

Una serie pictórica renacentista de Sibilas en el convento de Bidaurreta en Oñate

Por IGNACIO CENDOYA ECHÁNIZ

La asimilación de los denominados principios clásicos es algo que no siempre se da en el Renacimiento hispano, dependiendo su adopción e intensidad de múltiples factores, cronología, marco geográfico, calidad y conocimientos del artista y personalidad del mecenas de modo singular, aunque imbricados, obviamente, en un contexto muchísimo más variado y complejo. El hecho de que aquí vayamos a referirnos a un centro periférico, la provincia guipuzcoana en este caso, explica en gran medida la ausencia de realizaciones singulares en ese sentido, si bien es cierto que semejante generalización no resulta tampoco correcta.¹ Con las lógicas excepciones –el claustro de la universidad de Oñate de manera esencial–, la actividad edilicia en la referida división administrativa es, sin embargo, clara muestra de la pervivencia de recursos y formulaciones anteriores, aunque dotados de una articulación final novedosa en el caso de la arquitectura religiosa, lo cual explica a su vez lo atinado de ese arraigo.² En

(1) Obra de inexcusable consulta para el conocimiento de la realidad guipuzcoana en ese siglo continúa siendo el ya clásico estudio de María Asunción ARRAZOLA ECHEVERRÍA, *El Renacimiento en Guipúzcoa*, San Sebastián, 1967–69, con una segunda edición –mejorada, ya que admite algunas nuevas noticias– en 1988. Desgraciadamente, la existencia de nuevos estudios parciales no ha supuesto avance alguno en cuanto a las noticias otorgadas por la mencionada autora, manteniendo, por contra, algunos errores conceptuales, singularmente en el caso de la arquitectura.

(2) Una óptima explicación del fenómeno en Víctor NIETO, «Renovación e indefinición estilística, 1488-1526», en *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Madrid, 1989, págs. 13-96.

contrapartida, muy otro es el panorama que la escultura nos ofrece, con la villa de Oñate como centro privilegiado en un primer momento, ya que acoge obras de Diego de Siloe, el seguidor de Berruguete Gaspar de Tordesillas –quien, además de la labor retabística, bien podría haber participado en la ejecución escultórica– y Pierres Picart y sus colaboradores. Dejando ahora de lado la posterior trayectoria de autores tan relevantes como Andrés de Araoz y Juan de Anchieta sobre todo, comprobamos –pese a la imposibilidad de efectuar una comparación en el sentido estricto del término– la existencia de dos realidades diferenciadas,³ algo que sólo razones de muy diverso signo pueden explicarnos, sin olvidar las diferentes exigencias de un mercado que condiciona, por tanto, y aunque sólo fuera en parte, la formación de los distintos artífices.

Ahora bien, si desde un punto de vista formal es clara la existencia de lo que hasta cierto punto podemos definir como dicotomía,⁴ donde no hay duda posible es en el insignificante papel otorgado a los contenidos clásicos. Nuevamente debemos citar la universidad de Oñate como excepción, sobresaliente caso éste,⁵ comprensible realmente ante los recursos mostrados por don Rodrigo Mercado de Zuazola, Obispo de Avila y presidente de la Chancillería de Granada, claro ejemplo en realidad de un tipo de

(3) En realidad, la situación artística de la provincia en esta centuria es mucho más compleja de lo que en estas breves referencias podemos señalar. De esta forma, podríamos hallar un nexo de unión formal entre arquitectura y escultura religiosas a través del manierismo, por cuanto las soluciones arquitectónicas poseen en última instancia –dada la completa adulteración de las normas clásicas– ese sentido, mientras que en la escultura –excepción hecha de la participación de Diego de Siloe ya reseñada– la tradición hispanoflamenca se ve suplida por un manierismo de signo florentino en origen, aunque completamente imbuido en un expresivismo nórdico que lo emparenta con el goticismo anterior, para pasar posteriormente a un manierismo romanista de acusada homogeneidad estilística.

