

# Sibilas virgilianas en el Renacimiento español: La Sibila de Cumas de El Salvador de Ubeda (Jaén)\*

CRISTOBAL BELDA NAVARRO

Departamento Historia del Arte  
Universidad de Murcia

## SUMMARY

*Amongst the various different iconographic studies that have been made of the Spanish Renaissance period, one of the most noteworthy is that of the Sibyl, linking up with traditions that date all the way back to the very beginnings of Christianity. The humanist «discovery» of the Sibyl involves the learned recovery of an enigmatic figure with which an attempt was made to symbolize the perfect harmonization of classical religion with Christian tradition. Within the corpus of Sibyls, the perfect element of the union symbolized in Ficino's docta religio, the Sibyl of Cumas of the church of Salvador de Ubeda constitutes the crux of this investigation due to its special significance. We are dealing with a previously unheard of interpretation of the figures that crown the upper part of the doorway (the workmanship of Andrés de Vandelvira) of the above mentioned church, based on the inscriptions thereon which clearly exemplify this new identification. The presence of the emperor Augustus together with the Sibyl, worshipping a Deipar, ties in with both representational medieval tradition (Speculum Humanae Salvationis) and with the prophetic nature of Virgil's IV Eclogue. The possibility of identifying the Octavius of Ubeda as a new version of Carlos V (the monument is the workmanship of his Secretary, Francisco de los Cobos) presents itself as an unknown factor in the realms of the new iconographic interpretation of the set of inscriptions.*

No resulta fácil sintetizar la abundante literatura que sobre el tema de las Sibilas se ha ido publicando. La historia de su aceptación se remonta a los

---

\* Este trabajo fue leído y presentado como comunicación al Simposio Virgiliano que con motivo del bimilenario de la muerte del poeta de Mantua fue celebrado en la Universidad de Murcia en 1983.

primeros tiempos del cristianismo donde se intentaba establecer un parangón entre las dos religiones y evitar, en lo posible, las discordancias a que daba lugar dos formas tan diferentes de vida y pensamiento. Desde Clemente de Alejandría a San Pablo, Teófilo de Antioquía o Tertuliano surge un interés inusitado por el tema, que, por otra parte, genera el desprecio del paganismo. Es seguramente Lactancio en sus *Instituciones Divinas* la cumbre de este proceso que no pasó desapercibido hasta para el propio San Agustín. Sin embargo, Eusebio de Cesarea adquiere una gran importancia no sólo debido a su exégesis de la Eglosa IV de Virgilio y en concreto del verso de referencia a la Sibila de Cumas (*Vltima Cumaevi venir iam carminis aetas*) sino por la sistematización del acróstico atribuido a la profecía de la Sibila Eritrea donde los cristianos creyeron ver las iniciales del *Jesus Christus Dei Filius Salvator*. Hasta tal punto creyeron los cristianos estos vaticinios que recomendaron su lectura, pese a las acusaciones paganas que les tachaban de sibilistas. No es, por tanto, extraño que la iconografía cristiana se haya valido de estos testimonios indirectos para incluir entre sus representaciones a los que se ha llamado profetas ocasionales.

Aunque a finales del siglo XIII surja en Italia un gran interés por el tema. La literatura medieval también recogió esta tradición. En ella el carácter profético de la Sibila es común a su representación plástica y literaria. En este sentido se resume su poder vaticinador que, como en la Historia del Arte, se orienta a los dos acontecimientos fundamentales de la cristiandad: La Natividad y el Juicio Final.

Durante el mundo medieval el área catalano-provenzal ponía en escena representaciones del *Canto de la Sibila* en el que a menudo solía intervenir el emperador Augusto dialogando con ella <sup>1</sup>. Pese a las diferencias establecidas por los Profesores Rubio Garcia y Martín de Riquer acerca del distinto carácter del llamado Canto o Monólogo de la Sibila y esta última puesta en escena. llama la atención la *koiné* de sentimientos aparecidos dentro del mundo cultural latino donde tenían lugar las apariciones públicas de ambos protagonistas. Tal es el caso de la Florencia quattrocentista donde se recogen episodios populares con desfiles de carrozas a las que acompañaban Augusto y la Sibila en recuerdo tanto del carácter profético del poema virgiliano como del de la llamada visión de la Sibila del Tibur <sup>2</sup>. La literatura castellana es asimismo

---

1 Martín DE RIQUER, *Historia de la literatura catalana*. Barcelona, 1964, vol. VIII. p. 501. El profesor Luis RUBIO GARCIA en sus *Estudios sobre la Edad Media española* (publicados en Murcia en 1973. pp. 22-26) establece una clasificación de las representaciones sacras donde la Sibila aparece como uno de los clásicos personajes de los ciclos navideños.

2 A. CHASTEL (*Arte y Humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*, Madrid, 1982. p. 241) habla de estas apariciones públicas de la Sibila que, si bien debe referirse, en este caso, a la del Tibur. muestra, como en El Salvador de Ubeda, su conocida asociación con el emperador Augusto. El capítulo que bajo el título de la *Historia profética* habla de la Sibila puede considerarse como la síntesis más esclarecedora del tema, incluso por su seleccionada bibliografía.



1. Andrés de Vandelvira, Puerta en ángulo de la Sacristía del El Salvador de Ubeda (Jaén). Foto Archivo Mas.

depositaria de una tradición que evoca el carácter mesiánico del poema virgiliano.

