

La Capilla de Luis de Lucena, en Guadalajara

(Revisión y estudio iconográfico)

Antonio Herrera Casado

La capilla de Luis de Lucena, situada en la cuesta de San Miguel, de Guadalajara, es una edificación del siglo XVI, construída en estilo mudejar, único resto conservado de lo que fuera iglesia parroquial de San Miguel del Monte. Su interés para nosotros radica en varios puntos: el personaje que la diseñara y costeara, el doctor Luis de Lucena, médico y humanista del siglo XVI; su ornamentación exterior, a base de ladrillo visto y soluciones mudejares; y, en fin, su rica decoración de pinturas en las techumbres del interior, hoy en mal estado de conservación, y hasta ahora sin descubrir ni estudiar iconográficamente.

La intención de este trabajo es, fundamentalmente, la de examinar el significado de ese numeroso y debso mundo de figuras que pueblan sus cubiertas, aportando así nuevos datos para el más completo conocimiento del Renacimiento arriacense. Y, de paso, hacer una revisión completa acerca de la peripecia humana que ha rodeado a este singular edificio.

Carecemos de un estudio de base acerca de la capilla de Luis de Lucena. Diversos autores provinciales, y aún nacionales, han comentado su peculiar arquitectura, y muy pocos se han parado en su interior, a tratar de identificar las múltiples figuras que en sus techos andan pintadas. José María Quadrado (1) señala el estilo españolísimo de su arquitectura, y dice que en el interior hay pinturas de "gusto clásico florentino" que fecha hacia 1540, que no le merecen ninguna consideración. Don Juan Catalina García López (2) opina ser obra de alarifes moriscos, y señala como, a principios de este siglo "aún se advierten en las bóvedas curiosas pinturas murales, con escenas y grutescos, quizá pintadas por alguno de los artistas italianos que por entonces decoraron ciertos aposentos del Palacio del Infantado". Otros autores posteriores, como Pareja Serrada (3), García Sainz de Baranda y Cordavias (4), Enríquez de Salamanca (5) y otros que han descrito los monumentos arriacenses, se han limitado a repetir, muchas veces de oídas, estos conceptos. Don Francisco Layna Serrano (6) apunta la suposición de que fuese "el viejo y achacoso Rómulo Cincinato" quien cubriera de pintura las bóvedas de esta capilla, señalando en cuanto a iconografía que son "escenas bíblicas" y "figuras simbólicas" las que pueblan estos espacios.

-
- (1) Quadrado, J. M. y de la Fuente, V., "España, sus monumentos y artes...", Castilla la Nueva, 1886, tomo II, p. 78.
 - (2) Catalina García, J., "La Capilla de los Urbinas en Guadalajara", Boletín de la Real Academia de la Historia, XLVI (1905), p. 234.
 - (3) Pareja Serrada, A., "Monografías Provinciales: Guadalajara y su Partido", 1915, p. 112.
 - (4) García Sainz de Baranda, J. y Cordavias, L. "Guía arqueológica y de turismo de la provincia de Guadalajara", 1929, p. 27.
 - (5) Enríquez de Salamanca, C., "Guía de Guadalajara", 1969, p. 70.
 - (6) Layna Serrano, F., "Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos XV y XVI", 1942, T. IV, pp. 158-160.

Luis de Lucena

Interesantísima es la figura del doctor Luis de Lucena. Nació en Guadalajara, el año de 1491. Estudia ampliamente su biografía don J. Catalina García (7), quien nos dice era hijo de Guiomar de Lucena, y tuvo dos hermanas, llamadas Beatriz y Guiomar, que murieron niñas. Fue clérigo y médico. Del primer oficio sabemos que comenzó como cura de Torrejón, y del segundo ejerció en Francia y en Italia. En Tolosa publicó, el año 1523, su único libro acerca de temas médicos. A partir de 1540 le encontramos ya constantemente en Italia, siempre rodeado de la amistad de ilustres humanistas. Allí escribió en 1546, un manuscrito en que recoge diversas inscripciones romanas halladas por el autor en varios lugares de España (8). Allí, en Roma, cuidó de la salud del Papa, y allí quedó su cuerpo, al morir el 4 de agosto de 1552, enterrado en la iglesia de Nuestra Señora del Pópulo. A pesar de su constante viajar por Europa, de sus relaciones epistolares, literarias y científicas con figuras del más alto relieve intelectual, Lucena no olvidó nunca a su ciudad natal. Sufragó la construcción de una capilla con el título de Nuestra Señora de los Angeles, aneja a la iglesia de San Miguel del Monte. El diseño del edificio y, en algunas cláusulas de su testamento dejó bien concretada la fundación que, en el segundo piso de esta capilla, hacía de una librería pública y escuela de Filosofía (9). La cultura de Lucena era muy grande, y su estilo de hombre renacentista, por todo interesado y en todo competente, plenamente justificado.

La arquitectura mudéjar en Guadalajara

La ciudad del Henares, conquistada el año de 1085 por las fuerzas reales de Alfonso VI, al mando del capitán Alvarfáñez de Minaya, fue centro nutrido de vida mudéjar, quedando en ella durante siglos muchos árabes que no desearon emigrar, y a quienes se les respetó vida y haciendas. De su modo de construir y de la falta de piedra en Guadalajara y sus cercanías, nació una larga serie de edificios, en su mayor parte religiosos, que han dado a la ciudad un pleno carácter de mudejarismo, poco a poco perdido (10). Los templos de Santa María de la Fuente, con sus puertas siriacas y su torre de filigrana de ladrillo (11), el antiguo de Santiago derribado el siglo pasado junto al palacio de los duques del Infantado (12); el de San Gil, con su

