
El estilo y sus fases: el ejemplo del gótico

JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE RISTORI

En el examen de las obras de arte incluimos dentro de un mismo estilo artístico formas que, dentro de la homogeneidad que caracteriza a cualquier estilo histórico, ofrecen una evidente variabilidad. No nos referimos, en este caso, a la diferenciación estilística entre un artista y otro, ni a las variantes locales o regionales, sino a la que corresponde al proceso evolutivo del estilo histórico y, en este caso, a las constantes que se advierten cuando comparamos el proceso evolutivo de estilos históricos diferentes.

En efecto, al insertar el factor temporal en la consideración estética de los estilos históricos se percibe una serie de fases que, con variabilidad en cuanto a su perduración y persistencia, se observan en el proceso evolutivo de todos los estilos. Esta consideración de los estilos en función de la dinámica de su desarrollo es esencial para la consideración y valoración estética consiguiente de una obra de arte.

Ahora bien, aparte de lo que podríamos insertar dentro del clásico concepto de la vida de las formas, hemos de tener presente que la génesis y evolución de los estilos históricos están en íntima conexión con el mundo cultural y técnico en que nacen y se desarrolla. Aunque las formas evolucionan aparentemente con independencia del mundo en cuyo contexto se sitúan, el artista crea inconscientemente, motivado por múltiples circunstancias que derivan, en todo momento, tanto del mundo en que vive, como de las formas creadas y desarrolladas anteriormente. Hemos de prescindir, sin embargo, en lo que a nosotros atañe en estos

momentos los factores volitivos e inconscientes de la creación artística, y partir del hecho incuestionable de la evolución estilística, e indagar en torno al hilo conductor del proceso evolutivo de cualquier estilo histórico. El estilo histórico surge, evidentemente, como consecuencia de la actividad creadora y su configuración como tal es independiente de la voluntad del artista. Ni el hombre del siglo XII cuando construía las primeras bóvedas de ogivas, ni el romántico con las primeras construcciones en hierro podían prever el proceso evolutivo posterior, aunque lo vislumbrasen, como ocurre en cualquier acontecer histórico. Nadie sale para la guerra de treinta años.

Brevemente, considerados los estilos históricos con la perspectiva de nuestro tiempo y tomando como ejemplo el proceso evolutivo del gótico, que es el que con más claridad nos ofrece un ciclo evolutivo completo, podemos distinguir seis fases esenciales, que se nos muestran con absoluta nitidez:

- a) preclásica
- b) clásica
- c) manierista
- d) barroca
- e) arcaizante
- f) recurrente

Cada una de estas fases se puede considerar independientemente, pues se configuran con características bien definidas, aplicables por extensos a cualquier otro estilo histórico. Ahora bien, en un análisis estilístico de un período histórico es preciso tener presente dos circunstancias que únicamente hemos de citar en esta ocasión. En primer lu-

gar, la coexistencia en un mismo período de dos estilos consecutivos, que se solapan, al mismo tiempo que formas de un estilo pueden ser características de una fase de otro estilo anterior o posterior. Y, en segundo lugar, que, considerada con independencia cada una de estas fases, vemos cómo se insertan adentrándose en fase anterior o subsiguiente y como cada fase lleva implícita una cierta recurrencia de las fases anteriores.

Por otra parte, hemos elegido como ejemplificación el proceso evolutivo del estilo gótico por ofrecernos, a nuestro juicio con la máxima nitidez sus características, a lo largo de los varios siglos de su desarrollo. La importancia que en el desarrollo del estilo helénico han adquirido algunas de sus fases, han aconsejado sustantivar lo que en el fondo no es más que una recurrencia o un arcaísmo, a voces.

Precisemos escuetamente algunas de las características esenciales de cada una de estas fases que, salvo la última, se suceden consecutivamente, sin hiato cronológico. Al mismo tiempo, conviene tener presente que no en todo caso existe una estricta coincidencia cronológica entre las diversas artes.

A) FASE PRECLÁSICA

Corresponde al momento de iniciación y hemos de denominarla preclásica en tanto antecede y su caracterización formal está en función de las formas que triunfan en la fase clásica. Fase de ensayos, en ella se comienzan a configurar unas formas y técnicas que han de integrar el lenguaje formal característico del nuevo estilo. No hay plena adecuación entre las formas y lo que se considera como óptima solución técnica o en relación con la expresión de la belleza.

En el período gótico, es claro este período con los ensayos de nuevos sistemas de abovedamiento, diversos en cuanto a procedimientos y determinados generalmente por factores de lograr una mayor luminosidad y economía. En las artes figurativas predomina el deseo de ruptura con la simbología y el carácter intelectual de la representación, en búsqueda de la expresión de la belleza natural, en función del público a quien va dirigida la obra. En estos casos, es claro que las bóvedas de ogivas, bien conforme a la ascendencia islámica u occidental, así como la sexpartitas, como los siste-

mas de muros paralelos en alzado, las estatuas columnas y el predominio del sentido narrativo y naturalista, como la tendencia a eludir la ley del marco y la concreción de un nuevo lenguaje iconográfico, son claros precedentes de las formas de la fase clásica del estilo.

A esta fase es a la que aplicamos el prefijo *proto*, según hemos indicado en otra ocasión, en su acepción de inicial, precedencia o prioridad.

B) FASE CLÁSICA

No creo preciso detenerme en las formas que caracterizan el estilo gótico clásico, a partir del modelo de Chartres. En la fase clásica del estilo existe una perfecta adecuación entre la forma y el contenido. De su examen se deducen unas normas, unos principios directores, que sirven de pauta para la caracterización del estilo. Al margen de la personalidad de los artistas y de la variedad de medios con que se pueden manifestar unos criterios estéticos, subyacen unas normas y principios que son los que fundamentalmente las rigen. Surge, evidentemente, un cierto academicismo, en tanto en cuanto son normas precisas y concretas que pueden servir de pauta, de asideros fijos para la expresión del juicio crítico sobre la obra que contemplamos.

La obra parece surgida sin esfuerzo, no percibimos en una primera consideración el esfuerzo técnico que ha sido preciso, ni la elaboración mental que ha sido necesaria poner en juego para la consecución de la obra. Todo surge naturalmente, sin aparente esfuerzo, como si de otra manera no hubiera podido ser realizada. La dignidad y nobleza del arte, como expresión espiritual, en ningún otro momento de la evolución de un estilo artístico se advierte con tanta nitidez como en las obras correspondientes a esta fase. Todo, en suma, contribuye a crear la idea de la objetividad de la Belleza y de ahí su inmutabilidad aparente por apoyarse en conceptos racionales.

Las grandes catedrales francesas de la primera mitad del siglo XIII, como el racionalismo de la cabecera de la catedral de Toledo, las esculturas de los pórticos del crucero de Chartres y, singularmente, de Amiens y Reims son ejemplos de este clasicismo, aunque ya en el Maestro de la Sonrisa, como en Estrasburgo y en las sepulturas castellanas de la

segunda mitad del siglo XIII se advierte el tránsito a la siguiente fase. Mientras que en la pintura habrá que llegar a la Capilla Scrovegni para hallar el paralelismo con la majestuosidad de las formas escultóricas francesas de la primera mitad del siglo XIII.

C) FASE MANIERISTA

La adecuación entre forma y contenido, el equilibrio que caracteriza la fase clásica no supone la estricta uniformidad en la interpretación de las normas que fundamentan el estilo. Existe una diversidad de interpretación sin menoscabo de la homogeneidad estilística. Las diversas formas culturales de un momento concreto y la propia individualidad de los artistas, entre otros factores, origina una evidente variabilidad que ha de servir de fundamento a la fase siguiente, o manierista.

En el manierismo, tanto en el aspecto negativo, —en tanto en cuanto el artista sigue demasiado fielmente el estilo de un gran maestro—, como en su aspecto positivo, —en cuanto se desea acentuar la personalidad insistiendo en aspectos a veces sorprendentes y arbitrario—, se parte de una base común, que son las formas clásicas del estilo.