A partir de estos momentos cobra especial relieve la obra de Lactancio hasta tal punto que **puede** considerarse el verdadero manual de Sibilas, de donde se toman tipos y letreros dando lugar a una verdadera genealogía que E. Mâle ha sintetizado en cuatro grandes apartados<sup>3</sup>.

En primer lugar, señala el historiador francés, las *Instituciones Divinas* de Lactancio que con diez **Sibilas** aportan el material necesario para que Agostino di Duccio esculpa las correspondientes al Templo de Segismundo Malatesta en Rímimi y a partir de tal fuente en la catedral de Ulm se realice parecida interpretación<sup>4</sup>.

La segunda dinastía de **Sibilas**, recogida por Mâle, aparece poco antes de 1438 cuando el cardenal Orsini decora su palacio de Roma. Aquí su número aumenta y un nuevo carácter define tal versión. Junto a su aumento (que ya se sitúa en claro parangón con el de los profetas) cada una presenta tres rasgos fundamentales: un vestido determinado (de seda, oro y variado color, según su edad y el carácter específico de su profecía), un atributo y una edad concreta. El impacto de tal innovación se reflejará en el resto de las representaciones, entre las que no podían faltar las **Sibilas** españolas.

Hacia 1481 Filippo Barbieri publica su *Discordantiae nonnullae inter sanctum Hieronymum et Augustinum* donde Sibilas y profetas inician un diálogo entre paganismo y cristianismo para demostrar los aspectos de una revelación misteriosa a través de estos personajes. La aproximación de una Sibila a un profeta determinado permite la asociación de la Cumana a la Egloga IV de Virgilio y al Profeta Daniel. Tan importante fue la aportación de Barbieri que se viene admitiendo su influjo sobre la bóveda de la Capilla Sixtina, decorada por Miguel Angel. En estos momentos empiezan a intervenir otros factores, de raíz, sin duda, sicológica, donde Sibila y Profeta, como representantes de una cierta gravedad o ejemplificadores de los temperamentos humanos, comienzan a aproximarse entre sí.

La última de las familias estudiada por E. Mâle tiene un origen francés y se sitúa hacia 1475 sobre ilustraciones grabadas en un libro xilográfico del monasterio de Saint-Gall. Otros muchos factores contribuyen a la difusión europea de las **Sibilas**. La edición de los *Oracula Sibylina* (1545) por Sixtus **Betuleius** dio lugar a una importante literatura en este sentido, sumándose a la misma la de Sebastián Châteillon (1546), la del mismo en versión griega (1555) y la de Jean Koch a finales de esa centuria'.

3 E. MALE, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*. Paris, 1949. pp. 256-277.

4 La iconografía del templo malatestiano ha sido estudiada, sin embargo, a partir de las referencias de Macrobio por C. MITCHELL, «The imagery of the Tempio Malatestiano», en *Studi Romagnoli*, II (Bologna, 1951), pp. 77-90.

5 Para éste y otros aspectos de la **historiografía**, así como para la clasificación de los códices donde se recoge información acerca de las **Sibilas**, véase la voz *Oracle* en el *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, Paris, 1907-1953, vol. XIII, 1.<sup>a</sup> parte. pp. 2220-2240.

Al N. de los Alpes la difusión de las **Sibilas** parece efectuarse desde Italia a través de la importancia sucesiva que van adquiriendo las obras de **Lactancio** (descubierta por los humanistas) y de Barbieri como por medio del *Speculum Humanae Salvationis*, si bien cada fuente se decanta por dotar a las **Sibilas** de un contenido especial que tiende a reflejar la anunciación de la Pasión de Cristo, el Apocalipsis (**Lactancio**) o la Pasión y Resurrección (**Barbieri**). Para Odile Kammerer en las **Sibilas** del coro de la Catedral de **Ulm** la agrupación y oposición de estos personajes se realiza de acuerdo «con un ritmo binario fundado sobre una iconografía de la expresión y de los sentimientos **afectivos**»<sup>6</sup>. No en vano los humanistas italianos fueron los primeros en descubrir estas equivalencias y a través de Ficino en su *De Christiana Religione* se pone de manifiesto el carácter cíclico de estos personajes, manifestando Chastel a este respecto que, según el pensamiento de Ficino, se trata de personajes idénticos que se repiten de una época a otra<sup>7</sup>. La *Auctoristas Sibyllarum* del neoplatónico italiano parece confirmar esta teoría.

Dentro del ambiente humanista italiano era fácil comprender el éxito de tales representaciones, acompañadas en ocasiones del *Hermes Trismegistus* (pavimento de Siena) o constatar su afianzamiento en la Toscana y su expansión por la península italiana<sup>8</sup>. España no fue ajena a este proceso y, aunque, como manifiesta Santiago Sebastián, se incorporó tarde a este proceso, creó programas semejantes como los de Murcia, Calahorra, Sigüenza, **Guadalajara**, Jaén, Ubeda, etc. y seguramente un número indeterminado que aún queda por descubrir<sup>9</sup>.

## LA SIBYLA DE CUMAS DE EL SALVADOR DE UBEDA

El interés humanista por las **Sibilas** queda reflejado en España por la decoración elegida para alguno de sus más representativos monumentos. Si en Murcia la Capilla de Gil Rodríguez Junterón buscaba en ellas la relación inmediata con la Natividad (tema central de su retablo) y aproximaba su significado al Profeta **Isaías** y al Precursor, en El Salvador de Ubeda, fundación del Secretario del Emperador Carlos V, Francisco de los Cobos, sólo se habían considerado tales representaciones, a lo sumo, con los temas de la portada del templo y su sacristía. En la primera Santiago Sebastián resume su iconografía como una interpretación plástica de la *Divina Comedia* y una exaltación de la inmortalidad del alma a través del tema de la **Transfigura-**

6 Véase Odile KAMMERER en «Recherches sur l'iconographie des Sibylles en Allemagne du Sud. en Rhénanie et en Flandres a la fin du Moyen Age».