(4) Dejamos ahora de lado otras manifestaciones artísticas de la zona, caso de la propia pintura, por su escasa trascendencia, tanto en obras concretas –un tanto relativa en realidad– como por el escasísimo papel asumido por los pocos autores activos en la misma –que nos resultan, por otro lado, desconocidos en su práctica totalidad, aunque en esta ocasión es obvia la carencia de personalidades de verdadero interés–. En cualquier caso, ya hemos indicado en la anterior nota la imposibilidad de llevar hasta sus últimas consecuencias esa supuesta dualidad formal. Además de reiterar lo incorrecto de esta comparación, señalemos finalmente que, pese a esa relación a través del manierismo, es obvia la existencia de un mayor anacronismo en el terreno arquitectónico, circunstancia por la cual nos atrevemos a referirnos en semejantes términos.

(5) Para una identificación de la mayor parte de temas presentes, por desgracia no todos, puede consultarse el estudio de Jesús María GONZALEZ DE ZARATE y Mariano J. RUIZ DE AEL, *Humanismo y arte en la universidad de Oñate*, Vitoria, 1989. Pese a lo pretencioso del enunciado, que nos recuerda un destacado estudio de Chastel, el análisis decepciona un tanto, sin lograr dar cumplida respuesta a los objetivos marcados.

clientela «a la hispana», más preocupado de hacer visible su grandeza que de un certero conocimiento de las fuentes.⁶ El hecho es que la enorme importancia con la que cuenta el pensamiento religioso en la época hace que los contenidos profanos, los temas provenientes de la Antigüedad, hayan de cristianizarse en España —Oñate es una muestra más de tal peculiaridad—, dando lugar al llamado «sacra prophanis».⁷ Tal es así que incluso la emblemática pierde su incuestionable interés literario y filológico originales para adoptar un acusado valor moralizante,⁸ encuadrándose plenamente en el fenómeno que acabamos de señalar. A pesar de ello, y tal y como hacíamos notar poco antes, la utilización de esos temas no es muy abundante, algo que se percibe de forma acusada en nuestro territorio, por lo que la presentación de un conjunto pictórico de Sibilas constituye una interesante aportación a nuestro Renacimiento, siendo a continuación cuando nos dedicaremos a su análisis en forma de catálogo, no sin efectuar un breve recordatorio del asunto en sí antes.

Según parece, el concepto de las Sibilas se debería a los judíos de Alejandría en el siglo II a. de C.,⁹ autores a su vez de los «Oracula Sibyllina», cuya publicación habría de esperar hasta el año 1545. Aunque ya Vincent de Beauvais se refiere a las Sibilas en su «Speculum majus», sería en 1481 cuando —según señala el profesor Sebastián López— adquieren su importancia en el mundo moderno, toda vez que sería en ese año cuando el dominico Filippo Barbieri publica su obra «Discordantiæ nonnullæ inter sanctorum Hieronymum et Augustinum». Dotadas del don profético en la antigüedad clásica por —a decir de San Jerónimo— guardar la virtud de la castidad, se las consideraba anunciadoras de la venida de Cristo entre los paganos. Así, el cristianismo primitivo las relacionaría con los profetas, anunciadores a su vez de la Redención del hombre por el Hijo de Dios entre los judíos, de tal forma que la amalgama de concepciones

(6) No es, de todos modos, esa la imagen que la historiografía local nos ha ofrecido, amparándose en su trayectoria y amplia biblioteca. En cualquier caso, es figura que exigiría una revisión a fondo, dada la trascendencia que asume en su momento, convirtiendo a Oñate en lugar verdaderamente privilegiado, tal y como señalábamos anteriormente.

(7) Fernando MARIAS, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, 1989, pág. 564.

(8) Palma MARTINEZ-BURGOS GARCIA, *Idolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, 1990. págs. 87 y 88.