-
- (7) Catalina García, J., "Biblioteca de Escritores de la provincia de Guadalajara", 1899, pp. 282-292.
(8) "Inscripciones aliquot collectae ex ipsis Saxis a Ludovico Lucena Hispano Médico", Ex. Ms. Vaticano, n. 603 a, f. 436, de Catalina García, op. cit., p. 291.
(9) Catalina García publica, en las pp. 285-290 de su obra "Biblioteca de Escritores de la Provincia de Guadalajara...", algunas cláusulas, referentes a la biblioteca, del testamento de Luis de Lucena, cuya copia se conservaba en el Archivo de la Delegación de Hacienda, y hoy ya se ha perdido. El eminente erudito y poeta alcarreño don José Antonio Ochaita tenía muy adelantado un estudio sobre Lucena, que quedó inconcluso al sobrevenirle súbitamente la muerte en 1973.
(10) Mi artículo sobre "Iglesias Mudéjares en Guadalajara", en "Nueva Alcarria" de 30-III-74, y Catalina García, J., "Memorial Histórico Español", XLVI, pp. 125-134.
(11) Layna Serrano, F., "Historia de Guadalajara...", T. I., pp. 91-94, láms. VI-VIII.
(12) Núñez de Castro, A., "Historia eclesiástica y seglar de la muy noble y muy leal ciudad de Guadalaxara". Madrid 1653, pp. 58 y ss.; Layna Serrano, F., "Historia de Guadalajara...", T. I, p. 95, estudio gráfico con emplazamiento y plano; Gaya Nuño, J. A., "La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos", 1961, p. 338.

portada de arco de herradura y sus yeserías gótico-mudéjares (13); el de San Andrés; el de Santo Tomás, hoy santuario de Nuestra Sra. de la Antigua, con bello ábside del estilo (14), el conventual de Santa Clara, hoy parroquia de Santiago (15); los de San Julián y San Esteban, y, finalmente, el de San Miguel del Monte, al que fue adherida la capilla del doctor Lucena. Esas son, en rápido repaso, las advocaciones que a lo largo de los siglos XIII, XIV y XV vieron levantar en Guadalajara sus templos en el estilo mudéjar que los alarifes sureños hacían.

La iglesia de San Miguel, muy cercana a la mayor de Santa María de la Fuente, fue levantada también en la baja Edad Media. Constaba de una nave orientada de Poniente a Levante, con acceso por mediodía a través de un pequeño atrio porticado de sabor románico. Su mal estado hizo que durante el siglo XV no se utilizara, excepto la capilla que en 1478 levantaron don Gonzalo de León y su esposa doña Isabel de Medina. A costa del canónigo de Toledo don Antonio de León, fue restaurada en 1520, y de nuevo abierta al público, siendo poco después añadida a su costado occidental la capilla de Nuestra Sra. de los Angeles, que don Luis de Lucena, edificó en 1540. El templo de San Miguel fue demolido, a excepción de la capilla antedicha, en 1859, y en su solar levantadas casas particulares (16). Posteriormente, la conocida familia arriacense de los Urbinas, ostentaron el patronato de esta capilla, llegando en su poder hasta el siglo XIX, en que casi por milagro se libró este monumento de caer también bajo la piqueta demolidora. Fue adscrito al Estado, y en 1914 declarado Monumento Nacional, sin que este título le haya servido más que para lograr una somera restauración externa hace muchos años, estando en la actualidad su interior en lastimosas condiciones de abandono.

La Capilla de Luis de Lucena

Es un curioso edificio todo él fabricado en ladrillo, con el que su arquitecto y diseñador logró unos magníficos efectos ornamentales. Sus paramentos, orientados al Norte, Sur y a Poniente el más amplio, muestran las huellas de sus arcos que en tiempos fueron descubiertos. Reforzando las esquinas, así como en el centro del muro occidental, se levantan unos cubos cilíndricos que rematan en almenadas cupulillas, sustentadas a su vez por modillones. El pronunciado alero se sustenta por un complicado friso de mocárabes, todo ello en ladrillo, consiguiendo en los huecos que entre sí forman los modillones inferiores de este friso, representar cruces y otras figuras ornamentales. La figura 1. da una más clara idea de este edificio (17).

Al interior nos encontramos con un recinto cuadrangular, de una sola nave, con entrada a Levante, a través de una puerta de madera en cuyos travesaños aparecen grabadas palabras latinas. Según el plano de la figura 2 podemos observar como se prolongaba esta capilla, por el Este, con el atrio de la iglesia de San Miguel, que hoy permanece practicable, y al fondo de la capilla, y con la misma orientación, se comunicaba con la nave de la iglesia, acceso que fue tapiado al ser derruido el templo. La torre del mismo quedaba situada en el ángulo NE de la capilla.

-
- (13) Layna Serrano, F., "Historia de Guadalajara...", T. I, p. 97, láms. IX y X; Gaya Nuño, J. A., op. cit., p. 113-114, con dos láminas del interior de la capilla de los Orozco.
 - (14) García López, Juan Catalina, "Rasgo histórico acerca de Nuestra Señora de la Antigua de Guadalajara", Madrid 1884; Layna Serrano, F., "Historia de Guadalajara...", T. I, ver lámina X.
 - (15) Diges Antón, J., "Resumen histórico del convento de monjas clarisas en Guadalajara", 1917; Layna Serrano, F., "La iglesia trecentista de Santa Clara en Guadalajara", Arte Español, 1941.
 - (16) Layna Serrano, F., "Historia de Guadalajara...", T. I, p. 101-102. T. IV, p. 176; Gaya Nuño, J. A. op. cit., p. 338 y una lámina reproducida en parte de Escosura y Pérez Villamil, "La España artística y monumental", T. II, p. 26.
 - (17) Consultar también, en cuanto a información gráfica sobre esta capilla, García Sainz de Baranda y Cordavias, op. cit., p. 27, con un dibujo de Diges Antón, J.; Pareja Serrada, A., op. cit., pp. 111-112; Layna Serrano, F. y Camarillo, T., "La Provincia de Guadalajara" 1948, p. 167, entre otros.

"Deo Optimo Maximo,
 Dei Matri Beatissime,
 Angelorumque Hierarchiis,
 Ludovicus Lucenius erigendum
 Curavit, dicavitque, Anno
 et Christo nato M. D. XL."

que alude a la terea personal que a Luis de Lucena cupo en la erección, administración y dedicación de esta capilla, en 1540, a Nuestra Sra. de los Angeles. También al exterior de la capilla, en un reborde de piedra caliza bajo los huecos del friso, se leen las siguientes palabras: "Domo Dei mei". También en la puerta de madera que da acceso a la capilla, y que era su principal entrada desde el atrio de la antigua iglesia, se ven grabadas las siguientes frases latinas:

Hoja izquierda

DEO INMORTALI PARENTIBUS MAGISTRIS
 MOMO SATISFARE
 NON EST!!!

