

Los grutescos en la escuela de Juan de Juni: Contrarreforma, hermetismo, mitología y cábala

The Grotesques in Juan de Juni's School: Counter-Reformation, Hermeticism, Mythology and Kabbalah

Irene DEL CANTO MÍNGUEZ
Universidad de León
icantm@unileon.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0000-0875-3785>

César GARCÍA ÁLVAREZ
Universidad de León
cgara@unileon.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1852-8105>

Resumen:

Un elemento destacado de los retablos llevados a cabo por el escultor Juan de Juni y su escuela en la provincia leonesa, en las localidades situadas en las riberas de los ríos Esla y Cea, que conecta con sus intervenciones en la provincia de Valladolid, en torno a las décadas de 1530-1580, y se prolonga hasta el siglo XVII, fueron los grutescos. En ellos, a través de motivos reiterados, sus integrantes encerraron significados extraídos de la teología cristiana contrarreformista, combinados con otros que desafiaban este pensamiento, que beben de la mitología, el hermetismo, la cábala y el criptojudáismo, componiendo así mensajes cifrados que se unificarían a través de la filosofía neoplatónica y se incorporarían al humanismo hispánico. Estas composiciones no solo probarían la erudición de sus comitentes y/o de sus artistas, sino que arrojarían luz sobre el sentido de los retablos, sobre las fuentes que manejaba la escuela (encontrándose similitudes con repertorios como Polifilo), sobre el origen, viajes, inspiración y referencias de sus integrantes (mezclando formas de hacer de la escultura francesa con los programas nortños italianos) así como posibles filiaciones ocultas (como su predilección por la cábala judía, perseguida por la ortodoxia religiosa del momento). Asimismo, su calidad contribuiría a revalorizar dichos retablos, sometidos al olvido historiográfico, al ubicarse en zonas poco concurridas o con riesgo de despoblación.

Palabras clave: Juan de Juni, retablos, grutescos, Contrarreforma, hermetismo, cábala.

Abstract:

A prominent feature of the altarpieces created by the sculptor Juan de Juni and his school in the province of León, in the towns located on the banks of the Esla and Cea rivers, connecting with his interventions in the province of Valladolid around the 1530s and 1580s, continuing into the 17th century, were the grotesques. In these, through repeated motifs, their members encapsulated meanings drawn from Counter-Reformation Christian theology, combined with others that challenged this thinking, drawing on mythology, Hermeticism, Kabbalah, and Crypto-Judaism, composing coded messages that would be unified through Neoplatonic philosophy and its incorporation into Hispanic humanism. These compositions not only demonstrated the erudition of their artists or their clients, but also shed light on the meaning of the altarpieces, the sources used by the school (finding similarities with repertoires such as Polifilo), the origin, travels, inspiration, and references of its members (mixing French sculpture styles with northern Italian programs), as well as possible occult affiliations (such as their predilection for Jewish Kabbalistic art, persecuted by the religious orthodoxy of the time). Likewise, their quality contributed to revaluing these altarpieces, which had been subjected to historical oblivion due to their location in uncrowded areas or at risk of depopulation.

ting with his interventions in the province of Valladolid around the 1530s and 1580s, continuing into the 17th century, were the grotesques. In these, through repeated motifs, their members encapsulated meanings drawn from Counter-Reformation Christian theology, combined with others that challenged this thinking, drawing on mythology, Hermeticism, Kabbalah, and Crypto-Judaism, composing coded messages that would be unified through Neoplatonic philosophy and its incorporation into Hispanic humanism. These compositions not only demonstrated the erudition of their artists or their clients, but also shed light on the meaning of the altarpieces, the sources used by the school (finding similarities with repertoires such as Polifilo), the origin, travels, inspiration, and references of its members (mixing French sculpture styles with northern Italian programs), as well as possible occult affiliations (such as their predilection for Jewish Kabbalistic art, persecuted by the religious orthodoxy of the time). Likewise, their quality contributed to revaluing these altarpieces, which had been subjected to historical oblivion due to their location in uncrowded areas or at risk of depopulation.

Keywords: Juan de Juni, altarpieces, grotesques, Counter-Reformation, Hermeticism, Kabbalah.

Introducción

La mayor parte de los estudios dedicados a la figura de Juan de Juni y de sus seguidores se ha centrado en desentrañar la iconografía de las escenas religiosas que forman parte de sus esculturas y retablos, extrayendo de ello conclusiones teológicas o, en el caso de obras menos estudia-

das, meramente descriptivas.¹ Por el contrario, los repertorios llevados a cabo por su escuela, tanto en la capital leonesa como en núcleos que hoy apenas llegan a la decena de habitantes, poseen una complejidad tal que probarían no solo la calidad de los artistas, sino también su intelectualidad, reforzada por la presencia de comitentes humanistas que reflejarán en los recintos eclesiásticos y en sus capillas de enterramiento formas de entender el mundo y alcanzar la eternidad a través de la sabiduría y la comprensión de inefables misterios.