7 A. CHASTEL, *Marsilio Ficino et l'Art*, Genève, 1975, p. 158.

8 A. CHASTEL. *Arte y Humanismo*, 242.

9 Santiago SEBASTIAN LOPEZ, *Arte Y Humanismo*, Madrid, 1978. p. 272. Sin embargo, no todas las representaciones de las **Sibilas** españolas corresponden a una idea única que dirige la

ción <sup>10</sup>. Allí desfilan junto a pasajes y personajes evangélicos otros **de naturaleza** mitológica, que se suponen en armonía tanto con el discutible carácter humanista de Cobos como con el más documentado de sus consejeros, el Deán de Málaga, Fernando Ortega y Diego López de **Ayala**, traductor de Boccaccio y Sannazzaro, ambos con distinto nivel de responsabilidad en la obra. Aparece el Paraíso, los planetas, Hércules como símbolo de la Virtud, Augusto y el Emperador Carlos V. En la sacristía desfilan las **Sibilas** (doce) unidas a atlantes y cariátides, guerreros y personajes **togados** en un conjunto que ha hecho recordar a Santiago Sebastián diversos pasajes de Vitruvio. Es conocido que en las capitulaciones establecidas para la fundación de la Iglesia se prescribían ciertas condiciones a partir de los diseños dados por Diego de **Siloe** para portada y planta, cuyas obras se rematan en Andrés de Vandelvira y Alonso Ruiz. Tras diversas circunstancias, interrupciones y **nuevos planteamientos** se decide la inclusión de una sacristía, no prevista inicialmente en el lugar donde actualmente se ubica. En la decoración Vandelvira y el francés Jamete desarrollan un programa coherente con referencias constantes a la antigüedad tanto en la modulación de sus elementos arquitectónicos (planta, tribuna de cariátides y atlantes, grutescos, personajes mitológicos) como en la permanente visión literaria de los inspiradores de los programas en los que

---

decoración de un conjunto. La diferente **cronología** puede no sólo indicar la diversidad de la fuente utilizada para una representación (**aunque** básicamente se oriente a un fin simbólico semejante), sino que también puede denunciar adediciaciones **a posteriori** relacionadas con la **advocación** de un conjunto o con el talante humanista de su promotor. como es el caso de las **Sibilas** que decoran la capilla murciana de D. Gil Rodríguez de Junterón. en la Catedral.

Al margen de los versos davidicos estudiados por J. Ramón López de los Mozos en *Archivo Español de Arte*, 210 (Madrid, 1980). pp. 194-201, y de los precedentes citados por el mismo (*Wal-al-Hayara*, 2, 1975) para la Capilla de Luis Liicena en Guadalajara, debe tenerse en cuenta, por cuanto que amplía el campo de conocimiento de algunas **sibilas** españolas, los trabajos de J. IBAÑEZ GARCIA. «D. Gil Rodríguez de Junterón\*», en *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes* (Murcia. 1925), s. p.: Santiago SEBASTIAN LOPEZ. «El programa de la Capilla funeraria de los Benavente de Medina de Rioseco», en *Traza y Baza*, 3 (1973), pp. 17-25; M.<sup>a</sup> José REDONDO CANTERA, «Aportaciones al estudio iconográfico de la Capilla Benavente», en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLVII (Valladolid, 1981), pp. 245-264; A. GONZALEZ BLANCO. y otros. «Las **Sibilas** de la Capilla del Junterón (Catedral de Murcia).. en *Anales de la Universidad de Murcia*, XLI, 3 4 (Murcia, 1982-1983), pp. 3-19; A. GONZALEZ BLANCO, «La Bóveda de la Sacristia de la Catedral de Calahorra. **Sibilas** y **profetas**, testigos de una época», sin publicar. Luz ULIERTE VAZQUEZ, «Las **Sibilas** de Jaén», en *Traza y Baza* (Valencia. 1983), pp. 58-61.

Las confusiones a que dieron **lugar** las representaciones de las **Sibilas** no sólo afectaron a su distinto carácter o al sentido específico de su profecía, sino también a la presencia de personajes inicialmente alejados del contexto, como lo fue, por ejemplo, la reina de Saba, que a través de una tradición generada en la Leyenda del **Arbol de la Cruz**, prestó su atributo real a la Sibila. Véase para ello A. CHASTEL, «La rencontre de Salomon et la Reine de Saba dans l'Iconographie medievale», en *Gazette des Beaux Arts* (París, 1949), pp. 99-111. Para el propio **Odile KAMMERER** (*op. cit.*, 28) estas mezclas temáticas cambian al mismo tiempo el sentido de la Sibila que, de ser la del Tibur, pasa a ser la Eritrea, anunciadora del Apocalipsis.

<sup>10</sup> Santiago SEBASTIAN (*op. cit.*, 34-50) analiza exhaustivamente la **iconografía** del conjunto de Ubeda.



2. *Sibila de Cumas. Portada en ángulo de El Salvador de Ubeda (Jaén).*

Jamete. más proclive a este tipo de fantasías. tuvo una importante intervención " .

