo fantástico y los acontecimientos relevantes de actualidad. Era lógico que un hecho tan trascendental como la toma de Granada estuviese referenciado en todos los ámbitos cristianos. Lo que no tengo tan claro es su significado.

Un combate entre un cristiano y un musulmán o entre un héroe y un monstruo o una lucha entre un animal con connotaciones positivas y otro con negativas se suele interpretar como el esfuerzo que hace el hombre o el animal virtuoso para aplastar los bajos instintos, las tendencias perversas o las otras creencias, pero un combate entre dos musulmanes granadinos no forma parte de este tipo de simbolismos.

Ya he referido que en 1999 consideré que esta escena era una psicomaquia en la que la duplicidad, al ser ambos protagonistas de un mis-

mo bando y solamente diferenciarse por el armamento, podía significar el enfrentamiento consigo mismo; ahora creo que no tiene este sentido, pero sigo pensando que el relieve se labró como la plasmación de un conflicto musulmán interno.

Por su carácter de lucha cruenta, un combate significa la contraposición de dos valores irreconciliables, pero ¿cuáles pudieron ser los que motivaron la iconografía de la escena que se está tratando? Quizás el relieve sea la expresión del enfrentamiento de dos taifas o banderías, hechos frecuentes en el mundo musulmán hispano, o del producido por las discrepancias de dos tendencias políticas del reino nazarí.

Desde hacía mucho tiempo, el último reducto musulmán en España se mantuvo precariamente independiente, sintiéndose impotente para evitar su conquista por las armas tan pronto como los reyes cristianos lo decidiesen. Ante esta situación, en la clase dirigente nazarí se generaron dos tendencias, la de la resistencia a ultranza y la de la claudicación. Puede ser, y lo que enuncio es hipotético, que la escena en cuestión refleje simbólicamente la pugna que esa división interna supuso para el reino granadino antes de la conquista.

3.2. Relieves de la hornacina del altar

En la pared meridional de la capilla se construyó una hornacina abocinada con arco carpanel y fondo plano de unos tres metros de altura y unos dos y medio de anchura en la zona media. El abocinamiento está formado por tres arquivoltas pétreas –dos de baquetones con capitel, decorado con motivos vegetales, y basa y antes de su restauración todo policromado con motivos geométricos y vegetales– y un marco de madera; éste, dorado y policromado, está formado por baquetones y molduras, con decoración en dorado de tallos ondulados con hojas de roble y encina y bellotas sobre un fondo oscuro, y un frontal como base sobre el que se pintó la misma decoración vegetal y una inscripción de la que luego trataré.

Sus relieves solamente tienen la simbología que se le atribuye a los motivos vegetales representados: el roble y la encina son sinónimos de fuerza, tanto moral como física; a ambos se les considera el árbol por excelencia o eje del mundo, el que sirve de instrumento de comunicación entre el cielo y la tierra y el que simboliza la inmortalidad.

3.3. Relieves del arcosolio

En la pared occidental de la capilla se construyó un arcosolio, para enterrar en él al patrono, depositando sus restos, bien en el interior de la

hornacina, o bien en la cripta⁹. En el nicho estaría proyectado colocar su estatua, probablemente yacente por las proporciones del hueco y por ser en la época lo más frecuente. Ignoro si se practicó alguna inhumación y si se labró la escultura, ya que no se sabe nada al respecto ni se ve indicio alguno de que esto se hubiese efectuado.

El lucillo es ciego, plano y tiene un abocinamiento de poca profundidad constituido por un arco carpanel con tres arquivoltas apoyadas en columnillas, con basas y capiteles individualizados, que cabalgan sobre ménsulas (fotos 10, 11 y 12).



Foto 11. Iglesia de San Miguel. Arcosolio de la capilla del Rosario. Atribuido a Juan de Baeza. Gótico. Finales del siglo XV o principios del XVI. Fot. J. S. Ferrer.



Foto 12. Iglesia de San Miguel. Arcosolio de la capilla del Rosario. Detalle. Fot. J. S. Ferrer.