Un elemento obviado hasta tiempos recientes de estos programas plasmados en los retablos es el grutesco. Este contribuía a reforzar el carácter de los retablos como “telones” o arquitecturas escultóricas en las que la imagen potenciaba lo meramente textual y ejercía su fascinación o poder manipulador al mover los afectos e incidir en la conciencia colectiva tanto del fiel como del clérigo.² Si bien los grutescos son enunciados formalmente en las principales monografías que se han escrito sobre la escuela en la zona leonesa, como la tesis de Gloria Carrizo Sainero sobre la escultura en León durante el siglo XVI, la de Arantzazu Oricheta³ sobre la labor del taller en el Convento de San Marcos y la obra escultórica en madera, o el libro de Joaquín García Nistal y Vanessa Jimeno Guerra en lo relativo a la retablística en torno al Cea,⁴ su elevado interés justifica esta aproximación preliminar a su trascendencia simbólica. El objetivo del presente texto es redondear el sentido de los retablos, así como contribuir a conocer mejor el proceder de

la escuela juniana, dada la capacidad del grutesco para funcionar como lenguaje semiótico y críptico que tan solo pudiera ser desvelado por los iniciados en sus enigmas, dejando a la vista de todos mensajes complejos de desentrañar.

Así, tanto en las piezas en las que intervino Juan de Juni, como en las esculpidas en su escuela por discípulos suyos y maestros como Juan de Angés, Guillermo Doncel o Bautista Vázquez, los grutescos se convertirían en seña de identidad iconográfica, plagados de referencias cristianas, herméticas, mitológicas y cabalísticas. Se ubicarán jalonando las arquitecturas o mazonerías de los retablos y rodeando los relieves y esculturas en bulto redondo, hasta llegar a su máxima expresión en espacios como la Capilla de los Benavente en Medina de Rioseco. En ella, las hibridaciones de figuras metamorfoseadas o agrutescadas llenan la totalidad de los muros, abrazando los sepulcros y ascendiendo hasta recubrir la cúpula de cerramiento, uniformizando la estancia con un lujuriante manto simbólico (García Álvarez, 2001b).

La explicación de dichos elementos como un recubrimiento epitelial decorativo o estereotipado es uno de los puntos que el presente artículo pretende contribuir a rebatir,⁵ puesto que si se desgrana su simbolismo se pueden extraer significados plurales perfectamente adaptados a cada retablo, a pesar de corresponderse con un planteamiento filosófico común, puesto que numerosos detalles sugieren tanto las creencias y conocimientos de los miembros de la escuela como las posibles fuentes de inspiración y el lugar de origen de las composiciones.⁶ En este

1 Cabe destacar Martín González (1954), Martín González (1977) y Fernández del Hoyo (2012), resaltando para el estudio de la zona leonesa Carrizo Sainero (1988), Oricheta (1999) y García Nistal y Jimeno Guerra (2022).

2 Para aproximarse al poder de sugestión implícito en la imagen, especialmente en cuanto a su uso mítico y místico religioso, consultar los ensayos Freedberg (2009) o Belting (2009).

3 Dicha autora sí esbozó en su tesis una breve sistematización de las tipologías de grutescos utilizadas por el taller, pero sin aportar una interpretación de los mismos en cada ejemplo particular.

4 Donde ambos autores hacen referencia al impacto de la filosofía neoplatónica en estas composiciones, además de desplegar sus motivos, siguiendo las investigaciones de César García Álvarez.

5 En línea con el ensayo llevado a cabo por García Álvarez (2001a), en el que cuestionaba la interpretación de los grutescos como una decoración caprichosa, proponiendo sus bases filosóficas a partir del neoplatonismo y desarrollando un repertorio simbólico que pudiera demostrarse y aplicarse a través de ejemplos concretos como los programas de la capital leonesa.

6 Aunque no se pueda desgranar por motivos de extensión, se hará referencia a la similitud de los grutescos de Juni y su taller con los efectuados en momentos próximos en la zona norteña italiana en torno al Véneto, encontrándose correlaciones con el Palacio Ducal y las galerías porticadas de la Plaza de San Marcos de Venecia, obras de las que se conoce gracias a las inscripciones fechas, comitentes, autores, sentido y simbolismo de los motivos. Esto lleva a pensar que o bien el maestro e integrantes de la escuela viajaron a esta zona o se basaron en fuentes

sentido, se desconocen los tratados concretos que utilizaron los integrantes del taller, pero sí se sabe, gracias al inventario de bienes de Juan de Juni, que el maestro contaba con un libro de “brutescos” (Campos Sánchez-Bordona, 1992) sin más especificación. Este pudo ser adquirido por Juni en su viaje a Italia (del que no hay constancia documental, aunque es muy probable) o de la consulta de libros de grabados del norte de Europa, teniendo en cuenta el manejo de *La pequeña pasión* de Durero analizado por Oricheta. De hecho, como apunta García Álvarez, Italia y Alemania fueron los dos focos primigenios de difusión de compendios de grutescos en sus imprentas (2001a: 29-33). Quizás se mezclaron elementos de varias fuentes, citándose algunas con paralelismos obvios más adelante, demostrando su amplio conocimiento de la tratadística humanística coetánea.

Asumiendo estas lagunas, la metodología empleada acogerá un análisis iconológico clásico consistente en la identificación de iconografías y simbolismos presentes en repertorios de emblemática y jeroglífica de la época, que serán cotejados con las fuentes filosóficas a las que remitirían estas representaciones plásticas o con las que compartirían pensamiento. Otros aspectos serán abordados a partir de la historia de las mentalidades al aludir a costumbres y manifestaciones culturales coyunturales, lo que no impide que posean varias dimensiones semióticas. Finalmente, la confrontación con el pensamiento mítico y los arquetipos del inconsciente colectivo mostrará en ellos preocupaciones humanas ancestrales que sobrepasan el marco temporal específico de creación de los retablos. Aún con todo, cabe señalar que algunos nexos se plantearán como hipótesis heurísticas, susceptibles de corroborarse o debatirse con nuevos hallazgos.