(9) Son datos éstos que tomamos en su integridad de Santiago SEBASTIAN LOPEZ, «Las Sibilas: pervivencia de un tema clásico en el Barroco», *Homenaje al profesor Martín Almagro Basch*, Madrid, 1983, pág. 167.

bíblica y clásica resultaba perfecta. Por lo que a su número se refiere, usualmente se citaban hasta un máximo de diez, aunque hay que hacer constar que en el libro de Barbieri ya señalado se mencionan doce, obviamente en relación con idéntica cifra de profetas bíblicos.

Existen en la península algunos programas renacentistas que recogen diferentes Sibilas como parte integrante de los mismos, caso de los existentes en la Capilla de los Junterones de la catedral de Murcia, las sacristías de la catedral de Sigüenza y la del Salvador de Ubeda, la parroquia de Villacarrillo y San Eufrasio en Jaén y la Capilla de Luis de Lucena de Guadalajara.¹⁰ Muy diferente es el caso de los diez lienzos que aquí presentamos, por cuanto no forman parte de un conjunto significativo más amplio. Esta serie viene a sumarse, por tanto, a las «doze sibilas..., cada una de ellas, con ensignia... en la mano de la pasión del Señor» incluidas en el retablo de San Martín existente en la capilla del Obispo Zurbano, en Azpeitia, obra asumida por Juan de París y Antonio Pigmel, y que habría sido finalizada para el año 1521.¹¹ De todos modos, obvio es decir que la concepción resulta muy distinta, puesto que, con independencia del medio, en el caso de Azpeitia las doce Sibilas –de discreta factura por otra parte– sí formarían parte de un desarrollo temático global, aunque no tan complejo como los anteriores, habiéndose concebido en origen en alternancia con seis profetas que no parecen haberse ejecutado. En cualquier caso, se trata de los dos únicos casos que conocemos para la provincia guipuzcoana –ello no invalida, lógicamente, la existencia de otros–, siendo especialmente destacable la serie de Bidaurreta, dado su carácter pictórico.

Centrándonos ya en el conjunto que nos ocupa, señalemos en principio que se halla formado por diez lienzos dotados de medidas uniformes, 0,73 x 0,58 m. más concretamente. Ubicados en la denominada Capilla de Nuestra Señora de los Angeles o Visitación del convento oñatiarra, en el interior de la clausura, ningún vestigio documental aclara la fecha de su compra o, más probablemente, donación, circunstancia desgraciadamente harto frecuente para las realizaciones pictóricas. Por lo que a su cronología se refiere, se hallan efectuadas en la segunda mitad del siglo XVI, con composiciones claramente establecidas. Así, todas las figuras, se hallen dispuestas frontalmente o de perfil, cuentan con una inscripción en la parte

(10) Santiago SEBASTIAN LOPEZ; además del estudio anteriormente citado, vid. *Arte y Humanismo*, Madrid, 1981, págs. 272- 279 esencialmente.

(11) María Asunción ARRAZOLA ECHEVERRIA, op. cit., vol. II, págs. 16 y 17 –citamos por la segunda edición–.

superior con su nombre y un lema en la zona baja de la tela en referencia siempre a su carácter virginal.¹² Las tonalidades predominantes son las ocre, aunque no faltan las gamas verdes, disponiéndose siempre sobre fondos neutros. Además, las ricas vestimentas, joyas y complicados peinados que las definen parecen remitirnos a un concepto italianizante, si bien es éste aspecto que se contradice con la calidad formal demostrada. Pertenecientes todos los óleos a una única mano, de no excesivo nivel artístico realmente, parece factible la dependencia con respecto a alguna fuente grabada de esa procedencia, pese a ser extremo éste difícil de concretar.