⁹ Es del tipo que se conoce con el término francés *enfeu*. Se refiere a un monumento funerario con estructura de arcosolio, empotrado en el muro de la iglesia, provisto de yacente, y decorado con relieves, no sólo en el fondo del nicho, sino también en los intradoses de las arquivoltas.



Foto 13. Arcosolio en los inicios de la restauración de los años noventa del siglo pasado. Se hallaba policromado, pero la pintura fue eliminada en la mencionada actuación. Fot. J. S. Ferrer.

Por encima del mencionado arco se traza uno conopial adornado en su parte externa por seis desarrollados grumos apoyados sobre la chambrana del arco y rematado en lo alto por repisa con gran macolla o florón vegetal terminal. En los laterales se labraron sendos y finos pilares de enmarque o contrafuertes –colocados sobre las ménsulas corridas que sostienen las columnillas de la primera arquivolta– a los que rematan esbeltos pináculos que se elevan hasta el punto más alto de la tumba, donde enlazan con la imposta que corre a lo largo de la capilla uniendo las ménsulas de las que parten los nervios de la bóveda. Esto hace que se contribuya a su altura sin recurrir al alfiz, elemento frecuentemente utilizado en los sepulcros de la época.

El arco del sepulcro se halla desprovisto de arca o vaso sepulcral, cama o lecho y, por supuesto, de estatua funeraria. No posee decoración en el muro frontero ni en los laterales; por el contrario, es abundante el trabajo escultórico en los intradoses y roscas de las arquivoltas. En el mismo se refleja bien la moda imperante en la época ya que posee arquivoltas muy decoradas con relieves que responden a un definido programa iconográfico del que luego hablaré. Como en la parte interior de la arcada de acceso a la capilla, la ornamentación de cada banda se estructura a base de la combinación, sucesión y alternancia de motivos vegetales (muy numerosos), jarrones (2 relieves) y figuras de hombres desnudos (7 relieves) y de animales (3 representaciones).

En el arcosolio solamente hay tres relieves sobre los que quiero matizar algo; todos de hombres. En el libro escribí que dos estaban masturbándose y que el otro tocaba un instrumento de cuerda.

Conocí la capilla cuando la Escuela Taller de Alcaraz estaba comenzando la restauración de la iglesia de San Miguel y aún no había iniciado la del recinto funerario. Fotografíe la iglesia en obras y los relieves de la capilla que más llamaron mi atención, siendo algunos del arcosolio –todo él estaba policromado– los que más me interesaron por su contenido procaz y lúdico.

Pasaron algunos años hasta que volví a San Miguel y cuando lo hice ya estaba restaurada la capilla. Me di cuenta pronto que como consecuencia de las actuaciones realizadas para limpiar la pintura que cubría figuras y molduras –se eliminó toda la policromía que tenían, acabado que, aunque burdo, proporcionaba gran expresividad a las figuras–, se produjeron deterioros en los relieves; el modelado y el tratamiento volumétrico de las tallas perdió rotundidad y detalle y se desdibujó la nitidez de las aristas, lo que produjo una pérdida de la definición formal. Fue en esta visita cuando me planteé hacer su interpretación iconográfica.

Visité la capilla en diversas ocasiones, pero el análisis iconográfico lo realicé fundamentalmente a través de las fotografías que hizo Santiago Vico, que son las que figuran en el libro. No trabajé con las mías porque las suyas eran mejores y, sobre todo, porque los relieves que mostraban “ya no eran” iguales que los de la capilla restaurada, y los de ésta eran los que en definitiva había que estudiar porque los otros “ya no existían”. De mis fotos solamente utilicé tres y lo hice para que dos sirvieran de ilustración de la policromía perdida y una como ejemplo del gran deterioro que habían sufrido las figuras en la eliminación de su cromatismo, que creo que se hizo a punta de navaja o cuchillo. Las tres fueron incluidas en el libro y las demás arrumbadas.