Partiendo, en efecto, de las formas clásicas se puede observar como se intenta obtener las máximas consecuencias de la aplicación de los principios clásicos, mediante un virtuosismo técnico sumamente característico. Así de una parte el deseo de ganar altura, por ejemplo, llega a soluciones como la catedral de Beauvais o la torre de Estrasburgo, como el concepto de la máxima espacialidad y luminosidad conduce a las soluciones de la Santa Capilla de París y de las formas del gótico horizontal mediterráneo, mientras se rompe con el clasicismo de las racionales tracerías en la fragmentación determinada por la proliferación de baquetones verticales y triángulos curvilíneos, en los lancetados ventanales del s. XIV, como en el enriquecimiento de tracerías hasta alcanzar el tipo de bóveda de abanicos de Gloucester, sin llegar en ningún caso a los conceptos decorativos de la fase siguiente.

En las artes figurativas se insiste en la expresión sentimental, de acuerdo con el espíritu del tiempo, creándose un estilo que roza a veces la afectación. El deseo de originalidad y ruptura conduce a

la estilización de las formas, a la exaltación del movimiento, a las complejas alegorías, al rebuscamiento en la búsqueda de causar el asombro y admiración del espectador, captando su atención. Formas que ya se inician en Simone Martini, por ejemplo, mientras otras veces se resalta lo caprichoso como en las drolerías de Jean Pucelle; características que culminan en el desarrollo del estilo internacional.

D) FASE BARROCA

Es una etapa de culminación del proceso evolutivo que se fundamenta en la fase manierista, de la que deriva, pero en la que es preciso tener presente la supervivencia de las formas clásicas que a veces sirven de inspiración como contraposición a la artificiosidad manierista. Es norma la libre utilización de los elementos que han servido como lenguaje formal, debidamente ordenados, en la fase clásica, potenciándose la imaginación frente al racionalismo clásico. Unas veces ha de ser el concepto del conjunto en el que los elementos se funden indiferenciados, y en otras, paradójicamente, el empleo del lenguaje formal clásico conduce a una estética muy diversa, tal como ocurre con las iglesias de una nave escasamente iluminadas por la excesiva estrechez de sus ventanas. En unos casos ha de dominar la fastuosidad decorativa, como en San Juan de los Reyes o en San Gregorio de Valladolid, mientras en otras se impone la sequedad, como en Santo Tomás de Ávila, o la geometría de las verticales, como en los pilares de Plasencia y Sevilla, por ejemplo, y más claramente en el gótico inglés, donde las perpendiculares se contraponen a la complejidad de las bóvedas de abanico.

En esta etapa, aunque la artificiosidad se nos hace evidente en el análisis formal, en una primera y somera consideración todo nos parece natural, como formas que surgen espontáneamente. Así ocurre en las artes figurativas, en la acentuación de las notas expresivas y en la melancolía, en el realismo simbólico de los primitivos flamencos. Vuelta a la realidad característica de esta fase barroca, aunque este realismo está cargado de sentido alegórico y trascendente, de lo que es buen ejemplo el Matrimonio Arnolfini. Realismo barroco que está muy lejos del naturalismo idealizado la fase clásica del estilo, pues, más que la representación de la realidad, lo que interesa es su significación.

E) FASE ARCAIZANTE

Es nota característica esencial de esta fase la utilización de formas que no se corresponden con el período cultural en que se desarrollan. Persistencia que se caracteriza tanto por la introducción de elementos del estilo dominante en este período, como por ser indicativa de la persistencia en determinados sectores de una cultura asentada firmemente en el pasado. No obstante, en un caso u otro, el estilo pierde vitalidad, pues, agotados los talleres educados en las formas del estilo, desaparece por consunción, como ocurre con la adición de nervios de yeso para imitar el efecto de la bóveda de crucería. Es asimismo nota característica la tendencia a depurar el estilo, ya que se parte de la fase barroca, tendiéndose hacia la eliminación de lo que se considera contingente y adventicio, en búsqueda de un nuevo clasicismo. Así superviven las formas de la arquitectura gótica en los siglos XVI y XVII, en virtud de circunstancias muy diversas en la Europa católica.

De la misma manera en las artes figurativas persisten de manera arcaizante, repitiéndose una y otra vez las formas características del estilo, que desaparecen conforme varía el contexto cultural, aunque persisten en ambientes rurales o alejados de los grandes centros creadores.

F) FASE RECURRENTE

Rota la hilación con el pasado, surgen de nuevo las de un estilo en la fase recurrente, a la que aplica el prefijo *neo*, bien como reacción frente al último estilo dominante, o bien como lógico proceso de renovación, en el que el pasado vuelve a servir de fuente de inspiración.

Esta fase no supone, generalmente, una simple repetición de las formas del pasado, sino que en esencia asistimos a un proceso de interpretación,

de recreación de las formas y principios que se desarrollaron en cualquiera de las fases anteriores del estilo, e incluso, a veces, se funden eclécticamente. Transformados los factores culturales que fundamentan y se conexionan estrechamente con la creación artística, es evidente que esta vuelta al pasado origina las más de las veces la creación de una estilística artificiosa, en la que el contenido expresivo lucha por acomodarse a las formas que se le han impuesto.

Esta fase, que se desarrolla fundamentalmente en la edad contemporánea, busca en un principio más la apariencia de las formas del estilo que los principios estéticos básicos que lo justifican, pero en un segundo momento se indagan los principios racionales que fundamentan la existencia de estas formas, y de ahí el interés por cuanto supone esta fase el análisis y estudio del pasado.

Característica esencial, por otra parte, de esta fase es la incorporación de elementos técnicos que impide que esta etapa recurrente sea una copia literal del pasado; en segundo lugar, su eclecticismo, por cuanto se toman elementos de diversas fases o escuelas del pasado; y, en tercer lugar, la celeridad del proceso evolutivo. No obstante, a veces, como ocurre con Gaudí, la fase recurrente se asienta en la base de la iniciación de un proceso evolutivo que ha de dar origen a un estilo diferente. De ahí el interés de esta fase, tanto desde el punto de vista del ciclo evolutivo de un estilo, como de la aportación hacia la creación de un estilo diverso.

Hemos de considerar, en resumen, dos momentos cumbre en la evolución del gótico, el clásico y el barroco, correspondientes fundamentalmente a los siglos XIII y XIV; dos períodos intermedios, el preclásico y el manierista, que corresponden a la segunda mitad del siglo XII y a la segunda mitad del siglo XIV y primer tercio del XV, respectivamente; una fase arcaizante, que corresponde a los siglos XVI y XVII, y una fase recurrente, al siglo XIX, aunque tenga sus precedentes en el siglo XVIII.

El método iconológico y su aplicación a El Salvador de Úbeda

SANTIAGO SEBASTIÁN LÓPEZ

Como Vds. saben fue Winckelmann el iniciador de la Historia del Arte, pues consideró como parte fundamental de su tarea el desarrollo del arte y no la descripción de los monumentos. Ello fue posible gracias al descubrimiento de la noción del estilo, concepto básico que permitió el carácter científico de esta materia que nosotros cultivamos. Naturalmente, por este punto de partida tradicionalmente la Historia del Arte ha sido considerada como la «historia de los estilos», así las obras artísticas pudieron ser catalogadas en grupos y subgrupos desde el punto de vista espacial y temporal.

Inicialmente Rielg y luego Overak se dieron cuenta de lo insuficiente del método, y abrieron paso a la tendencia hoy dominante, que considera la historia del arte desde la perspectiva de la historia del espíritu, pues arranca del supuesto de que lo que interesa de una obra artística no es, en última instancia, su clasificación, sino su significación, la que sólo puede captarse partiendo de la situación histórica de las corrientes espirituales de su tiempo y, por tanto, como resultado de su conexión de sentido con las otras esferas de la estructura histórico cultural¹. Y ello es evidente, pues, en última instancia la forma misma depende de las concepciones de una época, pues ciertos temas imponen determinadas formas.