Iniciando los comentarios de signo particular por la *Sibila Eritrea*, que aparece efigiada de perfil, aspectos formales a reseñar aquí son el uso de una túnica verde sobre el vestido de color ocre que porta, a juego éste con la diadema con la que engalana su cuidada cabellera, y en la que igualmente sobresale el uso de numerosas perlas. De todos modos, elemento verdaderamente sobresaliente es el broche situado en la parte central del vestido, con un tratamiento que nos sitúa en la mejor tradición del manierismo fantástico de Fontainebleau, ya que se halla formado por un elemento geométrico a cuyos lados se disponen en posición confrontada dos mascarones que derivan en última instancia de la obra de Miguel Angel. El uso de un objeto de este tipo bien podría ser, a nuestro juicio cuando menos, una nueva prueba de esa probable utilización de una fuente grabada por parte del anónimo autor, ya que nos remite a conceptos ciertamente avanzados para el quehacer artístico de la zona. Por otro lado, y en lo que a la fisonomía de la representada se refiere, la posición lateral destaca la nariz recta y el mentón escasamente prominente, en una concepción amable y un tanto idealizada. El resultado final es correcto, aunque carente de brillantez, deparándonos en cualquier caso una de las mejores imágenes de todo el conjunto.

La *Sibila de Samos* decrece un tanto en calidad con respecto a la anterior, si bien ello no le resta un indudable valor dentro del grupo. Además de variar su disposición, ya que se la presenta girada de tres cuartos hacia el lado contrario, las habituales gamas ocre y verdes se animan un tanto en esta ocasión con la incorporación de tonos grisáceos. De todos modos, son nuevamente los aditamentos ornamentales los que

(12) Aunque no todas las inscripciones resultan legibles, acompaña a la Sibila Eritrea el texto «Iacebit in Fero», a la de Samos «Nascetur pavercula», a la Delfica «Sine Matris Coitu», a la Frigia «Anunciabitur Birgo», a la Pérsica «Et Salus in cremo Virginis», a la Líbica «Enebiturin Gremio Virgins», a la Tiburtina «Ofelix illa Mater» y a la de Cumea «Mortis Triunfhs vite sacrabit».



1. Sibila Eritrea

otorgan su originalidad al lienzo, con una gran máscara a modo de broche y otra menor coronando la elegante peineta que porta como elementos más destacados y las borlas de la última y una gargantilla de piedras preciosas en menor grado. Estas máscaras, cuya presencia volveremos a constatar en otras efigies —y sobre las cuales ya hemos llamado la atención anteriormente—, refuerzan en cierto sentido el carácter clásico del tema, otorgándole un aire profano que, por supuesto, no invalida la lectura cristiana del mismo, aspecto éste que explica en buena lógica su presencia en un cenobio de clarisas. La ausencia de referencias espaciales concentra en las



2. Sibila de Samos

propias Sibilas la atención del espectador, de tal forma que se impone netamente la imagen de serenidad y quietud que sus expresiones transmiten.

En el caso de la *Sibila Europea*, su factura resulta muy poco atinada, deparándonos en consecuencia una de las peores obras a considerar aquí. Por otro lado, su estado de conservación no es muy bueno, con abundantes desprendimientos que afortunadamente no han afectado en exceso a la efigiada propiamente dicha, aunque hacen prácticamente ilegible el texto



3. Sibila Europea

inferior. Aparece retratada de perfil, girada hacia la izquierda y sin la suntuosidad de las anteriores. Tan sólo podemos resaltar la disposición del cabello, resuelto mediante bucles ordenados por cintas de color rojo que otorgan cierta viveza a la composición. Esa idealización que podemos considerar común a todos los lienzos no se ve plenamente lograda ahora, siendo ese uno de los principales motivos de la merma de entidad que demuestra el autor aquí.