Hace unos meses revisé el contenido de las viejas carpetas que guardo y en una de ellas estaban las restantes fotografías que hice en San Miguel, todas inéditas. Al observarlas me di cuenta de que había hecho apreciaciones inexactas sobre algunas figuras del arcosolio; las viejas fotos, aunque no muy buenas mostraban más cosas que las que se hicieron después porque el color y el relieve que tenían entonces las figuras acentuaba los detalles.

La primera figura a la que me voy a referir (fotos 14, 15 y 18, izquierda) es pequeña y está relativamente alta. La acción conjunta de su limpieza cromática, de su posición en el arcosolio y de la toma frontal de las fotografías que utilicé para su estudio hizo que no me diera cuen-

ta cuando escribí el libro del curvado y oblongo recipiente, seguramente una especie de bota de cuero o pellejo con vino, que el *putto* lleva pegado al costado izquierdo de su cuerpo.



Fotos 14 y 15. Cara interior de la portada de la capilla del Rosario. Detalle. Izquierda: foto del libro (S. Vico); derecha: foto anterior a la restauración (J. S. Ferrer).

Al observar en mi foto dicho lateral se ve que lo que está cogiendo el hombre con su mano es el gollete o boquilla de la vasija, acción que no puede contemplarse en una visualización frontal, con lo cual la masturbación que yo aprecié deja de ser expresa para pasar a sutil y sugerida, como lo es la sodomización de la figura esculpida un poco más abajo (fotos 16 y 17).



Fotos 16 y 17. Cara interior de la portada de la capilla del Rosario. Detalle. Izquierda: foto del libro (S. Vico); derecha: foto anterior a la restauración (J. S. Ferrer).

La segunda figura también está alta y es más pequeña que la anterior; mi fotografía permite apreciar que la acción que ejecuta el efebo es impúdica, pero no parece onanista (foto 18, derecha).



Foto 18. Cara interior de la portada de la capilla del Rosario. Detalle. Antes de la restauración. Fot. J. S. Ferrer.

Por último, mi foto muestra que el tercer hombre no está tocando un instrumento de cuerda, como dije en el libro, sino que coge entre las dos manos un recipiente, seguramente también una bota o vasija de cuero, con vino (foto 19); la transformación de vasija en instrumento cordófono fue “un logro” de la restauración, como lo fue la desaparición del pene del hombre que está cometiendo el “pecado nefando”.



Foto 19. Cara interior de la portada de la capilla del Rosario. Detalle. Antes de la restauración. Fot. J. S. Ferrer.

Ahora bien, el resultado de todas estas rectificaciones no desvirtúa nada la interpretación global que entonces hice del programa iconográfico del arcosolio. Los racimos, hojas y zarcillos de vid, las granadas, las alcahofas, los numerosos *putti* licenciosos –tanto los que están cometiendo actos lascivos, como el músico y los bebedores (fotos 14-15, 16-17, 18, 19, 20, 21 y 22)–, los monos que se balancean mostrando sus anos dilatados, etc. constituyen las piezas del programa iconográfico nuclear de la construcción funeraria, el cual presentaba de forma expresa, directa y sencilla para el reconocimiento de lo morboso y fustigable, aunque de manera sutil y simbólica para la comprensión de la enseñanza, la lección moral que se pretendía. El simbolismo funerario aludía a algunas de las principales dificultades que el cristiano debía sortear para salvar su alma tras la muerte.



Fotos 20, 21 y 22. Cara interior de la portada de la capilla del Rosario. Detalles. Antes de la restauración. Fots. J. S. Ferrer. La última foto está muy movida, pero es la única individualizada que existe de esa figura antes de la restauración.