Cambiando de tercio, si bien es cierto que en torno a 1520-1530⁷ la mayoría de las escuelas es-

cultóricas estaban aplicando estas representaciones (véase, por ejemplo, los grutescos de Alonso de Berruguete), pocos talleres los cultivaron con tanto detalle como el juniano y, sobre todo, los mantuvieron hasta períodos en los cuales la Contrarreforma estaba atacando dichas licencias por su contaminación pagana y su abigarramiento, que entorpecía la contemplación de las escenas religiosas. Como se verá, la consciencia de los postulados tridentinos por parte del taller y de los impulsores de la renovación de la diócesis leonesa, como los obispos Juan de San Millán o Francisco Trujillo –que intentaron introducirla a pesar de las reticencias del cabildo leonés– (Domingo Pérez, 2023: 36-40) se constata en la vertebración dentro de los retablos de elementos “pertinentes” al nuevo pensamiento religioso, sustituyendo los antiguos retablos tardogóticos de las iglesias, al no considerarse adecuados. Sin embargo, el contraste con aquellas soluciones que Trento estaba limitando o prohibiendo debe explicarse en función de otros intereses o bien de la escuela o de sus comitentes pues, aunque se seguían permitiendo repertorios alegóricos como los de Cesare Ripa en relación con las virtudes o algunos jeroglíficos o emblemas, intentarán adaptarse a una teología más directa, pragmática y ortodoxa. Fruto de esta inercia, la llamada tercera generación de la escuela siguió reiterando algunas fórmulas todavía en las primeras décadas del siglo XVII, aunque perderán gran parte de su densidad (Male, 2001: 361-410).⁸

A continuación, se expondrá una agrupación de los motivos simbólicos más utilizados por la escuela juniana. Para ello, se enfocará el análisis según ejemplos escogidos de las rutas de retablos en la provincia leonesa en diferentes localidades de las riberas del Esla⁹ y del Cea, dado que dichas obras están siendo revalorizadas recientemente después de su secular olvido historiográfico, ocasionado por las carencias do-

parejas que proliferaron por esta parte de Italia, teniendo en cuenta que en Florencia y Roma la incorporación del grutesco en el siglo XVI fue inferior.

7 Cabe indicar que las fechas de la mayoría de estos retablos, así como su autoría, se corresponden con atribuciones, por lo que se omitirán en el texto de manera específica para facilitar la comprensión, figurando no obstante en el anexo de imágenes de la manera más precisa posible.

8 Fundamentalmente, cabezas de angelotes en alusión a las regiones celestes y la ascensión del espíritu, junto a guirnalda de frutos que remiten al triunfo y la prosperidad eterna del Paraíso.

9 Dichas piezas fueron catalogadas en Del Canto Mínguez (2025), interpretándose los retablos, sus grutescos y otras obras escultóricas correspondientes a los ayuntamientos de Villanueva de las Manzanas y Campo de Villavidel.

cumentales sobre su creación, y asimismo por permanecer en núcleos rurales de pequeño tamaño, cuyos recintos religiosos no cuentan con acceso regular al público.¹⁰ Además, se cotejarán con intervenciones importantes de Juni en la capital leonesa y en Valladolid y provincia, puesto que no solo se posee mejor información sobre su encargo y sentido, sino porque comparten simbología con los conjuntos que aquí se estudian, y con repertorios de grutescos generales, como los creados en Italia, o aquellos que circulaban a través de los grabados, dibujos y otros medios de difusión.¹¹

Los frutos de la fertilidad y el sacrificio

Comenzando por uno de los detalles que pueden parecer más triviales, cabe destacar los racimos de frutas, cuya elección no es casual. En una primera dimensión, sus especies remitirían a los cultivos habituales que se observan en el paisaje leonés y en el castellano, lo que es lógico si se tiene en cuenta que gran parte de la riqueza de dichas comunidades se basó en la explotación agrícola, lo que favoreció costear retablos de este calibre.¹² Así, aparecen en panoplias o guirnal-das uvas, manzanas, peras, granadas e higos (Fig. 1), junto con actividades como la vendimia, mediante dos angelotes que en Palanquinos pisan las uvas en cestos o la recogida de los frutos, presente en Villanueva de las Manzanas a través

de un angelote que recolecta un higo en las columnas centrales, en los basamentos de las columnillas de Gordaliza del Pino, en el retablo de la iglesia de San Antolín en Tordesillas o en el de Valdavida, acompañados por una mujer velada a la que los ángeles ofrecen los frutos en cestos (Figs. 2 y 3).