La visión fragmentaria de la Historia, propia de los llamados especialistas les ha llevado a callejones sin salida, es una de las funestas consecuencias del formalismo a ultranza. Debemos tender a una visión global de las creaciones humanas y tratar de reconstituir la unidad estructural que forman las ideas políticas, sociales, religiosas, etc., con las representaciones visuales. El estudio del Arte puede aportar una valiosa ayuda a la llamada «historia de las ideas». Tenemos, pues, ante nosotros un campo rico y profundo.

Por ello comprenderán Vds. que el método más adecuado para conseguir resultados valiosos es el iconológico, método que casi no se ha aplicado entre nosotros, así que nuestra historia ofrece a los jóvenes investigadores problemas apasionantes que acabarán con muchos de los tópicos mantenidos por la historia tradicional. Quizá la celebración de este Primer Congreso Español de Historia del Arte sea una oportunidad para plantearse esta metodología por aquellos que están verdaderamente interesados en una renovación de la ciencia.

El primer historiador del siglo X que empleó la palabra *iconología* fue el alemán Aby Warburg durante el X Congreso Internacional de Historia del Arte, celebrado en Roma en 1912, al exponer los resultados de sus investigaciones iconológicas sobre las fuentes de los frescos del Palacio Schifanoia, en Ferrara. Fue el primero en explicar su verdadera significación, y su ingeniosa interpretación fue generalmente aceptada. Sus criterios fueron aplicados por los especialistas que trabajaron en la «Biblioteca Warburg» de Hamburgo, que tras la apa-

¹ M. GARCÍA PELAYO, *Ideología e iconología*, «Cuadernos del Instituto de Estudios Políticos, núm. 4, Caracas, 1963.

rición del nazismo hubo de refugiarse en Londres, hoy sede del prestigiosísimo Instituto Warburg, conocido no sólo por su equipo de especialistas, sino también por la publicación de su famoso *Journal* y por una serie de monografías realmente ejemplares.

El historiador Aby Warburg quizá no hacía sino aplicar a la Historia del Arte un método que era corriente en los primeros años del siglo XX entre los arqueólogos y los especialistas en mitología; entre ellos, Salomón Reinach fue un entusiasta de este método, que venía empleando desde 1902, y que aplicó en el cuarto volumen de su obra *Cultes, mythes et religions* (1912), con una parte titulada: «Desarrollo del método iconológico por el autor del presente libro». Pero, ¿qué era para Salomón Reinach el método iconológico? Una manera de esclarecer el origen de los mitos por la consideración de las imágenes antiguas, que interpretadas erróneamente llegaban a ser fuentes de mitos nuevos; y estas imágenes de significación olvidada venían a ser puntos de partida de una actividad mitológica creadora². Mas hay que concluir, el concepto del método iconológico según Reinach y sus coetáneos era distinto del introducido por Aby Warburg, que sería magistralmente sistematizado por Erwin Panofsky.

En orden cronológico habría que situar a Hoogewerf, que se lamentaba en el Congreso Internacional de Historia, celebrado en Oslo en 1928 que únicamente se hubiera tratado de iconografía, que no era más que descripción metódica, y decía que no bastaba para una interpretación justa de las obras: era necesario ir a la iconología. Sospechó que un máximo desarrollo de la iconografía desembocaría en la iconología³.

De los países europeos ha sido Francia el de más larga trayectoria en los estudios simbólicos, que de hecho se remontan al siglo XVII, como ha expuesto Bialostocki, tomando como punto de partida la obra de Jacques Baudouin: *L'iconologie* (1644), en la que dice: «les images que l'esprit invente sont les

symboles de nos pensées». Le sigue Claude-François Menestrier (1631-1705), quien en su tratado *Les recherches du blason* (1683) estudia la ciencia de las imágenes. Y por medio de Roger de Piles (1699) pasa esta tradición a las Enciclopedias y diccionarios del siglo XIX.

Pero, atención: ¿acaso los españoles han vivido ajenos a los criterios iconológicos? Es difícil imaginarlo, cuando la España del Siglo de Oro es quizá el país que más libros emblemáticos publicó, y sin duda el tema requiere una investigación. Todos recordamos cómo tal aspecto no pasó inadvertido a un teórico y práctico del siglo XVII como Antonio Palomino, aunque su *Museo Pictórico y Escala Óptica* apareció en 1715. Precisamente dedica el punto noveno del cap. VII al «argumento iconológico», entendiéndolo en el sentido de la época. Y el libro IX está dedicado al pintor que ha alcanzado el grado sexto, el más perfecto, por cuanto puede expresar por medio de alegorías las «ideas», es decir, el argumento o metáfora iconológica. Pero, cuidado, él advierte que «aquí es dónde el pintor necesita adelgazar el ingenio: porque la idea no es otra cosa que un concepto formal intelectual, fabricado en la mente del artífice». Y poco antes advirtió al principio del capítulo que el formar las ideas para las pinturas es empresa tan difícil que aún los hombres más doctos se han reconocido insuficientes en proponer argumentos de sus discursos para las inventivas de los pintores». Queda claro, pues, que Palomino participa de los criterios de la época y opina que las imágenes se forman en la mente del artista o del promotor intelectual como expresión de ideas o pensamientos, y que ésta no es tarea fácil.

Ya en el siglo XX fue el sabio Emile Mâle el primero en intuir la iconología, pero nunca aplicó en sus trabajos esta palabra. Sus ideas son de una claridad meridiana, así dice en la página segunda de su prefacio el libro *L'art religieux du XIII^{ème} siècle en France*: «En la Edad Media toda forma es la vestidura de un pensamiento. Se diría que este pensamiento trabaja más allá de la materia y de la forma. Una obra del siglo XIII, aun cuando la ejecución sea tosca, nos interesa, sentimos algo que parece a un alma». Tras la figura rutilante de Mâle hay que mencionar a un discípulo de Henri Focillon, André Chastel, que siguió la definición de su maestro: «La historia del arte es la historia del espíritu humano a través de las formas», según

² J. BIALOSTOCKI: *La méthode iconologique et l'érudition française*. «L'information d'Histoire de l'art», núm. 3, París, 1975.

³ G. J. HOOGEWEF: *L'iconologie et son importance pour l'étude systématique de l'art chrétien*. «Rivista di Archeologia Cristiana», VIII, 53-82, Roma, 1931.

vemos en su obra magistral *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent Le Magnifique* (París, 1959). En esta línea hay que citar a Robert Klein, cuyos escritos recogió Chastel y publicó póstumamente en el volumen *La forme et L'intelligible* (París, 1970). Dentro de los escritores de lengua francesa hay que incluir a Guy de Tervarent, autor de un documentado diccionario de símbolos, realmente ejemplar, y de un libro *De la méthode iconologique* (Bruselas, 1961).

Como Vds. saben ha sido Panofsky, el sabio germano más grande de este siglo, quien ha desarrollado este método de interpretación en forma realmente magistral. Tal método consta de tres fases:

1. *La descripción preiconográfica*, lo que él llamaba la captación del sentido del fenómeno, ya que ante una obra de arte hemos de empezar por esclarecer su asunto primario o natural. Tal es el mundo de las formas puras, que son portadores de significados primarios o naturales, lo que se puede llamar al mundo de los *motivos* artísticos. El bagaje que necesitamos para su interpretación es el que proporciona la experiencia de la vida; y el principio controlador en la historia del *estilo*, así quedan examinados formalmente los objetos y los hechos análogos.

2. El *análisis iconográfico* nos permite ver los «motivos» como portadores de un significado secundario o convencional, es el mundo de las imágenes formando «historias» y «alegorías». Es obvio que un análisis iconográfico correcto tiene que apoyarse en una identificación correcta de los «motivos». En cuanto al bagaje para la interpretación es preciso una familiaridad con las fuentes literarias en cuanto que nos den los «temas» y los «conceptos» específicos; y el principio controlador de la investigación lo suministra la historia de los *tipos*, que no es otra cosa que la expresión de los «temas» o «conceptos» bajo diferentes condiciones históricas.