En el arcosolio se plasmó un mensaje de carácter eucarístico-redentor que jugaba, fundamentalmente, con el sentido ambivalente de dos de los temas en él esculpidos. Uno, el *putto*, derivado del Eros clásico, que por una parte era símbolo de la vida y de la alegría –aquí en la vertiente ludoerótica– pero que, por otra, constituía un motivo funerario presente en multitud de ocasiones. Otro, el vino, que, por un lado, era elemento esencial de carácter sagrado –convertido en símbolo de la sangre de Cristo tras su consagración–, pero que, por otro, también era un clarísimo elemento profano que llevaba a la embriaguez, una transformación que desde tiempos antiguos se ha asimilado al cambio de estado que produce la muerte, cambios ambos considerados generalmente como pasos hacia una mayor

felicidad (Teijeira, 1997: 40). A través de las actitudes de los *putti* y, sobre todo, de las cualidades vivificantes del vino, se mostraba la alegría de la redención como triunfo de la vida sobre la muerte; el vino, que en el mundo terreno proporcionaba una felicidad transitoria, al transformarse en vino eucarístico conducía a la salvación, a la felicidad continua, eterna, consecuencia de la redención cristiana debida al sacrificio de Cristo.

3.4. Relieves de la ménsulas de apoyo de las nervaduras de la bóveda

Las cuatro ménsulas en las que apoyan los arcos de la bóveda, de cruzería simple, aparecen con iconografía esculpida (1 relieve cada una), pero nada nuevo tengo que decir sobre ella ni sobre la interpretación que hice de su programa: sus tallas transmitían que la gracia divina era, como ellas para la bóveda, soporte de la vida espiritual del cristiano.

3.5. Relieves de las impostas sobre las que se asientan los plementos de la bóveda.

A lo largo de las impostas que unen las ménsulas se labraron roseatas en alternancia con otros motivos de variada temática (6 relieves, dos destrozados).

En el libro interpreté que uno de los 4 relieves que se conservan bien se refería a la leyenda satírica sobre Virgilio que mencioné hace algunas páginas. Según Esteban Lorente (1990: 439) se trata de un anónimo “fabliau” francés que tal vez tenga su origen a fines del siglo XIV. El poeta se enamoró de una dama romana que le pidió que llegase hasta ella en un cesto y cuando estaba a mitad de la altura de la pared lo dejó suspendido y en ridículo a la vista de toda la ciudad, y así aparece esculpido en un capitel de la catedral de Caen. En Alcaraz, la escena, que consideré que era una versión del citado episodio, se reduce a la representación de un cesto del que sobresale casi medio cuerpo de un hombre con la cabeza tocada con un sombrero (foto 23).

Ya se dijo que ambas historias fueron frecuentes en el mundo bajo-medieval y las dos estaban dirigidas a destacar la malicia de las mujeres y el papel negativo desempeñado por ellas como principales incitadoras del mal, de acuerdo con la visión misógina del clero, que las consideraba fuente de pecado y perdición del hombre. Estos pasajes tuvieron gran éxito en los grabados franceses y alemanes de fines del siglo XV y principios del XVI, siendo ejemplo de uno de ellos, referido a Virgilio, el que se representó en el ángulo superior izquierdo de la portada del libro *Obras de San Aurelio, Obispo de Armenia*, editado en París en 1529; en él, para que la afrenta fuese aún mayor, un amorcillo va a arrojar una piedra sobre el escarnecido escritor.



Foto 23. Impostas de la capilla del Rosario. Detalle. Fot. J. S. Ferrer.

Como no tenía dudas sobre lo representado, el tema no hubiese sido objeto de revisión, pero en la portada de la Trinidad también se talló el motivo del hombre metido en un cesto, del que sobresale su medio cuerpo superior, y lo interpreté, igual que en el caso anterior, como el episodio de Virgilio; luego me asaltó la duda de que fuera así debido a la posición simétrica que ocupa en la portada con el relieve de un juglar trapecista o acróbata en una barra. Ambas escenas ocupan lugares singulares –los inicios, respectivamente, de la banda decorada del frente de la archivolta exterior–, lo que puede dar lugar a que se considere que son motivos de paralela temática; de aceptar esto, el relieve del hombre en el cesto debería interpretarse como el de otro juglar, éste contorsionista, que ofrece el espectáculo de introducirse en un pequeño cesto; y de ser así, también el de San Miguel sería un juglar y no la referencia de la fábula de Virgilio. Al mirar la figura de la portada trinitaria se observa una actitud del hombre que puede interpretarse como orante –podría expresar pesar y solicitud de disculpa ¿por su desliz amoroso?– o como de inicio o finalización de su espectáculo; esta ambivalencia y que muchas veces en la escultura marginal gótica el lugar no condiciona la temática hacen que no pueda identificar lo representado.