Todos estos frutos, así como los cestos, aludirían no solo a actividades del campo que atestiguan la fertilidad de la tierra, sino a la santificación de dichas acciones, al ubicarse en el soporte sagrado del retablo, de tal modo que la iglesia sustituye, asume y continúa la función de los primitivos templos como acumuladores de ofrendas y contenedores de grano. Su origen se puede rastrear en la mitología y los ritos paganos en torno a las cosechas, incentivados por la celebración del equinoccio de primavera o las carnavaladas y fiestas de invierno, simbolizadas mediante mascarones propios de festividades dionisiacas, poseyendo algunos un gran tamaño, como los de los frisos laterales del retablo de Tordesillas o los de Valdescapa (Fig. 4). La incidencia en estos motivos paganizantes como las vendimias sagradas, aunque pueda parecer alejada de la mentalidad tridentina (dado que parte de estas piezas, como la de Palanquinos, ya se conciben en 1552-1579, proponiéndose para Villanueva de las Manzanas una fecha posterior, en torno a 1580) no debe sorprender, sino entenderse como una prolongación de los repertorios humanísticos de finales del s. XV y principios del XVI como el *Sueño de Polifilo* de Francesco Colonna, en el cual aparecen profusamente descritos.¹³ En sus ilustraciones y textos se incluían pasajes situados en jardines de ninfas repletos de frutos, donde varios *putti* celebraban con ellas la gloria de Dioniso, realizando similares ofrendas a los dioses (Colonna, 1999: 317), con una tipología casi idéntica a la que se muestra en los retablos (Fig. 5).

En el caso de Palanquinos este sentido simbólico se ve corroborado por el hecho de que angelotes y máscaras circundan la escultura de bulto redondo central de la Virgen de la Flor, cuya

10 La Ruta de los Retablos del Cea, para la que elaboraron García Nistal y Jimeno Guerra el citado libro, contribuyó a solventar esta situación.

11 En cuanto a la bibliografía respecto a estos ejemplos, conviene citar a Oricheta (1997), García Álvarez y García Nistal (2025: 33-59) y García Álvarez (2001a: 111-130).

12 Una de las características que más sorprende es encontrar en localidades hoy prácticamente despobladas intereses en elevadas personalidades (por ejemplo, se documenta la donación económica de la iglesia de Valdescapa al músico Tomás Luis de Victoria), parejo a piezas de una calidad excepcional si se atiende a su delicadeza, profusión escultórica, policromía exquisita y profundidad simbólica en el diseño intelectual. Hay que tener en cuenta que las tareas agrícolas potenciaron el esplendor de estas tierras, lo que refuerza la documentación, recogiendo Vicenta Fernández Marcos para la zona del Esla el interés del cabildo y del Convento de San Marcos de relacionarse con estos núcleos a través del diezmo, así como en la posibilidad de abrir un canal que conectara mediante barcos el comercio local con el urbano el cual, por su ambición, no llegó a realizarse (2003: 40-42).

13 Esta fuente se utilizará artísticamente en la época con asiduidad, pues se estaba dando a conocer a través de la Universidad de Salamanca donde estudiaron, entre otros, Juan de San Millán.

fiesta se celebra el 28 de abril, de modo acorde con el protagonismo de las advocaciones marianas en la ribera del Esla. Su vinculación con el poder femenino de glorificación y fertilidad gozosa de la tierra entroncaría con otros ejemplos, como la aparición de mujeres con cornucopias repletas de frutos, las cuales serán al final del siglo estandarizadas alegóricamente como figuraciones de la abundancia o la virtud cristiana de la caridad (Ripa, 2007: 52) (Fig. 6),¹⁴ así como de un elemento poco común: varias mujeres encintas con el vientre abultado tanto en las paredes de la Capilla de los Benavente como en los basamentos de las columnillas del retablo de Joara, en el que vuelven a acompañarse de bailes circulares de *putti* (Fig. 7). Estas mostrarían, frente al carácter inmaculado de María, la consecución biológica del embarazo, remitiendo a representaciones ancestrales de la mujer como fuente de vida desde las *Venus* prehistóricas, lo que las transformaría en elementos completamente alejados de la ortodoxia, más si se mezclan con escenas religiosas católicas que aprovechan el soporte enigmático del grutesco y su ubicación en elementos arquitectónicos secundarios del retablo para esconder estas licencias. Su parangón con el culto mariano remitiría a la cristianización de las deidades femeninas telúricas, especialmente Deméter, quien perdió a su hija Perséfone al ser raptada por Hades, dios del inframundo.¹⁵

El sacrificio del niño primordial riega con su sangre los campos, congraciando a los dioses y mezclando metafóricamente el vino extraído para honrar a Dioniso con la sangre vertida, que después será derramada por Cristo (Kerenyi, 2004: 54-65). De hecho, si se coteja el simbolismo de las frutas con sus implicaciones cristológicas, su adecuación al rito católico sería igualmente

oportuna. La muerte del hijo divino se plasmaría en la granada como fruto del solsticio de invierno, y la sangre sería prefigurada por la granada y la uva (Chevalier y Gheerbrandt, 2000: 537-538, 1067-1070), dado que son frutos de líquido rojo, unidos a telas que sugerirían crípticamente la forma de la cruz. Esta incidencia en la sangre consagrada remitiría a uno de los sacramentos que intentaba preservar e intensificar la Contrarreforma frente al pensamiento protestante: la transustanciación inherente a la eucaristía, para lo cual se elaboraron sagrarios de elevadas dimensiones que se convirtieron en una de las huellas características del taller, algunos de ellos separados de sus soportes originales, mientras que otros se han conservado intactos e *in situ*.