Hoja derecha

PAR GRATIA REPENDI NON POTEST
 MIRANTUR AMANIQUE
 NON OMNIS EADEM

Sobre esta puerta, empotrada en el muro de ladrillo, se conserva un escudo nobiliario, en piedra blanca tallada, que presenta las armas del constructor bajo un túmulo de piedras del que sale una cruz de maderos. Rodeando dicho escudo puede leerse esta inscripción:

ADSII NOBIS GLORIARI ! ! ! ! NISI IN CERVICE DOMINI

En el paramento derecho del acceso, que desde el antiguo atrio, tenía la capilla, aparece hoy todavía una cartela, orlada de escayolados relieves, en el mismo estilo que el resto de la decoración de la capilla, en la que, con muchas dificultades por lo deteriorado de su estado puede leerse como fue mandada poner por don Luis Núñez y doña Catalina Tolosa, deudos del fundador de la capilla don Luis de Lucena. A este matrimonio es, pues, atribuible el encargo de la decoración de techos y paredes del recinto. Doña Catalina falleció a 24 de julio de 1558, y don Luis la debió seguir más tarde, pues en dicha cartela no se llegó a poner fecha exacta, aunque se dejó sitio para ello.

Lo más interesante de esta capilla del doctor Luis de Lucena son, por supuesto, las pinturas murales de su techumbre, todavía conservadas aunque en regular estado, y con una interesante iconografía que ahora damos a conocer. En la figura 4 vemos el conjunto de toda la techumbre, en la que, a lo largo de las cuatro bóvedas que la componen, y las enjutas de los arcos que las separan, se muestran una serie de escenas y figuras que a continuación describimos más detalladamente, pero que, en trazos generales, representan escenas bíblicas con una continuidad en las composiciones mayores, seguidas de las representaciones de las virtudes cardinales, algunos profetas, las doce sibilas, y las virtudes teologales, todo ello incluido en un contextodde afiligranados enmarques. Cubrimos este grabado con una lámina en la que, mediante calco, se delimitan y numeran con precisión y claridad los temas iconográficos de las techumbres.

El eje fundamental de las escenas bíblicas aquí representadas es la historia de Moises, confluyendo en la llegada a la Tierra Prometida, y alguna del posterior asentamiento del pueblo israelita en ella, tal como pasajes de la historia del rey Salomón. Ese paulatino camino hacia un fin ansiado y prometido por Dios, cual era la tierra de Palestina, se inserta en el hipotético tronco de una Cruz (números 1 al 7), de la que son brazos las escenas de la historia de Salomón (números 8 al 11) y centro de los mismos el anagrama de Cristo, las letras I H S (número 12), proyectando así en un símbolo cristiano el sentido profético del Viejo Testamento. Es este un proceso iconológico muy propio del momento en que tales pinturas se ejecutan, la segunda mitad del siglo XVI, con sus teorías erasmistas y su reacción trentina en marcha y enfrentadas. Las escenas bíblicas referidas son las siguientes:

1 – Exodo, 16, 15-17, La caída del maná en el desierto (figura 5a).

2 – Exodo, 24, 15-18. Yahvé entrega a Moisés las tablas de la Ley en el monte Sinaí. (figura 5b). Las tablas aparecen en el suelo, ante Moisés, quien contempla la aparición de Yahvé, de medio cuerpo y en tonos rosados, de una nube, rodeado de angelillos. A la izquierda de la composición, y simulando lejanía, se ve el campamento del pueblo israelita. Esta representación del pasaje bíblico es muy corriente, en cuanto a la distribución que ofrece en este caso, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI. En la Pinacoteca Vaticana se conserva una obra de Rafael Sanzio, de muy similares características, y es frecuente el tema y su tratamiento en los grabados de la época (18).

3 – Exodo, 32, 4. Aarón y Jur, en primer término, adoran el Becerro de Oro, mientras el pueblo israelita los secunda en sus prácticas idolátricas. Aunque en este pasaje sólo se menciona a Aarón como responsable directo de este acto, el pintor de nuestra capilla coloca otro personaje junto a él que sólo podemos interpretar como Jur, pues fue a ellos dos a quienes Moisés dejó el mando del pueblo hebreo cuando él subió al Sinaí (Ex., 24,14). Existe una leyenda en la que se señala a Jur como firme opositor de la adoración del carnero de oro (*Judaei eum sputis suffocaverunt*) (19), pero la Biblia nada dice de esto.

4 – Exodo, 32, 19. Moisés regresa al campamento, contempla a lo lejos el acto idolátrico de su pueblo, y rompe las tablas que traía para él, de parte de Yahvé.

5 – Números, 25. Hoy está la escena prácticamente perdida. Sólo se ven retazos de una batalla. En el orden cronológico del relato de la historia de Moisés, sólo puede ser representación de la victoria de los hebreos sobre Arad, rey de los cananeos (Núms., 3), o sobre Seon, rey de los amorreos, habitantes de Hesebon y su tierra (Núms., 23-25). Esta batalla, que se celebró en Jasa, se describe también en Deuteronomio, 2, 32-33. Existe sin embargo, un grabado de esta escena, cuando hacia 1920 se conservaba aún en bastantes buenas condiciones (20) en el que se aprecia como unas figuras varoniles en el primer plano de la izquierda tocan grandes trompetas, mientras al fondo de la composición se desarrolla una gran batalla. Podríamos pensar, pues, en la conquista de Jericó que se narra en Josue 6, 20, pero el orden lógico de las secuencias representadas nos lleva a inclinarnos por las primeras interpretaciones.

6 – Deuteronomio, 34, 1-3. Moisés, en primer plano, contempla en la lejanía todas las tierras de Palestina que le muestra Yahvé, y a las cuales no le será dado penetrar.