Quizás podría decantarme por una de las actitudes si los dos relieves destrozados de las impostas pudieran conocerse, pero no es así y con solamente la temática de las representaciones conservadas –hombre tocando un instrumento de viento, gran tambor y oso– no puedo hacerlo con seguridad; no obstante, si se le considera como juglar se podría esta-

blecer con los cuatro motivos una serie de elementos que trazan una celebración festiva; lo que hace que vea más probable que ambos hombres metidos en un cesto sean contorsionistas y que no aludan a Virgilio.

Al faltar dos relieves, la interpretación del programa iconográfico desarrollado en las impostas, si es que hubo, no pude hacerse y lo dicho hasta ahora hay que tomarlo como una aproximación.

4. IMÁGENES EXENTAS RELACIONADAS CON LA CAPILLA

Actualmente se guardan en la Trinidad tres grupos escultóricos que estilísticamente pueden adscribirse a la época del gótico final: Llanto sobre Cristo muerto, Piedad y Santa Ana Triple. Están tallados en madera, luego policromada y dorada, y son de bulto, pero no redondo, porque todos se concibieron para ser vistos solamente de frente y tienen plana y sin trabajar la parte posterior; las esculturas han sido tratadas como si fueran altorrelieves. Las dos primeras obras pueden relacionarse, en distinto grado, con la capilla de los Busto.



Foto 24. Llanto sobre Cristo muerto. Madera tallada, policromada y dorada. Anónimo hispano-flamenco. Gótico. Finales del siglo XV o principios del XVI. Iglesia de la Trinidad. Fot. J. S. Ferrer.

En 1912 don Rodrigo Amador de los Ríos terminó su *Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Albacete* (1912: V. I, 473-484 y 512-517); en el mismo indica que las esculturas del Llanto sobre Cristo muerto y la Virgen de las Angustias estaban colgadas sobre el cancel de la puerta de San Miguel y que Santa Ana Triple se hallaba en la iglesia de la Trinidad. A la vista de que el franciscano Pérez de Pareja (1740: 105) menciona que a finales del siglo XVII la iglesia de San Pedro fue cerrada por falta de feligreses y que las esculturas que en ella había fueron trasladadas a San Miguel, don Rodrigo supuso que los dos primeros grupos mencionados tenían dicha procedencia. Al respecto pienso que el Llanto no perteneció a San Pedro y que se labró para la capilla.

El Llanto sobre Cristo muerto es un espléndido y expresivo grupo en el que el cuerpo de Cristo, rígido, está apoyado en una rodilla de su Madre y en torno a ellos se labraron las esculturas de San Juan, que sostiene la cabeza del Maestro, María Magdalena, que le coge una mano, y dos discípulos; un acusado pero contenido dolor se refleja en el rostro de los personajes (foto 24).

Es prácticamente seguro que en la hornacina del altar de la capilla estuvo colocado en origen el grupo del Llanto, como ya indicó García-Saúco; no hay ningún testimonio que lo evidencie, pero son varias las razones que apoyan la alta probabilidad de que se labrase para dicho lugar.

El marco de madera que rodea la hornacina, dorado y policromado, está formado por baquetones y molduras –con decoración en dorado de tallos ondulados con hojas de roble y encina y bellotas sobre un fondo oscuro– y un frontal inferior sobre el que se pintó la misma decoración vegetal y la frase “*O VOS OM(N)ES Q(UI) TRA(N)SITIS PER VIAM ATENDITE ET VIDETE SI EST*”, primer verso de uno de los cinco poemas del *Libro de las Lamentaciones de Jeremías* (1, 12), obra que constituye la base de uno de los momentos esenciales de la liturgia de la Semana Santa, el oficio de Tinieblas-. Es ésta la única inscripción que tiene hoy la capilla y constituye –como siempre ha ocurrido– un complemento significativo de la obra artística, hasta tal punto que literatura y arte aparecen unidos; sin duda, su conjunción potencia la capacidad que de dirigir mensajes a la colectividad poseen independientemente.