En cuanto a la manzana y la pera,¹⁶ conectarían con el Pecado Original y la irrupción del mal en el mundo, esculpido en el basamento de la columnilla central del retablo de Gordaliza del Pino con Adán y Eva desnudos en torno a un árbol serpentino difícil de precisar botánicamente. Los higos indicarían la traición de Judas, que llevó a Cristo al sacrificio, dado que este se colgó de una higuera abrumado por la culpa, maldiciendo a este árbol (Chevalier y Gheerbrandt, 2000: 567-568, 688). Sin embargo, enlazando con la última disquisición, se abriría otra implicación plausible a partir de un detalle en el retablo de Villanueva de las Manzanas: un angelote que señala un higo alargado, en una disposición que comparte con los racimos de uvas de la Capilla de los Benavente, similar a la letra hebrea *Lamed* y a la forma viperina, llamando la atención sobre el fruto a modo de código cifrado (Figs. 8 y 9). Esta fue una práctica común entre los cabalistas, que se caracterizaron por jugar con las formas artísticas a modo de jeroglíficos para encerrar dentro de ellos letras con mensajes escondidos.

Al estar el higo vinculado a Judas, no fue excesivamente plasmado, por sus connotaciones negativas. De hecho, es el menos común y casi resulta anecdótico en los grutescos italianos, aunque podría explicarse su uso en los retablos como admonición a las almas que se desvían del

14 Hay que tener en cuenta que la sistematización de dichos repertorios es posterior, como Ripa (2007) pero son muy útiles al sintetizar la tradición pretérita.

15 El mito es rastreado por Karl Kerenyi, quien agrupó estas constantes en torno a la doncella y el niño primordial, analizando las relaciones familiares en los ritos sacrificiales como motores de las ceremonias místicas en torno a los arquetipos de la madre y la hija o la madre y el niño, modelo para María y Jesús, según el descubrimiento arqueológico de este santuario cerca de Atenas (2004: 54-65). Para rastrear la pervivencia de dichos mitos en el inconsciente colectivo, conviene destacar Kerenyi y Jung (1963).

16 La pera sustituyó a la manzana con dicho fin en algunas obras artísticas por su proximidad al seno femenino, por lo que es habitual representar las dos frutas para aludir al Pecado Original.

camino recto. Sin embargo, para los judíos y los cabalistas el Árbol del Paraíso no fue un manzano sino una higuera (Graves y Patai, 1988: 69-70), en cuyo caso las frutas reconstruirían la fertilidad del Paraíso Celeste. Precisamente, dentro de la tradición judía se celebraba la Festividad de la Cosecha o el Día de los Primeros Frutos (*Habikurim*), que contiene la bendición de la naturaleza y la alabanza de las siete especies de las Tierras de Israel, extraídas con esfuerzo y trabajo: trigo, cebada, uvas, higos, granadas, aceitunas y dátiles. Con alguna salvedad, todos ellos están plasmados tanto en los grutescos junianos como en la zona italiana, donde, por ejemplo, aparecen agrupados en uno de los capiteles del exterior del Palacio Ducal de Venecia en cestos con sus correspondientes cartelas, insistiendo con este recurso en la importancia de su identificación nominal. También resulta sugerente que el apellido de Juan de Angés,¹⁷ quien elaboró el retablo de Palanquinos, y cuya autoría se ha propuesto para otras obras del Esla, se corresponda con la castellanización de “pera” en hebreo *ahgas* o *ahgés*, que aparece transcrito, en función de las traducciones como *agés* o *angés*.¹⁸

17 La explicación consensuada, que no excluye esta hipótesis, apunta que el apellido haría referencia a su lugar de procedencia, la localidad francesa de Angers.

18 Las filiaciones criptojudías de la escuela son probables, latentes en la onomástica tanto en el caso expuesto como en el hijo de Juan de Juni, Isaac, un nombre común judío poco frecuente para un castellano o francés, como se observa al consultar los registros onomásticos de las juderías de la provincia leonesa en la época, en un momento en el que se recrudecen las leyes de limpieza de sangre y donde adoptar estos nombres suponía una declaración de intenciones (Rodríguez Fernández, 1976). En cuanto a las fuentes utilizadas, es factible el conocimiento del *Zohar* atribuido a Moisés de León, rabino adscrito a la zona leonesa y su judería, teniendo en cuenta que fue un texto manejado permanentemente por los hermetistas humanistas, lo que situaría a estos artífices más que como judíos ortodoxos, como cabalistas. Dicho origen podría explicar la incorporación de elementos improcedentes camuflados de manera sutil bajo iconografías cristianas al uso en pleno clima de Contrarreforma, no pudiendo evitar que gran parte de los retablos del taller contarán con pleitos y problemas durante su elaboración no solo en la provincia de León, sino también en Valladolid, rodeando sus intervenciones de polémica. Incluso, sorprende ver cómo algunas personalidades relacionadas con los escultores, como Fray Antonio de Guevara, para quien realizó Juan de Juni el *Santo Entierro*, procediera de una familia de judíos conversos. Finalmente, tanto la zona leonesa como el foco veneciano fueron ciudades con juderías influyentes, resultando aún un misterio por qué Juni y sus allegados parten de Francia, quizás huyendo por profesar algún culto religioso o herejía.