7 – Números, 13, 28. Vuelven los emisarios que Moisés envió para explorar la tierra prometida, y le muestran los frutos que produce "Hemos llegado a la tierra adonde nos mandasteis; en verdad mana leche y miel; ved sus frutos" (figura 6). Un joven conduce una pareja de perros. Otros portan lámparas de aceite, palomas, y ofrecen cántaros de vino. Ante el patriarca, sendas parejas de monos y pavos reales. Al fondo, grandes embarcaciones se acercan a tierra. Se trata de una magnífica composición muy bien conservada.

8 – I Reyes, 1, 39. Sadoc unge a Salomón rey de Israel.

9 – I Reyes, 1, 53. Adonías reconoce a Salomón como rey de Israel.

10 – I Reyes, 10, 1-3. La reina de Saba visita a Salomón (figura 7 a).

(18) Ver Arias Montano, "Monumenta Humanae Salutis", Amberes 1571, con magníficos grabados de P. B.

(19) Reau, L., "Iconographie de l'art chrétien", París 1956, T. II, primera parte.

(20) García Sainz de Baranda, J. y Cordavias, L., "Guía arqueológica y de turismo de la Provincia de Guadalajara, 1929, grabado entre pp. 80-81.

11 — I Reyes, 3, 16-28. El juicio de Salomón (figura 7b). A la derecha del rey, una mujer ocupa puesto preeminente, observando la escena. Según una leyenda popular, la reina de Saba había asistido al juicio de Salomón (21). En una vidriera de Pinaigrier, en la iglesia de Saint-Gervais de París (1531) se representa el juicio de esta manera ¿Conoció tal leyenda el artista que pintó las techumbres de la capilla de Luis de Lucena? Tal parece confirmar la representación iconográfica que del tema se nos brinda en élla.

12 — Anagrama de Cristo: I H S.

Complementando estas escenas bíblicas, y a ambos lados de las mismas, aparecen diversas pinturas rectangulares en las que se representan las cuatro virtudes cardinales, cuatro profetas y cuatro Sibilas. Para las primeras, existe una iconografía ya creada y evolucionada a lo largo de la Edad Media, que se fija en el renacimiento mediante algunos escritos y publicaciones referentes a las representaciones simbólicas. El artista que representa estas cuatro virtudes en el techo de la capilla de Luis de Lucena, sigue a Cesare Ripa con toda fidelidad (22).

A — La Prudencia. (Figura 8 a). Representada por una joven mujer, que en su mano derecha sostiene un espejo elíptico apoyado en el suelo, y en la izquierda levanta una serpiente, cuya cola se arrolla a lo largo de ese brazo. Un camafeo con un rostro sirve de broche a la túnica, y un collar de serpientes le cuelga del pecho. Ripa la describe así: "Donna, con due faccie, & che si specchi, tenendo un Serpe avvolto ad un braccio" (23).

B — La Fortaleza. (Figura 8 b). Es una mujer cubierta de casquete, con su mano izquierda apoyada en la cadera, y sosteniendo en la derecha una alta rama de Roble, que apoya en un pedestal. A sus pies, con gesto arrogante, aparece un león. Ripa la describe como apoyada en una columna, con un león a los pies, y esta es su representación más frecuente. Sin embargo, el iconólogo italiano dice de ella también: "Donna, armata, & vestita di Leonato, & se si deve osservare la Fisonomía, haverá il corpo largo, la statura diritta, l'ossa grandi, il petto carnoso, il color de la faccia sosco, i capelli rici & duri, l'occhio lucido, non molto aperto: nella destra mano terrà un Asta con un ramo di Rovere, & nel braccio sinistro uno scudo, in mezzo del quale via sia dipinto un Leone" (24).

C — La Justicia (figura 8 c). Joven que sostiene una espada en alto, en su mano derecha, y de la izquierda cuelga una balanza. Al cuello luce collar hecho de serpientes trenzadas. Así la describe Ripa: "Donna, con la spada alta, coronata del mezzo di corona Regale... la spada alta nota, che la giustitia non si deve piegare da alcuna banda, ni per amicitia, ni per odio..." (25). En la figura del techo de la capilla de Luis de Lucena, la justicia parece llevar también corona real, pero una mancha de yeso nos la oculta. Ripa señala también más adelante la presencia de la balanza como atributo de justicia.

D — La Templanza (figura 8 d). Joven con trenzas y un seno al descubierto. Con su mano derecha se recoge el manto, y en la izquierda, alzada, sostiene un freno de caballo del que cuelgan las ligaduras. Ripa dice de ella: "Donna vestita di Porpora, nella destra mano tenga un Ramo di Palma, & nella sinistra un Freno", y añade "il freno... che deve esser la Temperanza principalmente adonata nel Gusto, & nel tatto, l'uno de quali solo si partecipa per la boca, & l'altro éstesso per tutto il cupo" (26). Falta la palma en la representación que comentamos.

(21) Reau, L., op. cit., T. II, primera parte, p. 289.

(22) Ripa, Cesare, "Iconologia ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et de altri Luoghi", Roma 1593.

(23) Ripa, C., op. cit., p. 224.

(24) Ripa, C., op. cit., pp. 90-92.

(25) Ripa, C., op. cit., p. 109.

(26) Ripa, C., op. cit., p. 168.

De los cuatro profetas representados en la bóveda siguiente, sólo uno es reconocible, quedando de los otros tres leves indicios de su estructura. Uno de ellos era un anciano cubierto de manto. En el lugar de la letra F se ve claramente un anciano barbado y digno, tocado con corona, que interpreta alguna pieza musical en un gran arpa, y apoya su brazo izquierdo en una cartela en la que se lee: "DAVID. SALMO 16. ET HOMO NATVS EST INEM" (figura 9 a).