El sentido de la inscripción –alusivo a la magnitud del dolor de María por la muerte de su Hijo, relacionado con toda la iconografía que representa a Cristo ante su Madre tras su descenso de la cruz–, la pintura que cubría antes de la restauración el fondo de la hornacina¹⁰ (foto 25)

¹⁰ Hoy aparece el fondo pintado de blanco y el resto con el color de la piedra utilizada en su construcción.

–la cruz con el sol y la luna a los lados y una vista de la ciudad de Jerusalén (simbología también propia de las Crucifixiones, Descendimientos, Llan-tos y Piedades medievales)– y la concepción frontal del grupo escultórico hacen pensar que el espléndido grupo de estilística hispano-borgoñona, hoy depositado en la sacristía de la iglesia de la Trinidad, era el que presidía la capilla.

Además de lo anterior, hay otros datos que apuntan en la misma dirección: la obra estaba en San Miguel antes de pasar a la Trinidad, las medidas de la escultura –146 cms. de alto, 187 de ancho y 42 de profun-do– permiten su colocación en el hueco y en la pintura antes aludida se podía apreciar que las figuras aparecían silueteadas sobre la pared del fondo, cuya parte baja, la que estaría tapada por el conjunto escultórico, no estaba pintada nada más que en ciertas zonas, precisamente las que coinciden con la separación de algunas figuras.

Este anónimo grupo siempre se ha considerado de finales del siglo XV, pero no hay razones estilísticas que impidan prolongar las posibilida-des hasta los primeros años de la centuria siguiente, la época en la que creo que se terminó de construir la capilla y para la que debió encargarse la obra. Si fue así, su aspecto sería aproximadamente el que muestra la superposición de fotografías de la foto 26.



Foto 25. Hornacina del altar de la capilla del Rosario. Antes de la restauración. Fot. J. S. Ferrer.



Foto 26. Hipotético aspecto original del altar de la capilla del Rosario. Fotografía anterior a la restauración de la hornacina del altar de la capilla del Rosario con fotografía sobrepuesta del grupo Llanto sobre Cristo muerto tal como hoy se encuentra. Fots. J. S. Ferrer.

La Piedad (¿la Virgen de la Amargura que cita Amador?) también es una pieza importante. Tiene un metro de alto por 113 centímetros de ancho y fue labrada por un maestro español anónimo; el manto de la Virgen, muy extendido en torno a la dramática figura de su Hijo, le proporciona a la escena una composición triangular (foto 27).



Foto 27. Piedad. Madera tallada, policromada y dorada. Anónimo español. Gótico. Finales del siglo XV o principios del XVI. Fot. J. S. Ferrer.

Hay pocas posibilidades de que la Piedad formara parte del ajuar escultórico original de la capilla, aunque una vieja fotografía la muestre colocada en ella (foto 28). La talla está depositada sobre la bancada del arcosolio y junto al grupo también figuran otras imágenes; por ello, se podría imaginar que esta obra se encargó para colocarla en dicho espacio, bien en lugar de la casi habitual escultura del fallecido, o bien para colgarlo sobre la misma en el fondo del arcosolio; el tema, que está en plena consonancia con el Llanto y que era frecuente en los ámbitos funerarios, encajaría perfectamente.

Esta sugestiva idea aún se convierte en más improbable al ver en la foto que hay una escultura que parece otra Mater Dolorosa colgada en la pared del arcosolio al lado de una gran cruz; por tanto, hoy por hoy, ante la ausencia de algún testimonio más consistente, la suposición de que el grupo se labró para la capilla apenas pasa de ser un comentario; lo que sí es evidente es que durante un tiempo, seguramente largo, la Piedad formó parte de su equipamiento iconográfico.

Poco después de ser hecha la fotografía, la imagen debió ser quitada de ese lugar y colgada en la pared a los pies de la iglesia, sobre el can-

cel, lugar donde la vio Amador de los Ríos, porque en una fotografía de su Catálogo, sobre la bancada del arcosolio ya no figura la Piedad, sino una Flagelación de Cristo, una imagen pequeña de una Virgen y una estatua de un santo.