En todo el proceso de elaboración de la obra se insiste a los artistas en la consulta al Deán Ortega acerca de todo cuanto hayan de realizar en tamaño como en ornato y en «cualquier otra cosa que el señor Deán mandare que en la obra se haga»<sup>12</sup>. A pesar de estas afirmaciones (consecuencia de las prolongadas ausencias del Secretario del Emperador) y de otras razonadas conclusiones de Santiago Sebastián. Chueca piensa que en la decoración hubo de intervenir Francisco de los Cobos. hombre influyente. viajero por la Europa del momento e imitador de los humanistas italianos. Sin embargo, no es ésta precisamente la imagen que se desprende de la biografía de Hayward Keniston, donde el Secretario del Emperador aparece más interesado por cuestiones financieras y de prestigio personal o de creación de una clientela fiel que de elevadas referencias culturales, semejantes a las de otros prohombres de la época.

11 F. CHUECA WITIA. *Andrés de Vandelvira, arquitecto*, Jaén, 1971. A partir de la p. 117 estidia la intervención del francés Jamete.

12 Todos los documentos mencionados en el texto han de ser referidos al repertorio contenido en el libro de D. Manuel GOMEZ MORENO (*Las Aguilas del Renacimiento*, Madrid. 1941. pp. 206-209) y en la biografía de *Francisco de los Cobos. Secretario de Carlos V*) realizada por Hayward Keniston y publicada en Madrid. 1980.

Si en el programa de la Sacristía queda aún por desvelar sus **fundamentaciones** iconológicas y San Sebastián sólo ha podido relacionar con él la obra de Piero Apiano (*Inscriptiones Sacrosanctae vetustatis*), libro recogido en el testamento de Andrés de Vandelvira, lo que parece fuera de toda duda es el sentido iconográfico de la portada que el arquitecto, natural de Alcaraz, edificó en ángulo. Junto a la originalidad de tal disposición (con claras referencias, según G. Barbé, a Philibert de l'Orme) se dispuso en su coronamiento una serie de figuras en torno a una Madonna que suscitó las más dispares interpretaciones a partir de identificaciones erróneas, que trataremos de rectificar. Chueca Goitia, recogiendo una antigua tradición, afirmaba que «bajo dosel de piedra aparece la Virgen de la Paz proclamando la concordia entre el estado y el pueblo, personificados en un emperador y un siervo que se arrodillan a sus lados»<sup>13</sup>. Más acertada parecía la versión de Santiago Sebastián, pues sin recoger la peregrina identificación de la figura femenina como una simbólica alusión al pueblo llano, creía por lógica relación que tal era la emperatriz Isabel «adorando a la Virgen en el retablo de obra que hay en el interior sobre la puerta de la Sacristía»<sup>14</sup>.

Sin embargo, observando ambas **efigies** se percibe cómo los artistas se sintieron movidos por la necesidad de dar uniformidad a todo el espíritu humanista de la Iglesia, estableciendo paralelos, eso sí, con personajes contemporáneos, de acuerdo con el precedente ya advertido en la portada. Los elementos que las **pueden** identificar son claramente visibles en la masculina, donde la corona del Sacro Imperio alude directamente a un monarca. Junto a ella se lee una inscripción en caracteres latinos: OTAVIANVS IMP. En la femenina, partiendo de una ondulada filacteria: SIBILA CVMANA. No queda, por tanto, duda del sentido de la representación ni aún de los móviles de los inspiradores de la decoración, quienes vieron en ello la ocasión de alimentar la esperanza de que el César Carlos (a él se refiere sin duda la corona imperial germánica) había hecho renacer la esperanza virgiliana de la Edad de Oro. Aquí cobran vigor los versos de la *Egloga IV* y su discutido mesianismo<sup>15</sup>. Aparecen el *Vltima Cumaevi venit iam carminis aetas*, el *Iam*

13 F. CHUECA GOITIA, *op. cit.*, 129.

14 Santiago SEBASTIAN, *op. cit.*, 44. Más genérica era la descripción hecha por don José CAMON AZNAR en su *Plateresco español* (Madrid, 1945, p. 136) donde mencionaba como elementos decorativos de la portada a cariátides. Virgen con orantes y angelillos.

15 Es muy abundante la bibliografía sobre el contenido profético de la égloga virgiliana. En general, se ha tendido a centrar su estudio en los hipotéticos personajes a los que hace referencia el poema tanto desde un punto de vista histórico como religioso, pero también atendiendo a cuestiones de cronología (fecha de composición de la obra). Entre las menciones más interesantes, cabe citar: Harold MATTINGLY. «Virgil's fourth Eclogue», en *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* (Londres, 1947), pp. 14-19; P. COURCELLE, «Les exégèses chrétiennes de la quateme Eclogue», en *Revue des Etudes Anciennes* (Paris, 1957), pp. 294-319; A. JAN-KOWSKI, «Le prétendu messianisme de la IV Eclogue de Virgile», en *Ruch. Bibli. i Liturg.* (1962), pp. 362-371; V. D'ANCO. *Il puer della IV Eclogue virgiliana*, Latomus (1964), pp. 258-270. En 1965 la misma revista se hizo eco de un trabajo que bajo el título de «Le puer du sixième Chant de l'Éneide» redactó L. HERMANN. No todas las referencias han de necesariamente





3. Speculum Humanae Salvationis. *Visión de la Sibila del Tibur.* Munich, Staatsbibliothek.

*redit el Virgo*, el *nascentipuer* y todo el sentimiento profético que los humanistas dieron a los oráculos sibilinos. ¿Quién no siente la tentación de relacionar a esa Madonna (de sorprendente y alargado canon como realizada con un deliberado arcaísmo medievalizante) vuelta hacia el Niño en agradable *sacra conversazione* con el verso *Incipe, parve puer, risu cognoscere matrem?* Porque, rectificada la identificación de los adorantes, lógico es proceder a una nueva advocación de la Virgen.