En la siguiente bóveda aparecen las primeras cuatro Sibilas del conjunto de doce que en esta capilla se han representado. Aunque a continuación hacemos descripción, una por una, de todas ellas, señalando sus nombres y las frases que muestran, es preciso decir primeramente algunas breves palabras de introducción a este tema de las Sibilas en el Arte y la Literatura. En la antigüedad clásica, la Sibila era toda mujer dotada del don profético. A él añadían el rasgo de la virginidad absoluta. Para San Jerónimo, el don profético de las Sibilas fue el premio de esta su virginidad. No se mencionan para nada a estas figuras en el Antiguo Testamento: el exclusivismo judío no hubiera permitido la entrada de paganos en su contexto de figuras venerables. Es el cristianismo el que las admite, cuando San Pablo abre la iglesia a todos los gentiles. Mientras que los profetas anuncian el Mesías a los judíos, las Sibilas prometen un Salvador a los paganos (27). La leyenda que nos habla del hallazgo de los Libros Sibilinos ("Oracula Sibyllina"), compuesta por los judíos de Alejandría en el siglo II a. de C., las ilustra como verdaderas profetisas en el mundo pagano de la venida de Cristo. Estos "Oracula Sibyllina" fueron publicados en Bâles, por Sextus Betuleius, en 1545. En los manuscritos de estas obras bebieron los dos autores italianos que conformaron su número y apelativos para el futuro uso que la literatura y el arte hizo luego, durante el Renacimiento, de ellas. En la Edad Media sólo se utilizaron dos Sibilas, la Eritrea y la Tibur, siendo ésta la que aparecía en la leyenda augustea, como anunciadora al emperador romano del Nacimiento de Cristo en su territorio y en los años de su reinado. Es en el siglo XV cuando, con la publicación de sendas obras de tema religioso, se conforma esta temática. En 1465 se publican en Subiaco las "Institutionae divinae", de Lactantius, apologista cristiano del siglo VI, quien dice haber consultado los "Oracula Sibyllina" y establece en 10 su número. Algo más tarde, en 1481, el dominico Filippo Barbieri, inquisidor de Sicilia, publica su obra "Discordantiae nonnullae inter sanctorum Hieronymum et Augustinum", quien añade otras dos, y completa así la docena de Sibilas universalmente reconocidas. Es él quien, por primera vez, y por el afán de la simetría que impera en el Renacimiento, las empareja con sendos profetas, llegando más adelante, en algunas obras de arte, a parangonar las Sibilas y sus correspondientes Profetas con los doce apóstoles.

Inmediatamente de su descripción literaria, el arte las utiliza, y así vemos como en Italia nos aparece el conjunto de Sibilas en la puerta Norte del baptisterio de Florencia, obra de Ghiberti (28); vemos a Perugino pintándolas en el Cambio de Perugia; a Pallaiuolo, en 1493, colocándolas en las pinturas de la tumba de Sixto IV, en Roma (29), a Baccio Baldini, a comienzos del siglo XVI (30), a Ghirlandaio pintándolas en la Santa Trinidad de Florencia; a Pinturicchio representándolas en una de las habitaciones de los apartamentos de los Borgia, del Vaticano (31); a Andrea del Castagno, en 1451, colocándo la Sibila Cumana en el Convento de Santa Apollonia de Florencia, (32), etc. Por la misma época, Georges Syrlin, el mag-

(27) E. Mâle, "L'art religieux du XIII siècle en France", quinta edición, 1923, p. 339.

(28) Künstler, Karl, "Ikongraphie der christlichen Kunst", T. I, pp. 308-312.

(29) Rossi, Angelina, "Le Sibille nella arti figurative italiane", L'Arte, XVIII, p. 420.

(30) Mâle, E., "L'art religieux a la fin du Moyen Age en France", pp. 267-296.

(31) Mâle, E., en "Gazette des beaux-arts", de 1906, ilustra estas imágenes.

(32) Flamand, Elie-Charles, "El Renacimiento", T. IX de la "Historia general de la pintura", Madrid 1969, p. 27.

nífico escultor de la sillería del coro de la Catedral de Ulm, talla nueve de las diez Sibilas que reconoce Lactancio, y las coloca debajo de la frase profética que el apologista señala (33). Sus nombres son los siguientes: Europa, Cimmera, Delfica, Tiburtina (Albunea), Eritrea, Samia, Cumana, Helespóntica, Frigia, Pérsica, Líbica y Agripa (Egipticia). Para cada uno se fueron tomando frases características, en forma de textos proféticos (34), y asignándoles un símbolo referido al pasaje de la vida de Cristo que anunciaban (35). Incluso se llegó a precisar más, asignándole a cada una edad y aspecto físico. La mayoría eran muy jóvenes, entre 15 y 30 años. A la Helespóntica se le calculaba 50 años, y a la Frigia "una vieja edad" (36). Su relación con el anuncio de la venida de Cristo aparece enseguida en la literatura española, siendo el libro de Orozco sobre las profecías (37) el que nos dice que "son de mucha Fe las profecías de las Sibilas, en especial de la Eritrea, por decirse en ellas verdades manifiestas de la venida de Cristo, y por averse guardado siempre", y añade que Sibila, en lengua eólica quiere decir "consejo de Dios" (38).

Vistas así brevemente las líneas generales de la evolución de este tema iconográfico, que penetra en el cristianismo y sus representaciones artísticas del siglo XVI con gran fuerza, pasamos a reseñar los nombres y frases que, ya en mal estado de conservación, aparecen en las bóvedas de la capilla de Luis de Lucena. Las cuatro primeras se representan en la tercera bóveda, y las ocho siguientes aparecen en las enjutas de los arcos que separan dichas bóvedas (en el esquema con letras minúsculas).

E – Sibila no identificada.

F – Sibila ITALICA (Figura 9 b), tocada con casco, nos presenta una cartela que dice: "CHRISTVS EXPIABIT NOSTRA DELITA", de claro motivo profético. Es de notar que la Sibila Itálica no aparece en ninguno de los repertorios de estas figuras que hemos consultado por lo que podemos darla por original de este monumento. No presenta ningún emblema, ni su frase se refiere a un determinado pasaje de la vida de Cristo.

G – Sibila no identificada. En la cartela que sostiene puede leerse: "FLOREBIT FLOS PVR OMNIAM... BOL". Puede referirse a la Anunciación, aunque según Reau (39), es la Sibila Eritrea la que anuncia este hecho, y su emblema es una flor de lis. Veremos que la Sibila Eritrea aparece en otro lugar de esta capilla con frase de diferente alusión.