No se olvide que nos estamos moviendo, pues, a nivel iconográfico, es decir, de descripción y clasificación de imágenes; estamos en la etapa previa a la interpretación iconológica, en la que se tratará de la captación del «logos» de la obra artística.

3. El tercer grado según Panofsky es el de la *interpretación iconológica*, que es la captación del significado intrínseco, el último y esencial de la obra en cuanto comporta «valores simbólicos» en el sentido usado por el filósofo Cassirer. Se trata de la aprehensión de algo subyacente el sentido de

los fenómenos como el de los significados, y en este substrato están los principios, ideas o creencias en los que se revela la actitud básica de una sociedad o época. No es fácil a este estado de conocimiento, es preciso tener un bagaje para esta interpretación por medio de la «intuición sintética» o familiaridad con las tendencias esenciales de la mente humana sin más condicionantes que la psicología personal y la «Woltanschauung». El principio controlador de la interpretación lo es la historia de los síntomas culturales o símbolos. Se comprende que la iconología exija el conocimiento a fondo de materias fronterizas a la historia del arte como la etnografía, la psicología, el folklore, la literatura, etc. Y por lo que respecta al arte religioso se precisa del conocimiento de la devoción popular, del dogma y de la liturgia, pues de no tener éste en cuenta desembocará en un estudio falto de perspectivas y lleno de errores⁴.

EL SALVADOR DE ÚBEDA

Su mecenas fue uno de los hombres más prominentes del emperador Carlos V: Francisco de los Cobos, perteneciente a una familia de infanzones, asentada en la ciudad de Úbeda desde que ésta fue arrebatada a los moros (1234), quedando desde entonces los miembros de tal familia unidos a la historia de la noble ciudad. Nuestro personaje fue hijo del regidor de la ciudad Diego de los Cobos y de Catalina de Molina, así que en su persona entroncaron los apellidos más ilustres de la ciudad. Casó en 1525 con María de Mendoza y Sarmiento, condesa de Rivadavia, y fue comendador mayor de la Orden de Santiago, señor de Sabiote, adelantado de Cazorla, etc., pero más importante fue su carrera burocrática al servicio de la Corona, teniendo una rápida ascensión, ya acompañando al propio Carlos V ya en constantes embajadas fuera de España hasta el año de 1543, en que quedó como consejero de Felipe II. Fue Cobos hombre de plena confianza del Emperador y éste le colmó de mercedes, aunque sólo su sueldo anual llegó a alcanzar la nómina de 888, 70 maravedises. Sus via-

⁴ E. PANOFSKY, *Estudios de iconología*. Trad. Introducción de L. Ferrari.

jes le pusieron en contacto con los focos del arte renacentista y se trajo a España una escultura de Miguel Ángel, el San Juanito, destruida en Úbeda en 1536, y por su influencia vinieron a nuestra patria los pintores rafaelescos Julio Aquiles y Alejandro Mayner, pero su aporte más valioso al patrimonio nacional fue la construcción de esta iglesia, una de las obras claves del arte español del siglo XVI⁵.

Dadas las ocupaciones del prepotente Francisco de los Cobos, tuvo personas de confianza que le asesoraron y ayudaron en la magna empresa de la iglesia de El Salvador. La documentación nos habla de dos colaboradores, ambos eclesiásticos: Fernando Ortega y Diego López de Ayala; el primero fue deán de la catedral de Málaga, primer capellán mayor de El Salvador y apoderado de los Cobos, así que su firma aparece en las trazas dadas por Siloe y en las segundas, diciendo que la sacristía se haga con dos puertas comunicando con el señor deán el tamaño y el ornato que le pareciere. Pese a esto parece que su misión no fue más allá de vigilar las obras y administrar los fondos; a él se debe el magnífico palacio junto a la iglesia, hoy Parador de Turismo con el título del Condestable Dávalos, que se construyó como residencia particular.

Más interés presenta la figura del otro eclesiástico asesor de Francisco de los Cobos: Diego López de Ayala. Sobre la confianza depositada en él es bien expresivo que le encargue la adquisición de joyas, a «contentamiento de Ayala»⁶. Pero, ¿quién fue este hombre? ¿Acaso fue el verdadero mentor de los programas iconográficos? Diego López de Ayala pertenecía a uno de los más nobles linajes de Toledo, pues entre sus antecesores se contaba nada menos que el canciller Pedro López de Ayala, y un Juan López de Ayala, aposentador mayor de los Reyes Católicos. Nuestro personaje figura ya en 1496 como paje del Cardenal Cisneros, al que quedará vinculado amistosamente hasta representarlo en 1516 ante el joven Carlos V, en Flandes. Tras la muerte de Cisneros se eclipsó su estrella política y

parece que estuvo retirado en su puesto de obrero y vicario de la catedral toledana y dedicado a sus quehaceres literarios. La primera muestra de su interés por la literatura italiana fue la traducción de una parte del *Filocolo* de Boccaccio impreso en Toledo en 1546, y reeditado luego dos veces, una de ellas en Venecia. También tradujo la *Arcadia* de Sannazaro⁷. Era obvio que Ayala conociera otros poetas italianos, no podía desconocer a Dante Alighieri, que como veremos dio la clave para el programa de la portada de El Salvador de Úbeda a través de su conocidísima obra la *Divina Comedia*. Si bien parece que la formación y cultura no fueron comunes, como atestiguan su manuscrito Libro de *Cortes de Piedra* y los libros que menciona en su testamento (c. 1568), no llegó a poseer una cultura literaria como la de este humanista toledano, tan vinculado a Francisco de los Cobos.

Los padres del Secretario del Emperador empezaron una capilla sepulcral en la desaparecida iglesia ubetense de Santo Tomás, pero encontrándola humilde para su nuevo rango, pensó una última morada, suntuosa en grado, para él y los suyos; el Papa Paulo III concedió el oportuno permiso en 1535. Un año después, el arquitecto español de más prestigio, Diego de Siloe, empeñado a la sazón en la catedral de Granada, dio la traza y condiciones de la obra, que contrataron Andrés de Vandelvira, vecino entonces de Villacarrillo, y Alonso Ruiz. Tal vez, Siloe se desentendió de la obra, así que en 1540 se hizo un segundo contrato que estipulaba la construcción de la sacristía, estando presente el arquitecto regio Luis de Vega, enviado quizá como garantía por Francisco de los Cobos. Éste llegó a Úbeda en abril de 1547 y murió el 10 de mayo, así que poco pudo ver de la que sería la futura iglesia, mas por suerte quedó al frente su expeditiva espesa, que llevó adelante el magno templo, consagrado en 1559.

La creación arquitectónica se debe a Diego de Siloe, que dispuso iglesia de una nave, de tres tramos, con capillas entre los contrafuertes, y una gran rotonda, que hace las veces de capilla mayor; la soldadura entre la nave y la capilla circular se logra

⁵ Para noticias históricas véanse R. MARTÍN LÓPEZ: *La iglesia de San Salvador*, 11, Úbeda, 1951, Vera León, *La sacra capilla del Salvador en Úbeda*, en «Don Lope de Sosa», núm. 5; H. Keniston, *Francisco de los Cobos, Secretary of the Charles V*, Pittsburg Press, 1958.

⁶ R. MARTOS LÓPEZ, ob. cit., 15.