El Llanto seguramente fue colgado en la misma pared cuando se colocaron en la cabecera de la capilla el retablo y la imagen de la Virgen del Rosario procedentes del desamortizado convento de Santo Domingo (hacia finales de los años treinta del siglo XIX). En una fecha posterior a 1912 que desconozco, los grupos del Llanto y de la Piedad fueron trasladados a la Trinidad, donde ahora se encuentran.

En 1975 está fechada otra fotografía de la capilla (foto 29); en el interior de la misma solamente se puede ver parte del mencionado retablo. Se hallaba colocado delante de la hornacina del altar y era una obra barroca en la que destacaba la gran hornacina cerrada con cristales en la que seguramente estaría colocada –no puede distinguirse la imagen– la Virgen del Rosario. Este retablo debió ser derribado y destrozado en la destrucción masiva de retablos que en la Trinidad y San Miguel se perpetró en los años ochenta del pasado siglo por el propio párroco de esas iglesias.



Foto 28. Capilla de la Virgen del Rosario. Iglesia de San Miguel. Fotografía de autor anónimo.

Otra fotografía, también de 1975, muestra que sobre la bancada del arcosolio solamente estaba la escultura de San Ignacio de Antioquía, patrón de la ciudad. Posteriormente, otras imágenes han ocupado ese lugar.

Hasta la cesión de la iglesia, en la hornacina labrada sobre el armario de la pared septentrional –la opuesta a la del altar– estuvo colocada una imagen de San Antonio Abad, hoy, como todas las anteriores, depositada en la sacristía de la Trinidad; es muy probable que allí estuviese a lo largo de muchos años ya que, como se dijo, a la capilla también se le conoce como de San Antón y en ella tenían lugar las pujas que se realizaban el día de su festividad. Esta devoción hace recordar la advocación que la tradición atribuye a la ermita que constituyó el presbiterio de la primitiva iglesia de San Miguel.



Foto 29. Iglesia de San Miguel Capilla del Rosario. Detalle. 1975. Fot. R. Sanz. Archivo Fotográfico del Instituto de Estudios Albacetenses.

Foto 30. San Antonio Abad. Madera tallada, policromada y dorada. Anónimo. Barroco. Último cuarto del siglo XVIII. Sacristía de la iglesia de la Trinidad. Fot. J. S. Ferrer.

La imagen de San Antonio que hoy se venera es una talla de madera policromada de cerca de metro y medio de alta que puede datarse en el último cuarto del siglo XVIII (foto 30).

Es probable que no fuera una de las imágenes de la capilla, pero cuando fuimos a fotografiar los relieves para escribir el libro, encontramos un destrozado y desclavado Cristo crucificado de cartón de tamaño natural con larga cabellera de pelo natural, seguramente confeccionado a finales del gótico, en el armario antes citado. Algunos meses después volví a la capilla y la imagen había desaparecido; indagué sobre la misma pero casi todos los preguntados me dijeron que nunca la habían visto; los pocos que la recordaban contestaron que desconocían lo que había sido de ella. No he vuelto a verla, pero incluyo en este trabajo su fotografía para dejar constancia de su existencia (foto 31).

Actualmente, en la capilla no hay imagen religiosa alguna.



Foto 31. Cristo crucificado. Cartón. Tamaño natural. Anónimo. Finales del Gótico. A mediados de la década de los noventa del siglo XX se encontraba esta destrozada imagen en la capilla del Rosario, pero poco tiempo después desapareció. Foto S. Vico.