H – Sibila que muy probablemente es la CUMEA, En su cartela se leen letras sueltas: "M.....RVMENVR FEC.....ERIT".

a – Sibila HELLESPONTICA. En su cartela se lee: "INCPIVN FEL ET IN SITI MACE-CERVM DABVNT", que podemos tomar como alusión al sacrificio de la Cruz. Según Reau, esta Sibila vaticina la Crucifixión de Cristo (40).

(33) Freund, L., "Studien zur Bildgeschichte der Sibyllen", Hamburg 1932, y Darnedde, L., "Deutsche Sibyllen-Weissagung", Greifswald 1933.

(34) Mâle, E., op. cit., pp. 267-296, reproduce los textos que Barbieri asigna a cada una. Marsilio Ficino, aunque escribe en la misma época que Barbieri, sólo menciona diez Sibilas en su "De christianis religionis", cap. XXV.

(35) Reau, L., "Iconographie de l'art chrétien", Paris 1956, T. II, primera parte, p. 427 ss. Ver también Barbier de Montault, "Iconographie des Sibylles", Arras, 1874, y Marsh, W., "Iconography of the Sibyls", en el apéndice de la obra de d'Husenberth, "The Emblems of Saints", London, 1882.

(36) Reau, L., op. cit., p. 426.

(37) Horozco, Juan de, "Tratado de la verdadera y falsa profecía", 1588, p. 152 v.

(38) Horozco, J. de, op. cit., p. 149.

(39) Reau, L., op. cit., p. 427.

(40) Reau, L., op. cit., p. 427.

b – Sibila SAMIA. Con dificultad, entresacamos estas palabras de su cartela: “GLAPHIS AFFECTVS TA E....DIT”.

c – Sibila ALBVNEA (Figura 9 d). Con su mano derecha sostiene un gran libro que muestra abierto, y con la izquierda muestra una cartela en la que se lee: “MORTIS SORTEM FINIETVR TRIBVS DIEBVS.....ENS”.

d – Sibila ERYTHRAEA. (Figura 9 c). Con su mano derecha sostiene cartela que dice: “DABVMT DEO ALA PAS MANIBVS IMPVRIS”.

e – Sibila PHRYGIA. En su cartela leemos: “TEMPLI SCINDETVR....BELVM”. Según Reau, en su obra citada, la Sibila Frigia anuncia la Resurrección de Cristo, mientras que Barbieri la hace decir: “Flagellabit dominus potentes terrae, et Olympo excelso veniet, et firmabit concilium in coelo...” (41), según la cual podemos tomar para la palabra “Templi” que la Sibila pone en su cartela, la acepción de “lugar o fragmento de cielo” que también tiene.

f – Sibila no identificada.

g – Sibila PERSICA. En su cartela se lee: “CUNC TE MORBIS SANITA FEM”, cuyo texto alude, al igual que los de las otras Sibilas representadas en este monumento, a la llegada del Salvador en unas referencias amplias y poco concretas hacia determinados pasajes de su vida, como ocurre en otros lugares.

h – Sibila no identificada. Quedan restos de su cartela, entresacándose estas palabras: “TEVCTVS PIRALI BV..... AEIT”.

Tras esta exposición, podemos catalogar de muy completa y curiosa representación ésta de las doce Sibilas en un monumento de la ciudad de Guadalajara, en una época todavía temprana (hacia 1570) con respecto a las posteriores representaciones de estos personajes en el arte español. Introducen una nueva figura sibilina (la Itálica) en el contexto normalmente aceptado desde el siglo anterior, y orientan firmemente la iconología de la capilla de Luis de Lucena en un sentido de “camino hacia Cristo”.

Hemos de exponer, finalmente, las representaciones que restan en las cuatro enjutas finales, que se corresponden con las tres virtudes teologales, a las que se añade, por conveniencia estructural, otra representación virtuosa. Al igual que para las virtudes cardinales, el artista tomó los atributos de sus figuras de la obra iconológica de Cesare Ripa, tan popular entonces (la primera edición italiana es de 1573). Estas son:

i – La Caridad. Aunque ninguna palabra indica que lo sea, es fácilmente reconocible iconográficamente: una mujer sentada sostiene un niño en su regazo, mientras otros dos pugnan por subirse a él. Cada uno de los niños es de una raza distinta: blanco, negro y amarillo. Así la describe Ripa: “Donna, vestita di rosso, che in cima del capo habbia una fiamma di fuoco ardente; terrá nel braccio sinistro un fanciullo, al quale dia il latte, & due altri gli staranno schezzando a piedi” (42).

j – La Penitencia. Mujer anciana que llora y reza. Dice de ella Ripa: “Donna, vecchia, & canuta, vestita d’un panno di color bianco, ma tutto macchiato, & stia à sedere in luogo solitario, sopra una pietra, donde esca una fonte, nel quale specchiandosi co’l capo chino versi molte lagrime, stando in atto di spogliarsi” (43).

(41) Mâle, E., op. cit., pp. 267-296

(42) Ripa, C., op. cit., p. 41.

(43) Ripa, C., op. cit., p. 200.

k — La Esperanza. Mujer joven que levanta al cielo sus ojos y clava las manos en señal de súplica. Ripa, para diferenciarla de otras Esperanzas, la pone el adjetivo de "Divina & certa". La describe así: "Giovanetta, vestitta di giallo, con le mani giunto verso il Cielo, & gli occhi alzati" (44).

l — La Fe. Figura femenina que sostiene un cáliz en su mano derecha, mirándolo. Para Ripa, ésta es la primera de las tres virtudes. Así la describe: "Donna, vestita di bianco, che si tenga la mano destra sopra il petto, & con la sinistra terrà un Calice, & attentamente lo guardi" (45).

Vemos, pues, que la techumbre de la capilla de Nuestra Señora de los Angeles, fundada por el doctor Luis de Lucena, y decorada por artistas desconocidos, es una obra de grandes ambiciones iconográficas, muy en línea de lo que el Renacimiento meridional italiano, especialmente en Roma, ha puesto de moda unos años antes.