⁷ R. REYES CANO, *La arcadia de Sannazaro en España*, 61-69, Sevilla, 1973. Del mismo: *En torno a Boccaccio en España*, en «Filología Moderna» núm. 55, Madrid, 1975.

por un gran arco toral con sus contrarrestos, con resultado óptimo desde los puntos de vista estético y mecánico. «La planta —ha escrito Chueca— resulta de la mayor claridad y armonía geométrica, y los espacios resultantes producen un efecto de grandiosidad interior y al mismo tiempo de escenográfica sorpresa, pues la vista queda como sorbida por la atracción de la gran rotonda, que se ensancha tras el estrangulamiento del arco triunfal con efecto de teatro. En menor, la misma sorpresa y arrobos que nos produce la capilla mayor de la catedral de Granada. El tema de la rotonda tenía asimismo una justificación simbólica muy acorde con el espíritu cristocéntrico de la época. La iglesia había de estar dedicada al Salvador del mundo y si se trataba de una capilla funeraria la alusión al Santo Sepulcro y su forma rotonda era de rigor»⁸. Pero debemos a Rosenthal la mejor exégesis sobre el origen de esta planta, que no fue creación de Diego de Siloe, ya que está dentro de una tradición que se remonta a la época paleocristiana. Como fuente inmediata recuerda el proyecto de Micholozzo y Alberti en la Annunziata de Florencia: la capilla funeraria de Ludovico Gonzaga y familia; Siloe pensó poner los sepulcros en nichos, a ambos lados del altar mayor⁹. Pero es preciso volver a Chueca en su crítica de este monumento: «El exterior de El Salvador no deja de ser pintoresco y resulta agradable, a pesar de los pesares, porque la planta es en sí buena y da lugar a volúmenes eficaces y significativos. El tambor de la capilla circular y su agradable acoplamiento al prisma de la torre es lo más convincente desde el punto de vista clásico. Sin embargo, perdura en toda la apariencia externa mucho del antiguo goticismo, falta una organización arquitectónica que estructure el conjunto, como sucede en el interior, y la fachada principal está sin resolver, dejada a lo gótico, con sus contrafuertes vistos y abusando del fácil recurso de las portadas, que con la riqueza de la decoración quieren hacer olvidar la pobreza de la idea. Un intento loable en busca de soluciones transitivas consiste en enmascarar la dureza prismática de los con-

trafuertes por medio de formas redondeadas, como los cubetes o cantoneras de ángulo que flaquean, cual torrecillas, la fachada principal. Algo de esto vemos también en la solución del crucero de la catedral de Málaga. Estas torrecillas parece que se pensaban terminar en terrazas o tribunas, y que el propio Cobos mandó reprimir cuando llegó a Úbeda enfermo, para morir al cabo de poco tiempo. Entonces posiblemente surgió la idea de las graciosas decoraciones que los rematan, típicas del plateresco y terminadas en candeleros antiguos. No cabe duda que prestan a la fachada una picante intencionalidad que sorprende favorablemente, pero cuya travesura es indicio incuestionable de ingenuidad o infantilismo artístico¹⁰.

Otro espacio que merece atención es el de la sacristía, que no estaba prevista en el plan primitivo de Siloe, pues se pensaba dedicar la capilla lateral de la izquierda. Así que se estipuló su construcción en el segundo contrato, comunicándola con la iglesia en forma caprichosa y atrevida, al colocarla en una esquina. Su estructura sigue la de otras sacristías del Renacimiento, como la de la catedral de Sigüenza, con arcos hornacinos para la colocación de los armarios. Llama la atención la profusa y rica imaginería en la que se quiere ver la mano de Jamete, pero aquí no hay estípites manieristas como los que puso en la portada, junto a las Virtudes. No hay que dudar de la intervención de este decorador francés, de vida atr?????????, en la sacristía, ya que pasó dos años trabajando en esta obra, pero hay que pensar que el diseño es obra de Vandelvira y que él se encontraba a su vez asesorado por teólogos. Como luego veremos, el estudio de la iconografía no acusa ese presunto erasmismo que sin mayor fundamento le atribuyen al artista galo.

Vista la estructura, debemos de afrontar el examen o interpretación de los programas iconográficos, especialmente de la fachada principal, la de los pies, de un tono parlante muy expresivo. En las segundas capitulaciones se precisa que ha de ser «de la labor y forma de la que Siloe a fecho nuevamente en la yglesia mayor de Granada», con referencia naturalmente a la Puerta del Perdón

⁸ F. CHUECA GOITIA, *Andrés de Vandelvira. Arquitecto*, 114, Jaén, 1972.

⁹ E. ROSENTHAL, *The Cathedral of Granada*, 64, Princeton, H. J., 1961.

¹⁰ F. CHUECA GOITIA, ob. cit., 116-117.

de la catedral. Este pie forzado hace desmerecer la de Úbeda, pese a lo ambicioso de su programa iconográfico, pero las Virtudes no resultan incongruentes sino que están incorporadas al nuevo programa ubetense. El título de la iglesia es El Salvador, y lo tomó de un hospital construido en el mismo lugar: es obvio que al Salvador se refiere el tema de la portada principal, en el momento de la Transfiguración, cuando estando Jesús con Pedro, Santiago y Juan los llevó a un monte elevado y se transfiguró ante ellos, mas antes les había dicho: «Os aseguro que algunos de los presentes no morirán hasta que vean el reino de Dios venir con poder» (San Marcos 9,1). Claramente se trata de un texto en orden a la Resurrección de acuerdo con la función de una iglesia funeraria, de ahí que se le representara en la parte superior de la portada-retablo, y que se repite en el interior en el retablo de la capilla mayor por mano de Berruguete. Como la garantía de la promesa de Cristo se hace a través de la Iglesia, por ello la escena tiene a los lados en la fachada las figuras de San Pedro y San Pablo, piedras angulares de esta institución.

En el nivel intermedio, a lo largo del friso que separa los dos cuerpos hay cuatro escenas bíblicas, basadas en la iconografía tipológica, y que tienden a acentuar el carácter cristológico de este programa: vemos a la izquierda la Caída del Maná, y al otro lado aparece la Veneración de la Serpiente de Bronce en el desierto (*Números* 21, 6-9). Ninguno de los pasajes ofrece duda, pero este último especialmente tenía para los teólogos y comentaristas el espaldarazo concluyente de San Juan (3, 14-15): «Como Moisés levantó la serpiente en el desierto, así es preciso que sea levantado el Hijo del Hombre, para que todo el que crea, reciba por él la vida eterna». El soporte en forma de T aparece en la iconografía desde el siglo XII, en la misma forma que está en Úbeda. No ha terminado la lectura a nivel iconográfico, quedan dos escenas referidas a María, Madre del Salvador, en la parte inferior del entablamento, que sobresale en los intercolumnios laterales; tenemos bajo la escena de la Adoración de la Serpiente al brazo de San Joaquín y de Santa Ana en la puerta del templo, y en juego con la Caída del Maná está el Nacimiento de la Virgen. Era natural que no se olvidase a la Virgen, que en el programa interior tiene un gran bajorrelieve en la misma puerta de la sacristía.

Al programa netamente eclesial de la portada faltan las imágenes de los nichos de los intercolumnios, en línea con San Pedro y San Pablo, allí debieron estar previstos los Evangelistas, haciendo juego con los que hay al interior, en el retablo mayor, donde como hemos dicho está la escena del Monte Tabor con Cristo y los Apóstoles, mas las figuras de Elías y Moisés, así queda subrayada la armonía entre el exterior y el interior, conformando un programa unitario.

Tras de la lectura de los elementos bíblicos-cristológicos, hemos de pasar a los expresados en lenguaje mitológico, que están distribuidos en el rico y complejo arco de ingreso, aquí muy expresivo, con su intradós y arquivolta totalmente recubiertos de grutescos. Son un total de trece dovelas con sus composiciones diferentes y para que no haya duda, once de ellos tienen inscritos los nombres de los dioses mitológicos allí representados. Era comprensible que la precisión en los detalles obedecieron a un propósito definido, pues no se trataba de cubrir el espacio por ese «horror vacui» tan socorrido entre la historia tradicional, sino por el propósito deliberado de dar un programa altamente complejo, según veremos.

Dado que la iglesia es funeraria, era obvio que en la fachada principal se llevara a cabo una exaltación de la inmortalidad tanto de Cristo como del hombre; para la de Jesús se tomó el expediente ya visto, de acuerdo con la escena de la Transfiguración. Estamos ante una creación eclesial y la Iglesia triunfante del fin de los tiempos presupone no sólo a Cristo sino también a los hombres, ya que éstos se enfrentarán al destino final de acuerdo con el uso que hayan hecho de su libertad; de los hombres, pues, en primer término va dirigido el mensaje del arco.

Ahora, al dilucidar este programa vemos la mano de un humanista, ya que escapa —creo— a la cultura de Siloe y Vandelvira. Hay que pensar en un buen conocedor de la literatura italiana, especialmente del Dante, de cuya obra de la *Divina Comedia* se hace aquí una síntesis. Nadie mejor que una personalidad como la de Diego López de Ayala, poeta y diplomático, traductor de Boccaccio y Sannazaro, y hemos de suponer que buen conocedor y admirador del excelso Dante Alighieri. La portada de El Salvador de Úbeda quiere instruir a los hombres como lo hace la *Divina Comedia* en

el arte de la salvación del alma hasta que ella llegue al conocimiento espiritual de Dios. En esta traducción plástica se empleará el mismo medio que en la gran creación literaria italiana, la alegoría, que es diáfana para la concepción del cristiano, aunque aquí se use un lenguaje mitológico. La lectura iconológica de la portada de Úbeda está llena de sentidos ocultos, concebidos alegóricamente. Se trata de una visión general del Más Allá, pero aquí el viajero no es Dante sino el fiel cristiano que contempla la lección del arco. El mérito del humanista y del artista está en haber compendiado el poema dantesco en el arco, con las reducciones obvias del caso. Veamos.

Los grutescos de las jambas parecen aludir a la vida humana con escenas de exaltación en sendas cabezas femeninas, bajo las impostas, en la parte interior de las jambas. Pero la vida del cristiano es ante todo una lucha y para expresar su dinamismo se buscó el sentido ascendente de la arquivolta, que, con una serie de escenas va de las impostas a confluir en la clave, dedicada a un amorcillo triunfante, imagen del alma que ha superado de las tentaciones. La arquivolta está recubierta de diez grupos de dos amorcillos coronando a una cabeza humana o de carnero, en ocho de los cuales parece aludirse a la seducción que el hombre siente por los placeres terrenos: a la lujuria deben referirse los de la concha de Venus relacionada con una calavera o con la cabeza de un carnero; y al orgullo tal vez una cabeza coronada. Sobre estas escenas de psicomaquia están no sólo el amorcillo triunfante de la clave sino las dos virtudes cristianas de las enjutas, imagen del cristiano vencedor, que será premiado.

Pasemos ahora al intradós en el que nuevamente tenemos al almacén en su contemplación del Más Allá, en su doble fundamental solución: el Infierno y el Cielo, según el esquema del Dante. Las dos dovelas inferiores, sobre las mismas impostas, presentan los bustos de un hombre y de una mujer, en medallones, flanqueados por geniecillos humanos, que portan escudos a manera de máscaras. Parece tratarse de una clara alusión al hombre cuya alma ha sido puesta por el Creador como viajera en este mundo hasta que consiga la visión beatífica de Dios; esta felicidad suprema es algo inalcanzable sin la ayuda del magisterio sobrenatural de la teología —es decir, la Iglesia— ya que la sola razón filosófica, aunque pueda guiar al hombre en

las primeras etapas de su viaje místico, no puede elevarla hasta las sublimes esferas del paraíso, a las que sólo se llega con la ayuda de las Virtudes Teologales, sólo asequibles por la gracia. Los gastos tanto del hombre como de la mujer no pueden ser más trágicos, son los del hombre en el Infierno, cuando perdido en la selva de este mundo se ve asaltado por las fieras del mal y los vicios, y para defenderse acude erróneamente a la insinceridad y falsedad, a las que aluden posiblemente los escudos que portan, a manera de máscaras¹¹.

Las cuatro dovelas siguientes, dos a cada lado, en la zona inferior, hacen referencia al Infierno y a los cuatro elementos que forman el mundo sublunar: aire, agua, fuego y tierra, representados por medio de los dioses mitológicos Eolo, Neptuno, Vulcano y Anteo. Precisamente, las almas de los condenados, una vez que han cruzado la puerta con la terrible inscripción: «Abandonad toda esperanza los que aquí entráis» (canto III), son castigadas con los elementos de que se compone el mundo, según la naturaleza de sus pecados y de acuerdo con las tres malas disposiciones aristotélicas: incontinencia, bestialidad y malicia.

Los lujuriosos son castigados por medio del viento —Eolo— y Dante nos describe así el círculo en que esto ocurre: «Era un sitio de toda luz privado, ruidoso como el mar embravecido, agitado por la tempestad y por vientos contrarios» (canto V). Los condenados por bestialidad sufrirán las penas del fuego, que no respeta ni al mismo Vulcano, el herrero de Júpiter (canto XIV); no pocos suplicios tienen un escenario acuático —Neptuno—, metaforseado en Caronte desde el canto III. La tierra está representada por el gigante Anteo, no en vano es hijo de Gea, que le daba un poder invulnerable cuando se apoyaba en ella; su elección tal vez se justifique porque este gigante se dedicaba a matar a los viajeros para decorar con sus despojos el templo de su padre Poseidón; según el comentarista Fulgencio, Anteo representaba los placeres terrenales¹². Estamos, pues, ante un monstruo, imagen del demonio que sólo fue vencido por Hér-

¹¹ E. PANOFKY, *Estudios de iconología*, 113.

¹² J. SEZNEC, *The survival of pagan gods*, 223. Trad. New York, 1961.

cules —el Salvador—, el héroe que por sus hazañas mereció la apoteosis celestial¹³. En conexión con ésta hay que poner los dos relieves herácleos, embutidos en los dos machones de la portada: la lucha con el centauro y con los toros de Gerión. La inclusión de Hércules no alude a la fuerza, como ha dicho alguien, sino a la interpretación mística de los trabajos, que se toman como las «pruebas del alma» que se libera progresivamente de las pasiones hasta la apoteosis final¹⁴. El modelo de esta liberación por sus trabajos y penas fue Cristo, el Hércules cristiano, cuya relación con el héroe del Peloponeso ya aparece por lo que a España se refiere en la obra de Vigarny, en el trascoro de la catedral de Burgos (1498), al representar a Cristo con la Cruz saliendo por la puerta de la ciudad de Jerusalén, decorada con sendos trabajos herácleos, sobre los capiteles de las jambas¹⁵.

Aún más, las cuatro dovelas con las imágenes de Eolo, Neptuno, Vulcano y Anteo están dentro del contexto general de un monumento funerario, que expresa la ascensión del alma a través de las esferas del universo, como ha señalado Panofsky para la Capilla Medicea. En esta obra italiana por las imágenes de los Dioses-Ríos se representó *il mando sotto ranco*, en Úbeda se recurrió a los mencionados personajes, imagen de los cuatro elementos para expresar naturalmente la materia, indicando la idea neoplatónica que comparaba la vida del alma, mientras está prisionada en el cuerpo, con la vida *apud inferos*, y siguiendo a Dante los cuatro elementos significaron los cuatro grados del castigo expiatorio que tendrá el alma después de la muerte, antes de la apoteosis celestial.

Las restantes siete dovelas del arco de El Salvador de Úbeda están dedicadas a la representación del Paraíso, que aquí adquiere un gran desarrollo. De acuerdo con las doctrinas de Ptolomeo, Dante ubica el Paraíso en torno a la Tierra, más allá de las esferas del aire y del fuego, y está formado por las siete esferas planetarias, más dos estrellas fijas y

el empíreo. Dante distribuye a los justos según un criterio astrológico-moral, ya que en cada cielo o esfera planetaria se colocan las almas cuya conducta estuvo determinada por la influencia del respectivo astro. Así en el cielo más bajo, el de la Luna —aquí bajo el nombre de Diana— están los humanos «relegados por no haber cumplido sus votos» (Paraíso, Canto III)¹⁶. La dovela siguiente del arco de Úbeda está dedicada a Mercurio siguiendo precisamente el orden de Dante en el Paraíso (canto IV), donde dice el poeta italiano: «Esta pequeña estrella se adorna de espíritus buenos que fueron activos, dejando honra y fama en pos de sí; y cuando los deseos a esto se inclinan, desviándose de esta suerte, conviene que los rayos del Amor verdadero sobre ellos brille con menor intensidad». Siguiendo el mismo orden, la dovela opuesta, la correspondiente al tercer cielo está dedicada a Venus (canto VIII), del que nos dice Dante: «No recuerdo como subí a la estrella, pero de que me encontraba en su interior dio fe mi dama (Beatriz), a la que vi tornarse aún más hermosa». Y los que estaban en el cielo de Mercurio lo afirmaron: «Nosotros giramos con los príncipes celestiales en la misma órbita y de la misma manera ... y tan llenos de amor estamos que no nos será menos dulce un poco de quietud por complacerte».

El cuarto círculo o cielo es el del Sol —aquí llamado Febo—, respetando la sucesión en el arco y en el poema de Dante. Precisamente Beatriz empezó el diálogo: «Da gracias, da gracias al Sol de los ángeles, que por su bondad te ha elevado a este sol sensible». Y el poeta comenta: «Jamás hubo corazón de mortal que tan dispuesto estuviera a la devoción y a entregarse a Dios con tan viva gratitud como estuve yo cuando aquellas palabras escuché, y de tal suerte puse en Él mi amor entero, que, Beatriz se eclipsó en el olvido» (canto X). Hay en el planeta un círculo de doce espíritus más brillantes que él y que forman una corona en torno, una se descubre como Santo Tomás, que le va identificando a los once restantes. El cielo quinto es el de Marte, decorado en su extensión con dos fajas

¹³ F. CUMENT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, pág. 66, París, 1966.

¹⁴ P. GRIMAL, *Diccionario de la mitología griega y romana*, 242. Trad. Barcelona, 1966.

¹⁵ S. SEBASTIÁN, *Arquitectura plateresca en la provincia de Burgos*, 88. Síntesis de la tesis doctoral, Madrid, 1961.

¹⁶ Sigo la traducción de J. Godé, Editorial Zeus, Barcelona, 1970.

luminosas en forma de cruz, y en él aparecen entre cánticos las almas de los mártires, que derramaran su sangre por Cristo y la Iglesia (canto XIV).

El círculo sexto es el del planeta Júpiter (canto XVIII), en el que están los que amaron la justicia y gobernaron a los pueblos, ellos forman un águila coronada, atributo del padre de los dioses y símbolo de la justicia del imperio. Finalmente, la dovella de la clave está dedicada a Saturno, de pie, siguiendo el orden del poema (canto XXI); en este círculo se encuentran los dedicados a la vida contemplativa, precisamente allí halla Dante a San Benito. De allí el poeta entró en la octava esfera o cielo de las estrellas fijas, que no tiene ya representación mitológica en el arco de la puerta de El Salvador. Si tenemos sobre el arco dos Virtudes, una de las cuales es la Fe, acerca de la cual el poeta es examinado por San Pedro (canto XXIV). Y ya en el nivel superior está la visión del cielo con base en la escena de la Transfiguración, antes comentada.

No ha terminado de la lección de la portada, ya que en las retopillastras, en el friso de separación de los nichos hay una serie de seis medallones: tres de mujeres a la derecha, y tres masculinos en el lado opuesto, a la misma altura que los relieves herácleos de los machones. Indudablemente se trata del nivel histórico inserto en el plano ideológico, pero la solución no la veo clara por las dificultades iconográficas que presentan algunos medallones, y solamente dos tienen inscripción aclaratoria: SANT ELISABET Y JVLIVS CESAR IMPERATOR, de los restantes se puede identificar iconográficamente a una mujer con la cruz, se trata seguramente de Santa Elena.

Tratemos de adelantar una hipótesis: el nivel histórico justifica la presencia de César Augusto, en cuyo reinado nació Jesús, según recoge el evangelista San Lucas y precisamente en el mismo capítulo un ángel dice a los pastores: «No temáis, pues os anuncio una gran alegría destinada al pueblo entero; porque os ha nacido hoy un Salvador, que es Cristo, Señor, en la ciudad de David» (2, 10-11). Junto está el medallón de otro emperador, que pudiera ser Constantino, el hijo de Santa Elena, con la que guardaría correspondencia; pero lleva el toisón y parece más obvio referirse a Carlos V como nuevo defensor del Catolicismo. La mención de Carlos V no sólo está justificada por la devoción de los mecenas sino porque entonces se consideraba que los Habsburgo descendían de los empera-

dores romanos¹⁷. No veo clara la iconografía del tercer medallón masculino, en la pilastra de la esquina, tal vez se refiera a Francisco de los Cobos, mecenas de la obra en honor de El Salvador, cuyo sepulcro allí se guardaba. De los medallones femeninos se justifica el de Santa Elena, madre de Constantino, el emperador romano defensor de la doctrina del Salvador, y al mismo tiempo fervorosa cristiana que buscó la Cruz en que Cristo murió. El medallón de Santa Isabel tal vez haga alusión a la esposa de Carlos V, recordada aquí con referencia a su patrona; no olvidemos que tanto el Emperador como la Emperatriz figuran adorando a la Virgen en el retablo de obra que hay al interior sobre la puerta de la sacristía. Finalmente, el medallón femenino de la esquina, sin identificar, tal vez se refiera a María de Mendoza, esposa de Francisco de los Cobos y digna como él de figurar en este programa, pues su intervención fue decisiva para llevar adelante la magna obra de la iglesia, una vez muerto aquél. Insisto, en relación con este nivel histórico parece hallarse la portada-retablo de la sacristía, de acusado aspecto triunfal no sólo en el friso, sino por los genios con cornucopias de las enjutas y las cariátides del primer cuerpo; en el segundo cuerpo están las figuras imperiales adorando a la Virgen de la Paz, que presenta a los extremos sendas figuras a manera de Hércules, previstos con maza y escudo.

Incompletas aparecen las portadas laterales. La del Evangelio es de carácter cristológico y de sentido triunfalista: lo primero lo indica no sólo la escena de la Anunciación sino el medallón superior de Cristo Rey, coronado por un ángel con la cruz; es un programa eclesial por ello tenemos a los lados a San Pedro y San Pablo, mientras que la escena de Santiago Matamoros del tímpano da el tono nacional del ambiente español, alude a la tarea hispánica en su proyección de la fe de Cristo. La portada de la Epístola parece estar dedicada a la Virtud, tan importante para el cristiano a la hora de alcanzar el premio final; los guerreros clásicos laterales hacen referencia a la virtud en el sentido antiguo, mientras que los personajes con espada de las enjutas, uno viejo y otro joven, tal vez expresen

¹⁷ E. ROSENTHAL, ob. cit., 64, nota 42.

la regeneración del hombre viejo por las aguas del bautismo; entonces viene el mensaje de Cristo, al que anuncian San Juan Bautista y los Evangelistas, aquí representados por San Juan y San Marcos; a ese nivel intermedio aparecen las Virtudes Cardinales (Fortaleza y otra) y en el nivel superior surge las Teologales, con la Caridad como más importante al centro, bajo el tímpano.

No hay duda, podemos concluir, tras la lectura de la estructura, con la forma dominante de la rotunda, y de los programas de las Portadas, especialmente de la de los pies, que estamos ante un edificio funerario, con claras alusiones a la inmortalidad tanto en los contextos iconológicos de la estructura arquitectónica como de la decoración. La interpretación iconológica se aparta de las soluciones de la Capilla Medicea, de la Capilla de los Chigi y de la vallisoletana de los Benaventa, por cuanto se dotó a la construcción de dos centros de interés iconológico: la portada, con la visión del Infierno y del Cielo, y la rotunda, con su simbolismo cósmico de su esfera celestial.

Visto ya el mensaje iconológico del edificio principal, es decir, de la iglesia y capilla circular como mansión de la inmortalidad, queda por interpretar el edificio adicional de la sacristía, que no estuvo previsto en las primeras capitulaciones. No hay duda de que este espacio comporta una «idea», tal es la cantidad de elementos iconográficos: medallones con bustos, cariátides y atlantes, sibilas y la bóveda, en un conjunto ascensional; necesariamente se observa que son portadores de un mensaje.

Lo más llamativo es la serie de cariátides y atlantes, dispuestos alternadamente, en puntos clave, como son los esquinales y los apoyos de los arcos. De acuerdo con el esquema que damos son: cariátide (A), guerrero clásico maniatado, cubierto con piel de un ovino (B), cariátide prisionera con las manos unidas por detrás (C), guerrero (D), cariátide (E), por excepción un personaje oriental con aire de sacerdote (F), una mujer con toca (G), y un guerrero atado de pies y manos (H). La idea evidentemente está tomada de Vitruvio (lib. I, cap. I) cuando trata de la cultura que debe poseer el arquitecto y sobre todo debe de estar versado en Historia «puesto que muchas veces los arquitectos emplean en los edificios diversos ornatos, de cuyos temas deben dar razón a quien se le pidiere. Y da el ejemplo de las cariátides, es decir, el empleo de figuras de mujer, ataviadas con manto y ropaje has-

ta los pies, cuyo nombre deriva de la ciudad de Caria que durante las guerras médicas se alió con los persas, pero fue dominada por los griegos; éstos «se llevaron como esclavos a las mujeres, pero no consintieron a éstas desprenderse del manto ni de los demás atavíos matronales, como objeto sólo de llevarles en triunfo, sino para que, así humillados con el espectáculo de su eterna servidumbre, pareciesen expiar la culpa de su ciudad. Por eso los arquitectos —que por entonces florecían— colocaron los edificios públicos, en sustitución de las columnas las imágenes de aquellas matronas, a fin de que se transmitiera también a la posteridad el recuerdo del castigo infligido a los habitantes de Coria». Y a continuación de otro ejemplo histórico, el de la victoria de Pausanias sobre los persas en la batalla de Plate, y para conmemorarlo erigieron el pórtico llamado pérsico. «Colocaron en él las estatuas de los persas cautivos, ataviados a la usanza de su país en actitud de sostener la bóveda, para castigar de este modo a aquel pueblo con el oprobio que su soberbia merecía y dejar a sus descendientes un monumento a cuya vista, no sólo los enemigos se aterrorizasen por temor al valor de los lacedemonios, sino que incluso ellos mismos, mirándose en aquel ejemplo de valor y animados del sentimiento de la gloria, se sintieron siempre dispuestos a defender su libertad. De ahí el hecho de que muchos usaron las estatuas persas para sostener los arquivadros y otros ornatos de los edificios, y de esta forma acrecentaron muchas y famosas variedades ornamentales en las obras¹⁸.

Un pasaje de Vitruvio tan expresivo no pasó desapercibido a los comentaristas durante el Renacimiento, De las ilustraciones que acompañan al texto latino como interpretando la palabra de Vitruvio, pocos superan a los que suministró Cesariene en su edición del texto latino, que debe ser el mencionado en el testamento de Vandelvira: «un vitruvio en latín». La comparación de los grabados con las figuras de la sacristía nos cerciora que tanto para los guerreros como para el personaje oriental se partió de las ilustraciones del mencionado texto, aunque el modelo fue ampliamente superado. Cesare Cesariene (1483-1543) fue un dis-

¹⁸ Sigo la traducción de A. Blánquez, Ed. Iberia, Barcelona, 1970.

cípulo de Bramante, pintor y teórico del arte como demuestra su valioso comentario a Vitruvio; su prestigio como arquitecto queda atestiguado por haber trabajado para Carlos V en 1528 y haber sido nombrado arquitecto jefe de la ciudad de Milán en 1533¹⁹. Queda claro que Vandelvira manejaba tratados, y aún se citan otros en su testamento, por ello cabe deducir que las figuras antropomorfas de los atlantes y cariátides, atribuidas a la inventiva de Jamete, ¿le pertenecen?; una vez más tenemos por medio la circulación de grabados como elemento transmisor de las imágenes y del estilo. Por influencia de las ilustraciones del texto vitruviano se extendió el gusto por el antropomorfismo de los soportes como cariátides y persas, viniendo a ser una de las características de la decoración arquitectónica del Manierismo, con un simbolismo que varió según la función del nuevo edificio, y rara vez quedaron en meros elementos decorativos²⁰.

Dado este precedente, cabe preguntarse: ¿qué significa la sacristía de El Salvador de Úbeda? A juzgar por el nivel de los atlantes y cariátides, el más llamativo, se trata de la imagen de la sabiduría del mundo antiguo, que no puede competir con la imagen perfeccionada de la sabiduría cristiana. Es el templo de la ley antigua, regido por la razón filosófica, pero falto de la revelación del verdadero Dios; a juzgar por las figuras alegóricas, no sólo abarca al mundo grecorromano sino también al oriental. El nivel superior está reservado a unos seres proféticos: las sibilas, que hasta llegaron a anunciar la venida de Cristo al mundo pagano, como los profetas lo habían hecho a los judíos. Aquí las tenemos en número de doce, que es el establecido por Barbieri en 1481 con la diferencia de que las sibilas Europa y Agrippa han sido sustituidas por las llamadas Babilónica y Judaica, que son poco frecuentes, por tanto deben de proceder de una fuente no conocida. Cada una muestra una cartela con su nombre y la edad, pero falta la filacteria en la que suelen expresar la concordancia general entre la «fe» pagana y la cristiana, que es la idea central de Ficino en su «Teología platónica».

En Úbeda el programa de la sacristía se complica más por cuanto las sibilas parecen guardar relación con el atlante o cariátide y la figura en gusto del medallón inferior; nuevamente tenemos cuatro personajes masculinos en relación con otros tantos femeninos. Parece obvio que se refieran a personajes sabios, que es tanto como decir virtuosos, ya que para los antiguos el verdadero sabio se confunde con el hombre virtuoso; corrobora esta idea el hecho de que cada medallón se corone con un vaso, que es el atributo de la virtud. Se comprende que el personaje de medallón de la letra G sea Hércules, el prototipo del héroe virtuoso, y que la figura femenina que tiene enfrente pueda ser su esposa Hebe, diosa de la Juventud. Pero quedan por identificar seis medallones más, es decir, otros tantos personajes del mundo clásico —dioses, héroes y hombres— que gozaron de fama de sabios o magos. La mezcla de dioses mitológicos, personajes bíblicos y del mundo antiguo formando programas es costumbre que ya se inicia en los manuales de la Edad Media tardía y adquiere nuevas proporciones en autores italianos del siglo XV como Jacopo de Bergamo o Polidoro Virgil²¹. Creo que no hay lugar para dudar: las sibilas y personajes de la sacristía de Úbeda forman un complejo programa que está por desentrañar y que se ofrece a los investigadores como algo muy apasionante. No sería esto una excepción ni en el medio hispánico, ya que a principios del siglo XVII se realizó en Méjico un intrincado programa con sibilas, dioses mitológicos, virtudes cristianas y personajes bíblicos. El problema se solucionará cuando queden identificadas las fuentes literarias de los promotores intelectuales de esta obra excepcional del Humanismo en España. Si bien las fuentes están por aclarar, si parece obvio que con la sacristía se quiso significar al mundo antiguo a través de sus sabios y videntes, que estaban anunciando la venida del Salvador, del Hijo de Dios, el único capaz de indicar a los hombres el camino verdadero que conduce al Paraíso, a la mansión de la inmortalidad.

ADVERTENCIA: La presente ponencia está sacada del libro del autor *Arte y Manierismo*, en prensa.

¹⁹ *Di Lucio Vitruvio de Architectura libri doce traducti in vulgare Affigurati. Commentati et con mirando Ordine insigniti*, Como, 1521.

²⁰ E. FORSMANN, *Säule und Ornament*, 135-40, Upsala, 1956.

²¹ J. SAZNEC, ob. cit., 20-22.