En este sentido la concordia simbolizada por la pretendida Virgen de la Paz queda fuera del contexto de las figuras adyacentes. Odile Kammerer ha demostrado que en la representación de las *Sibilas* por el Sur de Alemania, Renania y *Flandes* suele acompañar a veces la visión de una Madonna considerada como una *Deipara Virgo*, esto es, como una Virgen Madre de Dios en un conjunto donde las *Sibilas*, típicas representaciones de los caracteres humanos y de los mundos oriental y occidental, muestran la imagen a un emperador romano, que siempre suele hacer referencia a Augusto y al pasaje de la Sibila del Tíbur <sup>16</sup>.

Con estos precedentes hemos de relacionar también la Virgen de Ubeda, una *Deipara Virgo*, que armoniza igualmente con la tradicional leyenda de la sibila del Tibur, donde la profetisa auguró al emperador el nacimiento de un niño más poderoso que él y marcó con su vaticinio el lugar donde posteriormente surgiría la iglesia romana del *Ara Coeli*.

La portada de El Salvador de Ubeda cobra de esta manera (además del interés arquitectónico de la solución dada por su constructor) el sentido verdadero de sus creadores y sirve de prólogo a la dimensión humanista de un paganismo cristianizado por los hombres del renacimiento, quienes en su interior agrupan *Sibilas*, dioses, cariatides, cuya explicación se solucionará --afirma Santiago Sebastián-- «cuando queden identificadas las fuentes literarias de los promotores intelectuales de esta obra excepcional del Humanismo en España <sup>17</sup>.

## LA EXPLICACION HUMANISTA DE LA SIBILA DE UBEDA

Además de los precedentes mencionados con los que se justifica la elección del tema decorativo de la puerta de la Sacristía de Ubeda, hay otras

---

centrar sus teorías sobre la tradición cristiana que atribuye un nivel profético a la égloga, sino más bien en cuestiones interpretativas acerca de las verdaderas intenciones del poeta al mencionar a ese enigmático niño que el Cristianismo relacionó con Cristo y la visión de la Sibila del Tibur. El artículo del Warburg, por ejemplo, sólo menciona de pasada el Libro de Isaías para indicar que el efecto profético de la Egloga IV puede compararse con casos similares de Egipto o Israel.

<sup>16</sup> O. KAMMERER, *op. cit.*, 29-30. No obstante, el interés por las *Sibilas* no ha decrecido. Puede tomarse en consideración un reciente trabajo (que confirma lo atractivo del tema) como aportación del mundo oriental a la exégesis sibilina: Hidemichi TANAKA. «La "Sibilla" di Romanelli scorpeta a Sendai», en *Art History*, 4 (1982). pp. 113-130.

<sup>17</sup> Santiago SEBASTIAN. *op. cit.*. 49-50.

muchas consideraciones que realizar tanto para explicar determinadas razones iconológicas como para justificar la concreta y exacta representación en base a la posible determinación de una o varias fuentes de inspiración.

La *Leyenda Dorada* refiere exactamente el pasaje de la Sibila del Tibur y el momento en que Octavio y la profetisa, retirados en una sala del palacio imperial son testigos del anuncio del Nacimiento de Cristo. Estas son las razones que inclinan a Panofsky a pensar que en la difusión de esta temática interviene tanto el texto de Jacopo de Voragine como el *Speculum Humanae Salvationis*, fuente ésta última que E. Mâle considera como el único vehículo de divulgación junto a la influencia ejercida por la *Biblia pau perum*, especialmente tras la edición **xilográfica** de 1460<sup>18</sup>.

En el caso concreto del contenido profético de la Sibila del Tibur que, como es sabido, da lugar a la tradición que origina la iglesia romana del *Ara Coeli*, como en el de la Sibila de Cumas, ambos hacen referencia al mismo episodio tan querido al cristianismo: el nacimiento de Cristo. La persistencia en su papel profético (dejando al margen las que fueron paulatinamente uniéndose hasta formar el **corpus** de **Sibilas** conocidas en Occidente) se deja notar en las tradiciones cristianas que rodeaban el nacimiento del Salvador de una serie de acontecimientos milagrosos. «Ya la Sibila había anunciado --se lee en Voragine-- que cuando de una fuente de Roma brotara óleo en vez de agua, nacería el Salvador»<sup>19</sup>.

En estos hechos y en concreto en el pasaje más arriba indicado parecen inspirarse las distintas versiones del *Speculum* habituales por el Sur de Alemania, Renania y Flandes a fines del Medievo las cuales representan el encuentro de la Sibila y el emperador en términos bastante semejantes. Los dos personajes se encuentran de pie o sentados y ambos contemplan el círculo de oro en cuyo interior aparece una *Theotokos*. Los atuendos son los habituales de la época. Las leyendas aluden al mensaje profético y los personajes, en fin, aparecen convenientemente identificados por letreros que indican: SIBILA y OCTAVIANVS<sup>20</sup>. La profetisa señala con su dedo la milagrosa visión y el emperador, revestido de su dignidad con capa, corona y cetro, contempla el acontecimiento.