La *Sibila Cimeria* —en realidad no estamos plenamente seguros de



4. Sibila Cimeria

que sea ella, por el motivo que a continuación expresamos— es lienzo de muy deficiente estado de conservación, con numerosos desprendimientos que afectan a identificación, texto inferior y a su propia figura incluso, perjudicando así su apreciación. En este caso hay una cierta simplificación con respecto a exponentes anteriores, destacando únicamente el tocado del cabello, al tiempo que se trata de una obra más dibujística, con una aplicación cromática de menor intensidad. Circunstancia resaltable es que reproduce casi idéntico tipo físico al mostrado por la Sibila de Samos, prueba evidente de la seriación existente en esta galería e indicio de la falta de



5. Sibila Delfica

recursos del desconocido autor. A pesar de su discreta factura, no desentona dentro de la uniformidad del conjunto. Precisamente es ésta una de las principales características que definen a estos diez lienzos, la seriación existente, camuflada en parte por esos aditamentos ornamentales, sin que haya de sorprendernos por tanto la importancia otorgada a los mismos.

En la *Sibila Delfica* se hace uso de idéntico tratamiento compositivo al que veíamos en la *Europea*. La utilización de las gamas grises y negras y el distinto corte y decoración del vestido introducen una leve diferenciación con respecto a otros componentes de la serie. El resto de elementos



6. Sibila Frigia

no varían, ordenándose el cabello, que aún trenzas y melena suelta, con dos lazos rojo y verde junto a los cuales pueden destacarse el uso de perlas y sobre todo la presencia de una nueva máscara, no tan expresiva como algunas que veíamos anteriormente. Pese a ser otra de las constantes del conjunto que presentamos, aspecto destacado es el tono nacarado de las carnes, que alcanza su mejor exponente en esta ocasión. Anteriormente hemos señalado ya la idealización que define a estas Sibilas, algo a lo cual habría que unir la delicadeza lograda mediante el uso del color en rostro y cuello, siendo éste el exponente más señalado en ese sentido.



7. Sibila Pérsica

La *Sibila Frigia* reproduce el mismo ademán que la que considerábamos Cimeria y la de Samos, con la cual posee además un relativo parecido físico, aunque en esta ocasión la expresión sea de mucha mayor dureza. El vestido que porta es de los menos ostentosos que hemos visto hasta el momento, careciendo de broches fantásticos o elementos decorativos de similar factura. Con collar de perlas, lleva una sencilla diadema en el cabello, cayéndole por detrás una amplia tela verde, una especie de capuchón de sentido fundamentalmente cromático, puesto que la pintura hubiera ganado de haberse suprimido su presencia. A pesar de ello, el resultado



8. Sibila Lfbica

final no es malo, si bien tal opinión no supone otorgarle un papel parejo a las realizaciones más destacadas. No en vano, como ya hemos señalado antes, hay que tener presente la regularidad que define a la serie.

Uno de los exponentes de menor interés es la *Sibila Pérsica*, que aparece de perfil, aunque orientada en esta ocasión hacia nuestra derecha. Por lo que a sus vestimentas se refiere, hay una clara diferenciación con respecto a los modelos anteriores, portando una amplia capa anudada con un sencillo broche. Obviamente, no faltan las joyas, con un complejo



9. Sibila Tiburtina

tocado provisto de cierta originalidad, pese a lo cual es necesario señalar que la imagen final carece realmente de intensidad. No cabe duda del enorme esfuerzo creativo que la realización de una galería de este tipo debía suponer para su autor, dada la repetición de esquemas y modelos. Ante semejante premisa, volvemos a corroborar la modestia del responsable de estas pinturas, ya que demuestra claramente su incapacidad para superar tales riesgos.