5. UNAS BREVES CONCLUSIONES

Creo que con este trabajo se mejora la interpretación, siempre difícil, del significado iconográfico que de parte de la escultura arquitectónica marginal de la capilla hice en 1999. Se modifican los significados de escenas que antes tenían atribuciones erróneas (leyendas de Aristóteles y Campaspe y de Virgilio), se centran mejor las apreciaciones sobre algunos motivos (guerreros islámicos y pseudoelefante), se corrigen actitudes mal percibidas de ciertos *putti* del arcosolio, se proporciona mayor solidez a la hipótesis de que algunos vegetales y aves representados en la portada (mazorcas de maíz y pareja de papagayos) pueden estar inspirados en la visión directa de productos del Nuevo Mundo y se aportan imágenes inéditas e irrepetibles de la ancestral decoración policromada de la capilla antes de la restauración.

Al final de estas páginas se aporta información e imágenes que dan a conocer la escultura exenta que en origen o en otros momentos históricos formaba parte del ajuar iconográfico de la capilla.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMADOR DE LOS RÍOS, R. (1912). *Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Albacete*. Edición facsimilar del manuscrito publicada en 2005. 3 volúmenes. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel".
- ESTEBAN LORENTE, J. F. (1990). *Tratado de Iconografía*. Madrid: Cátedra.
- GALERA ANDREU, P. (1995-1996). "La tradición islámica y el clasicismo renacentista en España: a propósito de la adarga nazarí en la arquitectura del siglo XVI". *Cuadernos de la Alhambra*. Vol. 31-32. Granada.
- GALVÁN FREILE, F. y SUÁREZ GONZÁLEZ, A. (1999). "Música, juego y espectáculo en la Biblia Románica de San Isidoro de León". Fiestas, Juegos y Espectáculos en la España Medieval. En *Actas del VII Curso de Cultura Medieval* celebrado en Aguilar de Campoo (Palencia). Madrid.
- KAPPLER, C. (1986). *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Madrid: Akal.
- KRAUS, D. y H. (1984). *Las sillerías góticas españolas*. Madrid.
- LEÓN GUERRERO, M^a. M. (2002). *El segundo viaje colombino*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

- MARTÍNEZ DE LAGOS FERNÁNDEZ, E. (2007). *Ocio, diversión y espectáculos en la escultura gótica*. Bilbao.
- MONTAÑÉS BERMÚDEZ, J. A. (s/a). *Historia de Villapalacios. Temas: "¿Estuvo Cristóbal Colón en Villapalacios en 1493?"* [www.historiadevillapalacios.es] [s/pág. Consulta, 18-11-2014].
- PÉREZ DE PAREJA, Fray E. (1740). *Historia de la primera fundacion de Alcaraz y milagroso aparecimiento de Nuestra Señora de Cortes*. Valencia: Imp. de Joseph Thomàs Lucas. Edición facsimilar de 1997. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses.
- PRETEL MARÍN, A. (1978). *Una ciudad castellana en los siglos XIV y XV. Alcaraz*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses.
- REDONDO CANTERA, M. J. (1987). *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- SÁNCHEZ FERRER, J. (1999). *Iconografía marginal de finales del Gótico: la capilla funeraria de la iglesia de San Miguel de Alcaraz*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses.
- (2002). "Las imágenes de los conventos de Alcaraz suprimidos en la desamortización". En *Actas del Segundo Congreso de Historia*. Vol. III. Edad Moderna. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses.
- (2012). *Un memorial de finales del Gótico. Arquitectura y relieves de la iglesia de la Trinidad de Alcaraz*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel".
- (2013). "El miniado del códice de 1296 del Fuero de Alcaraz". En *Actas de las Jornadas Alcaraz del Islam al Concejo castellano. VIII Centenario conquista de Alcaraz*. Alcaraz: edición conmemorativa del Ayuntamiento.
- SEBASTIÁN, S. (1988). *Iconografía medieval*. Donostia: Etor.
- (1992). *Iconografía del indio americano. Siglos XVI-XVII*. Madrid: Turo.
- TEIJEIRA PABLOS, M. D. (1997). "Un ejemplo de iconografía marginal funeraria: La orla del sepulcro del infante Alfonso en la Cartuja de Miraflores". En *Reales Sitios*, 133. Madrid.
- UCEDA, B. de. *El Fuero de Alcaraz*. (1296). Versión romanceada. Facsímil y estudios complementarios editados en 2008. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel".