

# INTERPRETACION ICONOLOGICA DE EL SALVADOR DE UBEDA \*

por

SANTIAGO SEBASTIÁN

Con ocasión del Primer Congreso Español de Historia del Arte, celebrado en Trujillo, expuse las características del método iconológico según la sistematización magistral de Erwin Panofsky. No es ahora la ocasión de recordar al lector nociones que él conoce a través de sus lecturas sobre los comentarios del mencionado sabio germano. Al ser invitado a colaborar en el número de este BOLETÍN, en homenaje a Juan de Juni he querido presentar la interpretación iconológica de una de las obras más importantes del siglo XVI español: la archifamosa iglesia de El Salvador, de Ubeda.

Mecenas de esta obra 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 Ubeda desde que ésta fue arrebatada a los moros, en 1234. 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. Francisco de los Cobos fue hombre de plena confianza del emperador y éste le colmó de mercedes, aunque sólo su sueldo anual llegó a alcanzar la nómina de 888.270 maravedises. Sus viajes le pusieron en contacto con los focos del arte renacentista y se trajo a España una escultura de Miguel Angel, el San Juanito, destruida en Ubeda en 1936, 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 construc-

---

\* Agradezco a la doctora Ana Domínguez las fotos detalladas del intradós del arco de la portada principal.

ción de esta iglesia, una de las obras claves del arte español del siglo XVI<sup>1</sup>.

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, en las que se dice 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»<sup>2</sup>. 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 representarle 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 Sannazaro<sup>3</sup>. 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 Ubeda a través de su conocidísima obra, *La Divina Comedia*.

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,

<sup>1</sup> Para noticias históricas véanse R. MARTÍN LÓPEZ, *La iglesia de San Salvador*, II. Ubeda, 1951; A. VERA LEÓN, *La sacra capilla del Salvador en Ubeda*, en «Don Lope de Sosa», n.º 5; H. KENISTON, *Francisco de los Cobos. Secretary of the Emperor Charles V*. Pittsburg Press, 1958.

<sup>2</sup> R. MARCOS LÓPEZ, ob. cit., 15.

<sup>3</sup> R. REYES CANO, *La Arcadia de Sannazaro en España*, 61-69, Sevilla, 1973. Del mismo, *En torno a Boccaccio en España*, en «Filología Moderna» n.º 55, Madrid, 1975.

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 Valdevira, 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. Este llegó a Ubeda 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 esposa, 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 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 escenografía 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 arrobo 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»<sup>4</sup>. 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 Michelozzo 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 mayor<sup>5</sup>. 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

<sup>4</sup> F. CHUECA GOITIA, *Andrés de Valdevira. Arquitecto*. 114, Jaén, 1972.

<sup>5</sup> E. ROSENTHAL, *The cathedral of Granada*, 64. Princeton, N. J. 1961.

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 contrafuertes por medio de formas redondeadas, como los cubetes o cantoneras de ángulo que flanquean, 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 suprimir cuando llegó a Ubeda 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 artístico»<sup>6</sup>.

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 hornacinas 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 atrabiliaria, 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 atribuyen al artista galo.

Vista la estructura, debemos de afrontar el examen e 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 de la catedral. Este pie forzado hace desmerecer a la de Ubeda, 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 refiera el tema de la portada principal en el momento de la Transfiguración, cuando, estando

---

<sup>6</sup> P. CUECA GOITIA, *ob. cit.*, 116-17.

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 lo 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 Ubeda. 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 el Abrazo 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 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, más 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 ellas tienen inscritos los nombres de los dioses mitológicos allí representados. Era comprensible que la precisión en los detalles obedeciera a un propósito definido, pues

no se trataba de cubrir el espacio por ese «horror vacui» tan socorrido en 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; a 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 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 Ubeda 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 Ubeda 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 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 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.

Pasamos ahora al intradós, en el que nuevamente tenemos al alma 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 elevarle 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 gestos 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 máscaras <sup>7</sup>.

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 sub-lunar: 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 castigados con los elementos de que se compone el mundo, y según la naturaleza de sus pecados, de acuerdo con las tres malas disposiciones aristotélicas: incontinen- cia, 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—, metamorfoseado 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

<sup>7</sup> E. PANOFKY, *Estudios de iconología*, 113.

representaba los placeres terrenales<sup>8</sup>. Estamos, pues, ante un monstruo, imagen del demonio que sólo fue vencido por Hércules —el Salvador—, el héroe que por sus hazañas mereció la apoteosis celestial<sup>9</sup>. En conexión con esto hay que poner los dos relieves heracleos, 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 final<sup>10</sup>. 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 heracleos, sobre los capiteles de las jambas<sup>11</sup>.

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 mondo sotteraneo*, en Ubeda 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 aprisionada 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 Ubeda 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 de 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)<sup>12</sup>. La dovela siguiente del arco de Ubeda está dedicada a Mercurio siguiendo precisamente el orden

<sup>8</sup> J. SEZNEC, *The survival of pagan gods*, 223. Trad. New York, 1961.

<sup>9</sup> F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, p. 66, Paris, 1966.

<sup>10</sup> P. GRIMAL, *Diccionario de la mitología griega y romana*, 242. Trad. Barcelona, 1966.

<sup>11</sup> S. SEBASTIÁN, *Arquitectura plateresca en la provincia de Burgos*, 88. Síntesis de la tesis doctoral. Madrid, 1961.

<sup>12</sup> Sigo la traducción de J. Godó. Editorial Zeus. Barcelona, 1970.



de Dante en el Paraíso (canto VI), 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 eso 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 cómo 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 le 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 ciclo 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 El 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, uno 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 luminosas en forma de cruz, y en él aparecen entre cánticos las almas de los mártires, que derramaron 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 dovela de la clave está dedicada a Saturno, de pie, siguiendo el orden del poeta (canto XXI); en este círculo se encuentran los dedicados a la vida contemplativa, precisamente 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 la lección de la portada, ya que en las retropilastras, 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 heracleos 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 CAESAR 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 relación con los mecenas sino porque entonces se consideraba que los Habsburgos descendían de los emperadores romanos<sup>13</sup>. 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 por 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 de niños a manera de Hércules, provistos 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 Ma-

<sup>13</sup> E. ROSENTHAL, ob. cit., 64, nota 42.

tamos 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 la regeneración del hombre viejo por las aguas del bautismo; entonces viene el mensaje de Cristo, al que anuncia 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 surgen 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 rotonda, 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 Benavente, 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 rotonda, 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.

Los 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. 1) 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 lo pidiere». Y da el ejemplo de las cariátides, es decir, el empleo de figuras de mujer, ataviadas con manto y ropaje hasta 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 esclavas a las mujeres, pero no consintieron a éstas desprenderse del manto ni de los demás atavíos matronales, con objeto sólo de llevarlas en triunfo, sino para que, así humilladas con el espectáculo de su eterna servidumbre, pareciesen expiar la culpa de su ciudad. Por eso los arquitectos —que por entonces florecían— colocaron en los edificios públicos, en substitución 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 Caria». Y a continuación da otro ejemplo histórico, el de la victoria de Pausanias sobre los persas en la batalla de Platea, 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 aterrorizaban 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 sintieran siempre dispuestos a defender su libertad. De ahí el hecho de que muchos usaron las estatuas persas para sostener los arcastrabes y otros ornatos de los edificios, y de esta forma acrecentaron muchas y famosas variedades ornamentales en las obras»<sup>14</sup>.

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 las palabras de Vitruvio, pocas superan a las que suministró Cesariano 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 Cesariano (1483-1543) fue un discípulo 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 1533<sup>15</sup>. 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, no 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 soportales como

<sup>14</sup> Sigo la traducción de A. Blánquez. E. Iberia. Barcelona, 1970.

<sup>15</sup> *Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri dece traducti in vulgare affigurati: commentati: et con mirando ordine insigniti*. Como, 1521.

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 decorativos <sup>16</sup>.

Dado este precedente, cabe preguntarse: ¿qué significa la sacristía de El Salvador de Ubeda? 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 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».

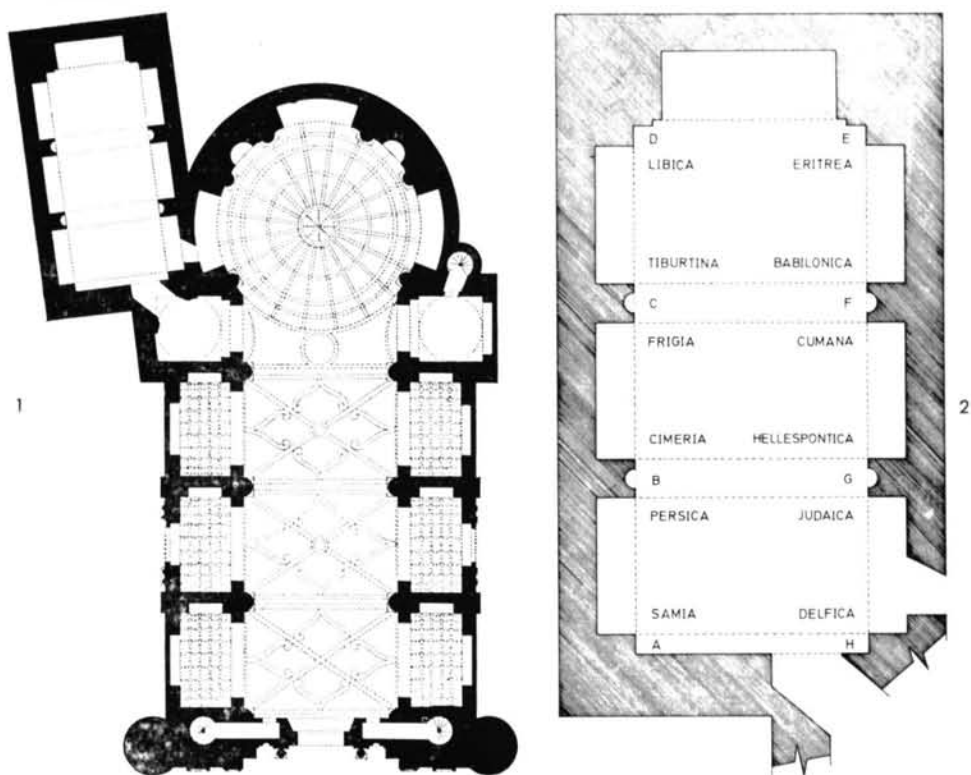
En Ubeda el programa de la sacristía se complica más por cuanto las sibilas parecen guardar relación con el atlante o cariátide y la figura en busto del medallón inferior; nuevamente tenemos cuatro personajes masculinos en relación con otros tantos femeninos. Parece obvio que se refieran a personajes 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 del 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 Virgilio <sup>17</sup>. Creo que no hay lugar para dudar: las sibilas y personajes de la sacristía de Ubeda forman un complejo programa que está por desentrañar y que se ofrece a los investigadores como algo muy apasionante. No sería una excepción ni en el medio hispánico, ya que a principios del siglo xvii se realizó en Méjico un intrincado programa

<sup>16</sup> E. FORSMANN, *Säule und Ornament*, 135-40. Upsala, 1956.

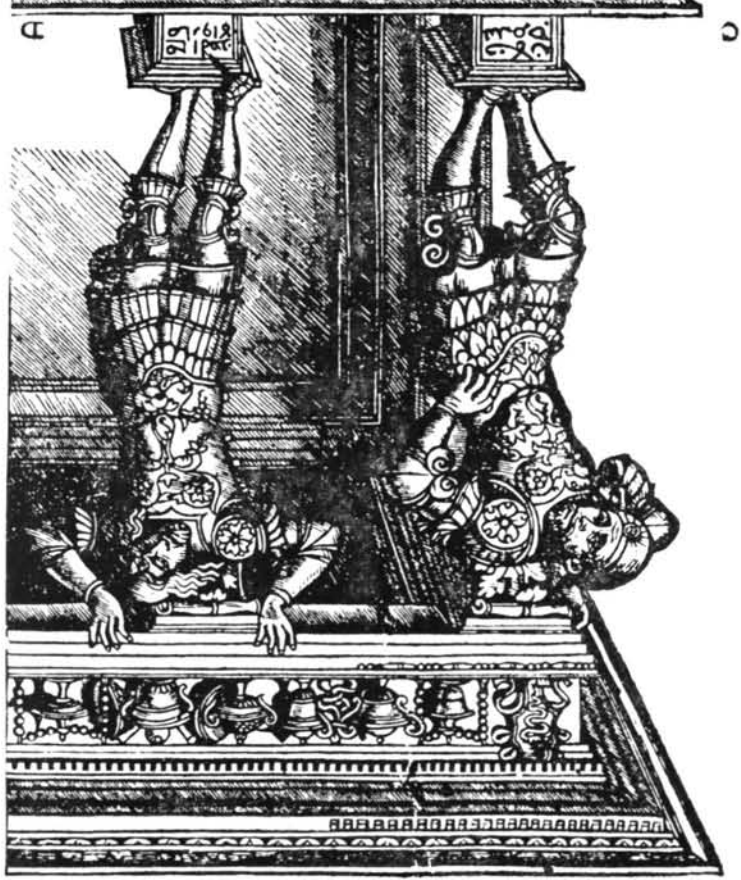
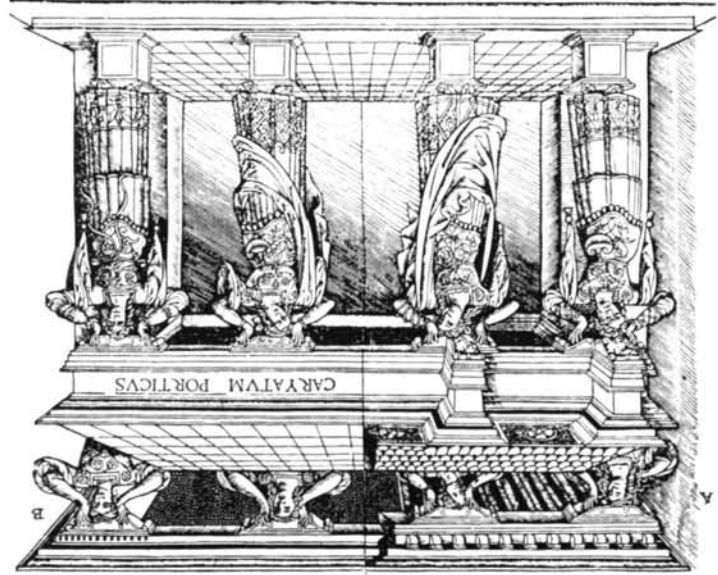
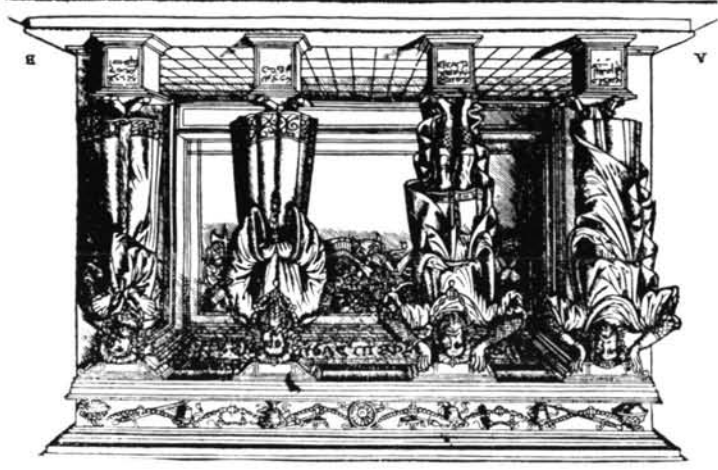
<sup>17</sup> J. SEZNEC, ob. cit., 20-22.

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. No debe pasar inadvertida la presencia del libro de Piero Apianus: *Inscriptiones Sacrosanctae vetustatis...* (Ingolsatad 1534), que presenta entre tantas cosas a personajes sabios del mundo antiguo, famosos por su saber mágico, así la diosa Isis (fol. 126), que fue discípula de Mercurio; a Esculapio (fol. 156), a Palas Atenea (fol. 364), a Hermes (fol. 230) y a Hércules (fol. 170); éste es claramente identificable entre la serie de bustos de la sacristía. El libro de Apiano figuró entre la serie de los que menciona Vandelvira en su testamento, y bien pudo ser tenido en cuenta; pero aún debe haber más fuentes. Lo que parece obvio es que con la famosa 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.

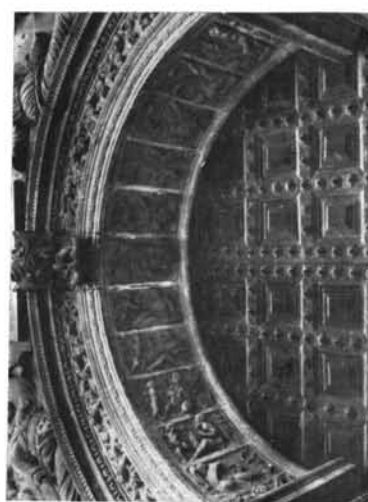
LAMINA I



El Salvador de Ubeda: 1. Planta (según Gómez Moreno).—2. Distribución de la iconografía de la sacrista.



Ilustraciones del «Virruvio» de 1521. Porticos con atlantes y caryátides.

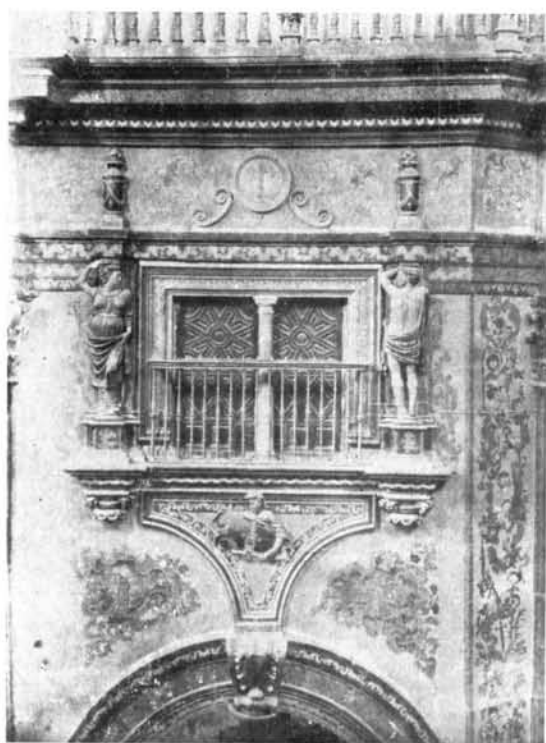


LAMINA III





El Salvador de Ubeda. Sacristía: 1. Cariátide en la puerta.—2. Sibila Samia y cariátide.—3. Sibila Tiburtina y cariátide.—4. Sibila Hellespóntica y cariátide.—5. Sibila y guerrero.—6. Sibila Cimeria y guerrero.—7. Sibila Babilónica y guerrero.—8. Guerrero prisionero.



El Salvador de Ubeda: 1. Portada lateral de Santiago.—2. Portada lateral de las Virtudes.—3. Balcón de la rotonda interior (fotos Mas).