Es de resaltar la curiosa coincidencia de letreros que se observa entre esta versión medieval del *Speculum* y el del emperador de Ubeda. Bien es cierto

18 E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting*, Londres. 1966. p. 277, nota 2. El ilustre iconólogo mantiene que, pese a ser E. Mâle defensor de la idea que centra el origen de la entrevista de Augusto y la Sibila en el *Speculum Humanae Salvationis*, procede asimismo de la *Leyenda Dorada*, donde se encuentra en el Capítulo relativo al nacimiento de Cristo. Vid., igualmente, E. MALE. *op. cit.*, 236 y ss. Asegura ser el *Speculum* y la *Biblia Pauperum* las fuentes que determinan indistintamente la explicación de la visión de la Sibila del Tíbur. Así afirma. Van Eyck la tuvo en cuenta al ejecutar en 1440 el tríptico de *Saint-Martin d'Ypres*; Van der Weyden, en el Tríptico de la Natividad de *Blandelin*; los bordadores de tapices, los vidrieros y los escultores de portadas góticas.

19 J. DA VORAGINE. *Leyenda Dorada*, ed. de Alianza. Madrid. 1982. p. 55. vol. I.

20 O. KAMMERER. vid. nota 19.

que entre los nombres tradicionalmente transmitidos por la historia para designar al primer emperador romano no figura el *cognomen* aquí mencionado el cual parece corresponder a un momento anterior a la designación de Augusto como emperador.

Sin embargo, y por encima de esta hipótesis el sentido humanístico del programa simbólico de Ubeda apunta a otras fuentes. El poema virgiliano de la Egloga IV es definitivo. Tras el clásico recurso, tan querido a los antiguos, de la invocación a personajes sobrenaturales se van desgranando los pensamientos fundamentales que van dando forma a la supuesta profecía. Allí aparecen desde el final de una época, a la recuperación de la Edad de Oro, la nueva genealogía nacida de una virgen, el enigmático niño y el reino de Apolo. La tradición cristiana aproximaba estas ideas a la profecía de Isaías y, por lo tanto, al nacimiento de Cristo.

¿Qué relación puede tener esta fuente iconográfica con la de El Salvador de Ubeda? La respuesta es evidente. Desconociendo las fuentes concretas en que los autores de la Sacristía se inspiran para desarrollar todo un programa profético de Sibilas y maestros del interior, el conjunto de su portada en ángulo es el preludio de ese desfile interior de Sibilas y la mejor forma de comprender el programa unitario de la Sacristía.

Volviendo a la concreta representación de las figuras habría que hacer algunas consideraciones. En primer lugar, el conocimiento de Virgilio en el renacimiento español es bastante profundo. Su lección profética le convierte en un personaje de primer orden, situándole en el mundo cristiano a la altura de profetas del Antiguo Testamento junto a otros paganos como Nabucodonosor o la Sibila Eritrea. La liturgia de Navidad y más concretamente el teatro medieval recogía en su *Ordo Prophetarum* esta tradición representando al poeta de Mantua con sus atributos de escritor<sup>21</sup>. Era además el autor de la Eneida, en cuanto cantor de las glorias de Roma, el símbolo del poder imperial, exponiendo ideas y conceptos de las que después Dante en la *Divina Comedia* y en *De Monarchia* se haría eco<sup>22</sup>.

La difusión de su obra por España fue intensa, apareciendo versiones de su obra antes y después de la aparición de la imprenta, siendo frecuente la presencia de sus obras entre los humanistas españoles. Aunque es cierto que el tema de Virgilio en España está aún sin explotar con la intensidad que su importancia requiere, no lo es menos el hecho de que su reflejo en la literatura del momento resulta ser un fenómeno plenamente aceptado.

---

21 M. BAQUERO GOYANES, «Virgilio, personaje literario,, en *Simposio virgiliano conmemorativo del bimilenario de la muerte de Virgilio*, Murcia, 1983. Junto a este planteamiento general de la obra virgiliana, el profesor Baquero introduce un curioso tratamiento de la figura de Virgilio en la España del siglo XVII donde se despoja al poeta de su característico mesianismo para relacionarlo con un contexto claramente apologético. En el *Perseo* de Lope de Vega —comenta el prof. Baquero— realizado en 1618, Virgilio se lamenta de no ser español para alabar a los claros reyes de España.