Para concluir con la aproximación botánica, la aparición de flores muy concretas redondearía el conocimiento de las atribuciones simbólicas y usos de las plantas por parte del taller. Entre las más destacadas, una especie de rosa o amapola se abriría en el retablo de Villanueva de las Manzanas, justo en la parte superior de Cristo crucificado, repitiéndose continuamente la misma flor en las restantes estructuras, un recurso iconográfico característico de los grutescos del Palacio Ducal veneciano. Aunque la tipología de sus pétalos más abiertos permite inclinarse por una amapola, ambas son plantas rojas que se han asociado comúnmente con la sangre y con la Crucifixión, así como con la unión del alma con la rosa mística celeste (Chevalier y Gheerbrandt, 2000: 891-893). En el mismo retablo se localizaría un estramonio, planta que crece por la ribera del Esla, célebre por su capacidad de alterar la conciencia y de utilizarse como droga o veneno que provoca la muerte (Fig. 10) (Hundley, 2022: 388-392). Finalmente, las flores también surcaron los grutescos policromados, tan profusos en los retablos como los esculpidos, conociéndose la autoría de Martín Alonso en 1574 en Gordaliza del Pino, pudiendo situarle estilísticamente en otros ejemplos como Villanueva de las Manzanas, y por la finura de sus trabajos.

Las luchas del alma frente a la tentación del diablo: monstruos y personajes apotropaicos

Otro de los ejes simbólicos presentes en los retablos de la zona y de modo particular en sus grutescos es la lucha contra el mal, consecuencia del Pecado Original y de la caída del ser humano. El hecho se personifica mediante distintas variantes, destacando en primer lugar la alusión directa al diablo. Así, en Villanueva de las Manzanas aparece vencido por san Miguel, con un rostro de marcados rasgos grotescos con nariz aguileña y un cuerpo desfigurado fetal, retorciéndose y culminando en la cola de un reptil. El repertorio iconográfico de dicha obra despliega una serie de santos protectores contra la peste que, junto a la advocación a san Juan Degollado y la reliquia de san Blas, incidirían en la curación de la enfermedad o el mal mediante el milagro, un motivo que esculpió la escuela en otras ocasiones, como en las puertas del claustro de

la Catedral de León. Por otra parte, la vestimenta militar de san Miguel con un atuendo similar a los alabarderos como los que participaron en los Tercios de Flandes (Racinet, 1984: 177), contribuiría a identificar el diablo con el protestantismo, el mal que la Contrarreforma pretendía erradicar. Igualmente, el diablo emerge en los apostolados como el de Palanquinos y el de Vallecillo en forma de serpiente o dragón venenoso de la copa de san Juan, aunque dicha iconografía también remitiría a la intercesión milagrosa sanadora propia de Asclepio. De la misma manera, san Bartolomé aparece acompañado por el diablo, refiriéndose a un episodio de su hagiografía recogido en la *Leyenda Dorada*, superando estos personajes con sus actos la tentación y los ataques de los impíos (De la Vorágine, 2006: 525) (Fig. 11).

También en los frisos del retablo de Villanueva resaltarán varias máscaras de colores rojizos, cuyos rostros poseen rasgos característicos como un fino bigote que los relaciona con mascarones populares y concepciones iconográficas del diablo de la zona francesa de la que procedían los artistas. Como señaló Baltrusaitis, la creencia de la triple faz del diablo se fue consolidando en la Edad Media hasta ser recogida por Dante Alighieri en la *Divina Comedia*, poseyendo una cara blanca, otra amarilla y en el lado frontal la “bermeja” (Baltrusaitis, 1983: 43), de ahí que la elección del tono tampoco sea casual. Todo ello culminará con cabecitas de demonios a modo de capiteles en varios sagrarios como el de Villacelama, o a lo largo de las columnillas divisorias de estas estructuras, o de machos cabríos o sátiros como los que jalonan los capiteles de las columnillas de Joara, personajes que se deleitan en el placer sensorial, y que encarnan el máximo ejemplo de la ebriedad (Fig. 12).

Más allá de la identificación del mal con la muerte o el pecado o de su uso como lección moralizante contra las malas costumbres o como propaganda contrarreformista frente al protestante, también es conveniente relacionar estas figuras con la filosofía neoplatónica, pues esta incidió en la materialidad y la sensorialidad de los bajos impulsos que el alma debía trascender (Fig. 12). Así, el diablo demostraría la futilidad de la envoltura corpórea, que ha de ser arran-

cada para alcanzar la eternidad. Dicha muerte física se evidenciaría en otros motivos aún más fáciles de asimilar: las calaveras que recorren las pilastras de la mayoría de los retablos, como metáfora macabra de la finitud. A ellas se sumarían elementos paganos de la tradición clásica, como los bucráneos rodeados por guirnaldas, que remarcan el triunfo inefable y sacrificial, sincretizados bajo fórmulas agrutescadas en el *Polifilo* (Colonna, 1999: 164, 207) (Figs. 13 y 14).

En otra línea, García Álvarez analizó cómo el carácter hibridado de todo tipo de monstruos ilustraría este proceso, plasmado en los retablos a través de un amplio repertorio de criaturas bestiales basadas en combinaciones delirantes de quimeras, grifos, dragones, aves fénix... en permanente metamorfosis. Entre sus tipologías, junto a las más clásicas, cabe mencionar varios dragones con un solo pecho sobresaliente, un motivo que enlaza directamente con el citado repertorio veneciano y que remite a lo femenino (García Álvarez, 2001a: 189-191) (Fig. 15). La asimilación de personajes mitológicos, habitual en la escuela, indica su posicionamiento frente a Erasmo de Rotterdam, quien advertía en contra de su incorporación pagana en el cristianismo, pues podía ser confundida con una suerte de idolatría dentro del debate que se estaba viviendo en la ya referida Universidad de Salamanca (Ynduráin, 1994: 426-453). Esta idea sería reforzada por la proximidad de Juni a Fray Antonio de Guevara, quien capitaneó el debate antierasmista. Aunque dichos animales fantásticos podrían ser vinculados con el mal, también fueron utilizados por los hermetistas como criaturas míticas que aludirían al conocimiento secreto por su naturaleza imposible, velando y revelando un saber solo accesible a los versados en las claves hermenéuticas (García Álvarez, 2001a: 182-189).