Interpretación iconológica

Este tipo de pintura programática, del que esta capilla es un ejemplo digno y muy precoz, será frecuentísimo en la pintura española del siglo XVII. En ella, ya sean techumbres decoradas al fresco, ya colecciones de lienzos puestos uno junto a otro, cada escena o cada figura no tiene valor por sí, sino que se explican solamente en su articulación con el total del conjunto, y aún del edificio entero, como suele ocurrir en algunos monasterios en que se usa este sistema (46). El caso de la capilla de Luis de Lucena, por tratarse de una fundación de tipo particular, es bastante notable.

Según nuestro parecer, los conjuntos pictóricos o escultóricos fijados en las techumbres de los edificios, tan frecuentes a partir del siglo XVI, no son otra cosa que "caminos em el cielo", a través de los cuales se desarrollan vidas de santos, historias de ordenes religiosas, o, como en este caso concreto, la composición de un "camino hacia Cristo", apoyado en muy diversos temas o elementos tomados de la literatura religiosa, que el simbolismo renacentista elabora y ordena perfectamente. En este monumento arriacense tenemos por una parte, la historia de Moisés que llega a la "tierra prometida", formando el tronco de una cruz en cuyos brazos se representan escenas de la historia de Salomón, centrándose ambas cadenas iconográficas con el anagrama de Cristo. Acompañando estas historias, cuyos protagonistas figuran en lugar de honor del árbol genealógico del Mesías, aparecen las Sibilas y los Profetas que con sus frases van anunciando la llegada de Cristo y su misión salvadora para el género humano. En el principio y el fin de estas figuras proféticas, se representan las Virtudes Cardinales y las Teologales como único medio que al ser humano le es dado tomar para, también él, llegar a Cristo. El "camino en el cielo hacia Cristo" que proponemos como interpretación iconológica para este conjunto de pinturas de la capilla de Luis de Lucena, queda así explicado.

(44) Ripa, C., op. cit., p. 262.

(45) Ripa, C., op. cit., p. 81.

(46) Gállego, Julián, "Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro", Madrid 1972, p. 193.

Los autores de las pinturas

Hasta ahora no se han encontrado pruebas documentales que aclaren quienes fueron el autor o autores de estas pinturas. Podemos, sin embargo, atribuir lo mejor de ellas a un pintor italiano que trabajó en España en el último cuarto del siglo XVI, Rómulo Cincinato, a cuyo arte se deben los frescos que decoran varias salas del palacio de los duques del Infantado en Guadalajara, y cuyo estilo es el mismo que las mejores de esta capilla. Faltan, de todos modos, los contratos para la ejecución de unas y otras pinturas. Layna Serrano (47) dice haberlos buscado infructuosamente en los protocolos de Diego de Cisneros, de hacia 1575 en el Archivo Histórico Nacional, y apunta como muy probable se encuentren hechos ante algún escribano de Madrid o El Escorial. Creemos que muy bien podrían encontrarse dichos contratos en los protocolos del escribano de Guadalajara que en esta época trabajaba para los Mendoza. Cincinato pintó las estancias del Palacio del Infantado entre 1578 y 1580. La capilla de Luis de Lucena, pasado el 1591.

Recordaremos muy brevemente la biografía de este pintor. Nació en Florencia, en 1502 (48), y murió en Madrid hacia el 1600 (49). Comenzó a pintar en su ciudad natal, con Francisco Salviati, pasando luego a Roma, donde fue condiscípulo del español Pedro Rubiales, y donde alcanzó una gran reputación (50). De 1545 es su primera obra conocida: una copia de la "Madonna del Alcalde Meyer", original de Hans Holbein el Joven, que se presentó en la Exposición Madrileña Histórico-europea en 1895, procedente de colección particular (51). Don Luis de Requesens, embajador en Roma de Felipe II, le envió a España, junto a Patricio Caxesi, en 1567. Durante 3 años se entretuvo en decorar dos habitaciones del Alcazar real madrileño, "con gran acierto y magisterio" (52). Estas obras perecieron en el incendio del edificio. Comenzó luego su obra en El Escorial, donde se mantuvo ocupado entre 1570 y 1591, aparte de dos viajes a Cuenca y Guadalajara, en los que realizó diversas obras. En Cuenca estuvo en 1572, y luego otros 6 meses en 1573 (53), pintando una Circuncisión para el Colegio de jesuitas (54). En Guadalajara estuvo entre 1578 y 1580, decorando al fresco varias salas bajas del Palacio de los Duques del Infantado, por encargo expreso del quinto duque. En El Escorial pintó un fresco en la sacristía, hoy ya desaparecido (55), y dos grandes obras murales para sendos oratorios del claustro principal (56): la Transfiguración y la Cena legal del Cordero (57). Decoró también gran parte de las paredes del coro alto, colocando en ellas grandes escenas representando pasajes de la vida de San Lorenzo, "al fresco y bien tratadas, con algunas arquitecturas que se descubren de buena consideración" (58), y cuatro de la vida de San Jerónimo, rodeadas por las Tres Virtudes Teologales, más la Iglesia, y las cuatro Virtudes Morales (Cardinales), que pintó Lucas Cambiaso (59). De

(47) Layna Serrano, F., "El Palacio del Infantado, en Guadalajara" p. 30.

(48).—Mayer, August L., "Algemeines Lexicon des Bildenden Künstler", 1912, T. VI, pp. 605-606.

(49) Palomino, A., "El Museo Pictórico y Escala óptica", Madrid 1715, T. II, p. 270. Mayer adelanta su muerte a 1593.

(50).—Ceán Bermúdez, "Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España", 1800, T. I, pp. 332-335.

(51) Mayer, A. L., op. cit., T. VI, p. 606.

(52) Palomino, A., op. cit., T. II, p. 270.

(53) Ceán Bermúdez, op. cit., T. I, p. 333.

(54) Se reproduce en Camón Aznar, J., "La pintura española del siglo XVI", 1970, p. 432.

(55) Mayer, A. L., op. cit., T. VI, p. 606.