22 M. BAQUERO WYANES. *ibid.*, 16.



4. Virgilio, profeta, de la sillería del Coro de la Catedral de Zamora. Foto Archivo Mas.

Retomando las figuras de la portada de la Sacristía, a las que aludimos, y a su nueva concepción iconográfica, resulta necesario aproximarlas a la concepción global del templo. El profesor Santiago Sebastián ve en Diego López de Ayala, culto humanista y traductor de Bocaccio y Sannazaro, verdadero promotor del programa iconográfico del Salvador de Ubeda, interpretando en una minuciosa exégesis la procedencia literaria de los temas<sup>23</sup>. Tras proceder a la lectura de las **dovelas** del arco de entrada, trata de identificar a los personajes de los medallones de las retopilastras, encontrando clara la referencia a César Augusto y Santa Isabel, por medio de sus inscripciones, resultando --para el autor-- más dudosas las figuras de Constantino (a quien por el Toisón de Oro reconoce como un supuesto Carlos V), Francisco de los Cobos, D.<sup>a</sup> María de Mendoza o Santa Elena. **Razones** de patronazgo justifican la presencia de los promotores o de estrecha vinculación política la del César Carlos V. Es cierto que el papel desempeñado por Diego López de Ayala pudo ser decisivo en la configuración de una profunda simbología que entrañaba grandes conocimientos culturales y una erudición fuera de toda duda. La traducción de la *Arcadia* de Sannazaro recreaba todo el ambiente bucólico de los pasajes virgilianos, los nombres de personajes y lugares muy característicos. Pero además de ser Jacopo Sannazaro el autor de la *Arcadia* fue asimismo el creador de un poema latino llamado *De Partu Virginis*, no traducido al español, en el lugar donde había hecho edificar una iglesia conocida como Santa María del Parto en las proximidades de Nápoles. Ya no se trataba sólo de una recreación ambiental, sino de una necesidad física por residir cerca del lugar donde tradicionalmente se situaba la tumba del poeta de Mantua. Pietro Bembo recogió este amor y admiración de Sannazaro por Virgilio hasta en los versos que recuerdan el sepulcro del culto humanista<sup>24</sup>. Todo el poema latino respira el ambiente de la profecía virgiliana y es un importante documento para comprender el sincretismo religioso de los humanistas, donde se fundían, como en este caso, oscuras profecías con la verdad canónica de la religión cristiana. La *Docta Religio* de Marsilio Ficino puede sintetizar con bastante precisión este pensamiento.

Todo parece vincular el programa de la puerta de la Sacristía de Ubeda a la autoridad profética de Virgilio. La sillería del Coro de la Catedral de Zamora representa el busto del poeta de Mantua, en la clásica actitud de leer un códice donde se contienen sus obras, grabando en la base del tablero VERGILIVS BVCOL 4 y en una filacteria que cae desde el brazo izquierdo del poeta la palabra PROGENIES. Como se podrá apreciar el valor indiscutible de la égloga virgiliana no sólo se admite a niveles puramente literarios o cultos, sino que llega más lejos aún, pues introduce a su autor entre la serie habitual de profetas. Ello viene a demostrar que no son únicas las referencias al poeta Virgilio como motivo de burla (La Dra. D.<sup>a</sup> Isabel Mateo documenta

23 Santiago SEBASTIAN. *op. cit.*, 44.

24 Félix FERNANDEZ MURGA, «Virgilio en Nápoles», *Simposio virgiliano conmemorativo del bimilenario de la muerte de Virgilio*, Murcia. 1983, p. 113 y ss.

el tema del Virgilio en el cesto en el Coro de la Catedral de Toledo) sino que en un ambiente propiciado por la literatura, las representaciones teatrales y la tradición no se perdió a lo largo de los siglos el valor de su profecía. La clara alusión a la Egloga IV (BVCOL 4 grabaron los autores del tablero zamorano) y a NOVA PROGENIES (*iam nova progenies caelo demittitur ab alto* del hexámetro 7.<sup>o</sup>) son en el Coro de Zamora la prueba más evidente del valor iconográfico planteado. Recordemos, por otra parte, que el pintor Luca Signorelli le representaba también en el Duomo de Orvieto en actitud de recibir una inspiración divina.

Otra importante cuestión es la forma con que el emperador y la Sibila han sido representados. Ambos adoran a una *Deipara*, siguiendo la tradición de la *Leyenda dorada* y difundida por la iconografía medieval, pero mientras este pasaje se refiere a la profecía de la Sibila del Tíbur, la filacteria de la profetisa denuncia claramente ser la de Cumas. Con ello se vuelve de nuevo al origen virgiliano de la Egloga IV donde aparecen las expresiones *iam redit el Virgo; ultima Cumaevi venir iam carminis aetas*, etc.

Como se verá el conocimiento de la tradición virgiliana era muy profundo y no parece olvidarse a la hora de concebir un programa iconográfico con abundantes y eruditas citas. De todo el conjunto de la puerta de la Sacristía llama la atención, por lo que se refiere a su alejamiento de recreación arqueológica, la figura del emperador Augusto. Este aparece representado como un hombre de edad avanzada, larga barba y a sus pies una corona imperial, semejante a parecidas versiones del emperador romano en el *Speculum Humanae Salvationis*. La iconografía imperial de Augusto siempre nos ha transmitido la imagen imberbe del hijo adoptivo de César. La definición de los tipos básicos de su retrato fue llevada a cabo por Brendel quien determina las escasas modificaciones introducidas, asegurando «que una de las fuentes del nuevo estilo fue simplemente la juventud física del joven modelo»<sup>25</sup>. Poulsen se expresaba en parecidos términos, mientras Breckenridge añadía que «a través de su juventud sólo Octavio fue capaz de romper los lazos del retrato republicano con su sentido funerario»<sup>26</sup>. El retrato de Augusto -continúa— era el de un héroe más que el de un general, un político o un paterfamilias. De ahí que los artistas adoptaran ese noble sentido de representación de un *princeps iuventutis*, líder de la juventud romana. Por otra parte, en la *estructuración* de retratos augústeos que establece Ulrich Kausmann (en los varios tipos que van desde el triunvirato a la victoria de Actium, desde los llamados de *Civibus Servateis* al de Prima Porta o a los de *capite velato*) sólo en uno de ellos, existente en el Museo de Verona, se advierte un indicio de barba, pero ésta es una leve sugerencia, muy lejos de los modos consagrados por los emperadores siguientes a partir del siglo II d.C.<sup>27</sup>. El contraste entre estas

25 O. BRENDDEL. *Ikongraphie des Kaisers Augustus*. Nuremberg, 1931.

26 J. BRECKENRIDGE, «Roman Imperial Portraiture from Augustus to Gallienus», en *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, II, Principat. 12.2, Berlín, 1981, desde la pág. 484. POULSEN, *Les Portraits romains*, Copenhague, 1962 y 1974.