Más chocantes resultan, circundando el ático de algunos retablos como el de Tordesillas o el de Yugueros, varias parejas de sirenas (Fig. 16). Estas criaturas mitológicas poseyeron una profunda ambigüedad simbólica desde la Antigüedad, puesto que, por un lado, fueron símbolo de la sensualidad, volviendo locos con sus cantos a los marineros hasta hacerles “perder la razón” y, por otro, la interpretación platónica las identificó con guías del alma en su ascenso por las es-

feras celestes tras la muerte (García Gual, 2014: 81-109). Con la instauración del cristianismo, su uso como alegorías del pecado de la lujuria se acrecentó, por lo que aparecerán esculpidas en numerosas portadas junto con otros vicios (Müller, Halls y Williamson, 2022: 39-68).¹⁹ Sin embargo, lo más sorprendente de estas piezas, que en primera instancia podrían incorporarse como continuación a dicha tradición negativa junto con el resto de monstruos, no es solo su belleza y voluptuosidad, así como sus grandes dimensiones, sino la ubicación en teoría completamente improcedente en la cúspide de la arquitectura retablistica, un lugar reservado para las figuras más elevadas, especialmente Cristo y Dios Padre. La inspiración de su disposición vuelve a extraerse de los escultores italianos proclives al grutesco, como Pietro Lombardo, quien culmina con ellas un sepulcro en la iglesia veneciana de San Zanipolo, donde sujetan un tondo, o al lado de unos *putti* en la iglesia de Santa María dei Miracoli, en la misma ciudad. En Tordesillas aparecen a ambos lados de Cristo crucificado, junto al buen y al mal ladrón, quienes penden de una cruz con el travesaño acortado, adoptando así la forma de una *Tau*, personajes que fueron añadidos (como indica la documentación) en un momento posterior al diseño original (Fernández del Hoyo, 2012: 128-132). Recapitulando, la incongruencia de la posición elevada y prominente de estas sirenas quedaría justificada mediante la resignificación neoplatónica de motivos mitológicos, que volcó sobre las sirenas y los tritones implicaciones filosóficas que las convertirían en mediadoras o vehículos del alma (García Álvarez, 2001a: 183).

No obstante, la carnalidad y la materialidad de dichas criaturas, palpable en su desnudez exuberante, deben ser trascendidas, una vez se ha abandonado el deleite o estadio primero de la contemplación neoplatónica de la belleza (García Álvarez: 2001a, 50-76). Es entonces cuando se experimenta la lucha y el ascenso progresivo, ejemplificado a través de sucesiones de triunfos.

Estos pueden contemplarse en relieves tallados en la predela de Gordaliza del Pino, apreciándose esquemas que emulan los frontales de los sepulcros romanos y el intradós de los arcos de triunfo o la interpretación humanista fantasiosa de los mismos, o en los frisos que dividen las calles en Joara y Valdescapa (Figs. 17 y 18). Sus composiciones son prácticamente idénticas al repertorio del Convento de San Marcos de León, donde también un angelote enseña a un dragón en el espejo su faz deformada para constatar la fealdad del pecado. (García Álvarez, 2001a: 249-255). En estos iconogramas se despliegan angelotes afrontados que cabalgan dragones o grifos simbolizando el alma que doma o contiene la pulsión bestial desde la alegoría platónica del auriga, pero a la vez controla los saberes inefables de la bestia sagrada; caballos que parten de templete habitados por *putti* a modo de personificaciones del alma inocente y desnuda en su templo, o carros de triunfo con armas llevadas por caballos y seres híbridos. Entre otras fuentes, estas procesiones gozosas de carros engalanados con guirnaldas acompañados por soldados, ninfas, *putti*...volvían a surcar el periplo de *Polifilo*, al igual que desembocaban en templete similares a los reproducidos por dicho libro, en los que se introducían las comitivas (Colonna, 1999: 304-309) (Fig. 19).

Prosiguiendo con los motivos *psicopompos*, también se localizan en los retablos híbridos mitológicos escondidos en lugares que solo podrían ser contemplados por el fiel o el clérigo al arrodillarse, lo que implica una posición humilde que en términos evangélicos se corresponde con la virtud necesaria para lograr el ensalzamiento espiritual. Entre ellos destaca el sagrario de Villacelama, en cuyos frisos inferiores se tallan cuatro tritones sobre el mar primordial u “océano celeste”. Estas criaturas, que parten de arquitecturas ubicadas en entornos marinos, fueron uno de los motivos que García Álvarez recoge como una referencia erudita clásica sobre el viaje del alma tras la muerte, después de beber en las aguas del *Leteo* o el río del olvido, para emprender el viaje platónico por las esferas del océano celestial (2001a: 184) (Fig. 20). Por otro lado, la arquitectura de este sagrario (uno de los de mayor tamaño, que ocupa prácticamente la

19 Las monografías más completas sobre sirenas, motivo recurrente en el grutesco (como sistematizó García Álvarez), son Müller, Halls y Williamson (2022) y García Gual (2014), en las que sus autores plantean un recorrido por sus antecedentes, usos simbólicos y representaciones artísticas a lo largo del tiempo.

mitad de la calle central del retablo) remite a los templete fantasiosos que pueblan las páginas del *Polifilo* (Colonna, 1999: 487), lo que permite proponer que los tabernáculos se concebirían como pequeños edificios en los que se albergan los principales misterios católicos: la eucaristía y la resurrección.