(56) Sigüenza, fr. J. de, "Fundación del Monasterio de El Escorial", Aguilar, Madrid 1963, p. 236.

(57) Se reproduce en Zarco Cuevas, "Guía del Monasterio del Escorial...", octava edición, Madrid 1955, p. 112.

(58) Sigüenza, fr. J. de, op. cit., pp. 328-329. Se reproducen en "El Escorial", edición del Patrimonio Nacional en el Centenario del Monasterio, T. II, p. 379.

(59) Sigüenza, fr. J. de, op. cit., pp. 329-30.

la composición de Tibaldi, "La Presentación en el Templo", Cincinato pintó lo de arquitectura (60). Hacia 1585, nuestro autor fue encargado por Felipe II de sustituir con un cuadro suyo el que Doménicos Theotócopulos había pintado sobre "EL Martirio de San Mauricio", que no gustó al rey. Para el padre Sigüenza, la pintura del italiano, colocada en un altar de la iglesia de El Escorial, quedó "harto alegre y bien tratada" (61), mientras que en moderna opinión de Camón Aznar no puede catalogarse este cuadro más que de "amanerado y frío" (62). Las condiciones morales de Rómulo Cincinato le llevaron con frecuencia a ser tasador de obras de arte en el contexto escorialense en que se desenvolvía (63), actuando en ocasiones para este menester, en compañía de un tal Diego de Urbina.

Al final de su vida, ya muy anciano y achacoso, se retiró a vivir en Guadalajara, ciudad en la que, además de contar con un clima más benigno que El Escorial, había dejado cultos y buenos amigos en sus estancias anteriores. Protegido por los duques del Infantado, el 21 de septiembre de 1591 le concedió el Rey vivir en esta ciudad, "por estar tullido e imposibilitado para trabajar" (64). Sin embargo fue por entonces que se dedicó a decorar las techumbres de la capilla de Luis de Lucena.

El arte de Cincinato, de quien tan abundantes muestras poseemos en Guadalajara, es muy interesante, aunque nunca llegue a las características de la genialidad. Sus obras poseen la frialdad y el amaneramiento propio del alto Renacimiento italiano, pero también muestran una perfección técnica nada despreciable. Seguidor y admirador de Miguel Angel, cuyas obras ha visto en Roma, muchas de las actitudes de sus personajes, incluso rostros y composiciones las toma de él y las imprime un sello personal (65), lo mismo que hace con alguno de los seguidores de Buonarrotti (66). Llega a España con una serie de pintores italianos que manda llamar Felipe II, entre los que destaca Zúccaro, Carducci, Tibaldi y Cambiaso, pero todos ellos son según A. de Beruete, "de segunda fila, amanerados y decadentes" (67); "una serie de manieristas sin talento", como los califica el marqués de Lozoya (68). Conocida es la opinión que sobre Cincinato dictó el padre Sigüenza, de que "no era hombre de mucha invención" (69).

En la obra que hemos estudiado, y para la que, de todos modos, no podemos asegurar ningún nombre concreto, se ven claramente dos manos. Lo de Cincinato, aunque ya anciano y achacoso, sería lo mejor: la primera bóveda entera (dos escenas de la historia de Moisés, y las cuatro virtudes cardinales), y la escena de la presentación de los frutos de la tierra prometida a Moisés. El resto de las escenas bíblicas, figuras de profetas, Sibilas y Virtudes Teologales, son claramente obra de diferente autor, posteriores, de menor calidad y peor dibujo, quedando muchas de ellas, en especial algunas Sibilas, sin terminar totalmente, pues aún se ven trazos de carboncillo previos a la coloración. ¿Quién fue ese otro artista que colaboró y trató de completar lo que Cincinato iniciara con tan buen arte en la capilla de Luis de Lucena? De momento es imposible asegurar un nombre. Sí podemos señalar que

(60) "El Escorial". edición del patrimonio nacional, T. II, p. 748.

(61) Sigüenza, fr. J, de, op. cit., p. 319.

(62) Camón Aznar, J., "El Greco y Felipe II", en "El Escorial", Edic. del P. N., T. II, p. 358.

(63) Sánchez Cantón, F. J., "La pintura de la escuela italiana en El Escorial", en "El Escorial", edic. del P. N., T. II, p. 379.

(64) Ceán Bermúdez, op. cit., T. I, p. 334.

(65) Buonarrotti, Michelangelo, "The complete work of Michelangelo", London, 1966.

(66).—Berenson, B., "The Drawings of Florentine Painters", 1903, especialmente de Sebastiano del Piombo, Antonio Mini, Silvio Falconi, Bugiardini y Raffaello de Montelupo.

(67) Beruete, A. de, "Conferencias de arte", sobre "Los pintores de Felipe II", Madrid 1924, p. 85.

(68) Marqués de Lozoya, "Historia del arte hispánico", T. III, p. 501.

(69).—Sigüenza, fr. J, de, op. cit., p. 236. Le sigue en ella Ceán Bermúdez y la rebaten, acertadamente, Palomino y Layna.

Cincinato precisó ayudantes en lo del Palacio del Infantado, dado su gran volúmen de trabajo y que, en especial los grutescos y adornos los dejaría a algún pintor más jóven que de él aprendería. Tenemos, sin embargo, el nombre de quien esto hacía: un italiano llamado Francisco de Urbino, que en El Escorial se destacó en la pintura de grutescos, de la Biblioteca y otros lugares, y que era muy amigo de Cincinato (70). Hombre de muy segunda línea, pero que posiblemente intentara acabar el encargo que los deudos del doctor Lucena, don Luis Núñez y doña Catalina Tolosa, hicieran a su maestro Rómulo. ¿No podría haber sido su nombre, reposado en la tradición popular, el que diera ese segundo apelativo de "capilla de los Urbinas" con que también se conoce el monumento que hemos estudiado? Son, finalmente, interrogantes que han de quedar abiertos para el futuro. Nuestro propósito de revisar y estudiar iconográficamente este edificio arriacense ha sido cumplido.

(fotos, dibujo y plano del autor)

(70) Zarco Cuevas, "Guía de El Escorial...", octava edición, Madrid 1955.