La *Sibila Tiburtina* demuestra un mayor dinamismo que las composiciones



10. Sibila de Cunea

anteriores, ya que, dispuesta de tres cuartos, inclina ligeramente su cabeza hacia el otro lado, contrastando de esa forma con la severa rigidez del resto de efigiadas. A pesar de que su caracterización es muy similar a las otras Sibilas, la relajación de sus rasgos ayuda a conseguir una faz mucho más bella, dando lugar por todo ello —además del propio cromatismo, mejor combinado— al representante más cualificado de todo el conjunto. Bien podemos decir que el autor se ha liberado de los numerosos convencionalismos presentes en la serie, siendo factible una mayor participación del mismo en este lienzo en particular, mientras que en el resto colaboraría

más activamente su taller. En cualquier caso, esta previsible circunstancia no invalida los juicios emitidos hasta el presente, ya que la uniformidad es excesivamente acusada. Con todo, las ligeras pero importantes variaciones perceptibles aquí hacen lamentar aún más la extrema rigidez del resto de óleos.

Otra de las figuras que se aleja, en cuanto a tratamiento físico, del resto de efigiadas es la *Sibila Tiburtina*, de una forma que podríamos considerar radical además, aunque desgraciadamente el efecto final no es tan afortunado como en el anterior caso. La introducción de tonalidades más claras palfa en escasa medida esos juegos cromáticos tan repetidos a lo largo de toda la serie, dándose por otro lado nuevamente la utilización de un broche formado por dos mascarones confrontados, en forma prácticamente idéntica a lo visto en la *Sibila Eritrea*. Es de esta forma que las ligeras variantes experimentadas con respecto al arquetipo establecido no incrementan la calidad del desarrollo formal, si bien su discreta factura no desentona del resto de lienzos.

Para finalizar, nos queda referirnos a la *Sibila de Cumea*, composición de acusado volumen, en la cual se aprecia una cierta simplificación de formas. Observamos en su realización un carácter más planista, consecuencia de la práctica ausencia de ornamentos y el consiguiente establecimiento de superficies continuas. Nuevamente vuelve a hacerse uso del tipo físico más repetido, siendo ésta la obra de menos complicación de cuantas hemos visto. Esa voluminosidad le otorga una aparente diferenciación con respecto al resto de desarrollos, pero tal y como hemos señalado, la continuidad es absoluta. Con todo, se mantiene dentro de la tónica general, sin que por consiguiente sea pieza resaltable desde un punto de vista formal.

Efectuada ya la labor de catalogación –por fuerza reiterativa–, para finalizar resta únicamente referirnos a algunos aspectos que creemos conveniente destacar. Ya indicábamos en un principio que la pervivencia de un conjunto de estas características es circunstancia destacable por sí misma, tanto más cuando nos referimos a la provincia guipuzcoana, con las características y limitaciones ya esbozadas en un principio. Es una lástima que la calidad artística no acompañe a la originalidad del tema. Realizaciones pertenecientes a la segunda mitad del siglo XVI, al inicio del mencionado periodo tal vez, el conocimiento –a través de estampas muy probablemente– de motivos plenamente manieristas como son esos espectaculares mascarones y máscaras supone un aliciente más en la valoración

del conjunto. Existen, efectivamente, rasgos italianizantes en estas composiciones, pero igualmente perceptible es, aunque sea en una escala infinitamente menor, cierta influencia flamenca. Más que una dependencia con respecto a esas dos escuelas, que también podría darse, quizá debamos pensar en una interpretación flamenca en forma de grabado de algunos originales italianos, a los cuales habría tenido obviamente acceso nuestro desconocido autor. Ahora bien, la seriación de la cual hace gala el conjunto bien puede indicar también la existencia de un reducido número de originales —no necesariamente de la temática aquí vista—, aunque todas estas reflexiones no sean ahora mismo más que meras hipótesis. Sea como fuere, en nuestra opinión la responsabilidad de estos lienzos se debería muy posiblemente a algún maestro castellano de la época, sin que sea posible precisar más. Ante las carencias del conjunto parece plausible suponer que no nos hallamos ante un maestro de entidad, al tiempo que la participación del taller sería acusada, y es que temática y cronología son rasgos verdaderamente sobresalientes del conjunto.