27 Ulrich HAUSMANN, «Zur Typologie un Ideologie des Augustus porträts», en *Aufstieg*

formas de representación se acusa más en Ubeda, donde se oponen dos modos de concebir la figura de un héroe o personaje antiguo, tanto en los medallones de la Portada como en los que se sitúan bajo las Sibilas de la Sacristía. En ellos (como en muchos otros monumentos del renacimiento español) se percibe la proximidad a los modelos antiguos y la frescura de concepción con que motivos o personajes comienzan a invadir la decoración de nuestros monumentos. Para este emperador parecen haberse inspirado los decoradores en una fuente distinta a no ser que la intención de los mismos llegara más lejos, al conscientemente alejarse de los prototipos establecidos para introducirse en un complejo mundo de referencias iconológicas (por otra parte, muy del espíritu culto de los humanistas) llevadas hasta el límite de sus posibilidades. Si Virgilio podía ser considerado por la tradición culta como un profeta ocasional donde se integraban la veracidad del dogma cristiano, con los oscuros vaticinios del poeta en un maravilloso sincretismo espiritual o Filippo Barbieri había escrito sus *Discordantiae nonnullae* mostrando la posibilidad de conciliar dogma y tradición clásica, muy en la línea de los pensadores del Renacimiento ¿por qué no imaginar que el Octavio de la puerta de la Sacristía de Ubeda (representado más como un emperador del Sacro Imperio que como un César antiguo) no fue intencionadamente así concebido para trasladar una realidad fantástica al terreno de la sublimación histórica? Más que Augusto sería Carlos, el emperador, quien en su reinado habría hecho renacer, como antes indicábamos, la Edad de Oro, profetizada por Virgilio.

De ser aceptada esta hipótesis, otros razonamientos podrían añadirse para tratar de insertar este tratamiento del supuesto Octavio-Carlos V dentro de una realidad histórica más o menos convincente, como sería el cambio de imagen adoptado por el emperador y su corte. Como en más de una ocasión se ha demostrado existe una notable diferencia entre la representación del joven rey, correspondiente a los momentos de su visita primera a España y las que con posterioridad fueron ejecutadas tras su coronación imperial en Bolonia. Las primeras nos presentan a un joven imberbe, de pelo largo, mientras que las segundas nos hablan de un aspecto conscientemente romanizado con barba y pelo corto en un intento de emular a los Césares antiguos. Si en el fondo de tal representación subyace esta identificación y la demostrada convicción de que los emperadores del Sacro Imperio se consideraban here-

---

*und Niedergang der Römischen Welt*, II, Principat, 12.2. Berlín, 1981, pp. 513-598. Fácilmente habrá comprendido el lector que no se pretende ofrecer (pues ese no es el propósito del presente trabajo) una abrumadora relación de obras y autores que confirmaran lo dicho sobre las representaciones de Augusto, sino tan sólo hacer llegar aquellas que mejor se adaptaban al objetivo fundamental de este estudio. Por eso, se han evitado en el texto menciones importantes, como las de VISCONTI (*Iconographie romaine*), BERNOULLI (*Römische Ikonographie*), L'Orange (*Apotheosis in Ancient Portraiture*), HEINTZE (*Römische Porträts*) o WEST (*Römische Portratplastik*).



## SIBILAS VIRGILIANAS EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL

deros de los césares romanos. no es necesario explicar ni aproximar la fuente de inspiración del Octavio de Ubeda a otra fuente distinta, considerando que el pensamiento humanista del inspirador del programa decorativo de El Salvador de Ubeda. en este caso no sólo tuvo en su mente la referencia culta de la égloga virgiliana, sino también la vinculación del promotor Francisco de los Cobos a Carlos V. a quien su Secretario debía en primer lugar su propia promoción personal y los privilegios obtenidos. No hay que olvidar la sorprendente carrera política de Cobos. iniciada y consolidada a la sombra de Carlos. cuando aún éste no había accedido a su condición de emperador de los romanos.

Con estas líneas deseáramos haber aportado una nueva interpretación al conjunto de Ubeda. Las **Sibilas**, no obstante, constituyen una rica y enigmática fuente de interpretación aún no concluida entre los conjuntos decorativos del renacimiento **español**, quedando dentro de este campo por desvelar las fuentes de inspiración en que se basaron los artistas, las razones por las que aparecen nombres alternativos. las diferencias de edad con que se representan y un elevado número de obras que. sin duda alguna, no conocemos en este momento. Por otro lado. cabe anotar que la interpretación en torno a esta peculiar **iconografía** está aún por comenzar. Las razones de su elección son fácilmente comprensibles si se tiene en cuenta su carácter profético y las vinculaciones humanistas con la cultura del **Renacimiento**. La Sibila ante todo forma parte del lenguaje misterioso que tuvo desde sus orígenes y se entronca desde el cristianismo con unas formas de exégesis que amplían considerablemente el modo y contenido de sus relaciones. Por una parte, es explicable el impacto que causan desde su «resurrección» renacentista. ahondando en unas raíces que demuestran el talante espiritual de sus promotores, **pero**, por otra. causa enorme sorpresa la variedad de nombres con que se les individualiza y la sospecha de que en algunos casos su incorporación a determinados programas surja en momentos posteriores a la elaboración de la decoración de un monumento.