Igualmente, el viaje espiritual aparece simbolizado en algunos animales concretos (García Álvarez, 2001a: 147-150), que se muestran junto con otras imágenes con las que contrastan por su aparente falta de decoro. Destaca el uso reiterado de las águilas, ave sagrada en el paganismo al ser la responsable de la apoteosis del alma de los emperadores, relacionada con la adivinación, el vaticinio y los augurios de triunfo, portada en los estandartes de las legiones. Su conexión con lo militar y lo religioso la transformó durante la Edad Moderna en la firma de los “nuevos emperadores” como Carlos V, incorporándola en su heráldica, así como permitió su introducción en los repertorios de emblemática (Vistarini y Cull, 1999: 39-56) volviendo a incluir el *Polifilo* una estampa que la identificaba con el sol apolíneo y la luz espiritual en la elevación del alma (Colonna, 1999: 212-213, 516-517), lo que encuentra su reflejo en grutescos ubicados en capiteles y pilastras hibridadas. Su cristianización la unió al evangelista Juan, volviéndola común en los retablos (Chevalier y Gheerbrandt, 2000: 60-64).

Sin embargo, más allá de acompañar a dicho personaje, esta ave preside de modo ciertamente extraño el Bautismo de Cristo en lugar de la paloma en el panel de la predela de Villanueva de las Manzanas (Fig. 21), o acompaña a las sirenas del retablo de Tordesillas, entre otros ejemplos. En ambas escenas adquiere un tamaño desproporcionado que inunda la composición, situándose en la primera en el centro de la acción. La extrapolación podría justificarse por un desconocimiento de la escuela en cuanto a especies avícolas, pero esta teoría se debilita al constatar que en la mayoría de los retablos del taller juniano la paloma y el águila se muestran perfectamente esculpidas según sus características clásicas, tratándose de un cambio intencionado. Resulta significativo, en este sentido, que el evangelio de san Juan sea el más singular de los canónicos, puesto que posee un intenso contenido simbóli-

co que ha dado lugar a numerosas interpretaciones herméticas. Asimismo, se ha atribuido a este evangelista la autoría del *Apocalipsis*, obra que se sirve simbólicamente de diagramas y contenidos cristianos, judíos y gnósticos para transmitir un mensaje críptico, pero acorde con el naciente hermetismo cristiano (Gómez de Liaño, 1999). Además, tres de los miembros de la escuela, incluido el maestro, llevan el nombre de Juan, lo que hace pensar en una suerte de identificación y preferencia simbólica por el águila, que podría usarse como una especie de firma.

Progresivamente, la cristianización iconográfica del ascenso del alma irá ganando peso, trasladada a cabezas de ángeles entremezcladas con otros elementos o coronando los frisos superiores, conviviendo o sustituyendo a los *putti* (García Álvarez, 2001a: 119-124). De hecho, tras la instauración definitiva del pensamiento contrarreformista, estos motivos se convirtieron en los predilectos, reduciéndose el repertorio del grutesco prácticamente a ellos, como se aprecia en el sagrario de Villavidel, fechado en 1627. A pesar de la sencillez formal y simbólica de dichas faces angélicas, puesto que pasan a significar la llegada del alma al Paraíso (Male, 2001: 279-288), no están exentas de cierta complejidad dentro de los programas propuestos por la escuela, especialmente por el hecho de que, en algunos retablos, exhiben una inusual y en principio inapropiada deformación grotesca.

Por ejemplo, en el retablo de Palanquinos contrasta ver ángeles de una calidad excelente, como los que coronan el ático circundando a Dios Padre, o los que sirven de ménsula a ambos lados de la Virgen, con cabezas en la zona superior de factura torpe. Esto podría deberse a la intervención, dentro del taller, de varias manos: un maestro (Juan de Angés), de formación exquisita, junto a otros operarios que emularían fórmulas de manera más ruda. No obstante, es el retablo de Joara el que produce mayor desconcierto, dado que en él la totalidad de los ángeles exhiben rostros burdos y obscenos, al igual que el resto de los retratos de su estructura. Ello llevaría a sostener un uso consciente de la deformidad simbólica, especialmente si se adopta en figuras elevadas como las angélicas, pues la insistencia en la fealdad en este retablo es difí-

cil de atribuir simplemente a una mala ejecución formal. De hecho, al observar los paneles de grutescos se detecta una gran delicadeza, quizás reflejando la superación de la impureza del mundo a través del hermetismo. Por su parte, en Valdavida, sorprende la irrupción a modo de ménsulas antropomorfas de dos niños desnudos de tamaño natural (Fig. 22), un elemento reiterado por la escuela cuyo sentido resulta oscuro,²⁰ si bien hace su aparición de un modo mucho más acorde con el sentido clásico de la belleza renacentista en el nivel inferior del trascoro de la catedral de León, en unas esculturas (entre ellas el espinario), cuya factura permite aproximarlas al taller de Juni.

El divino misterio: el matrimonio cósmico y la armonía celeste

Reforzando el componente hermético, desvelado por el iniciado en la consecución del camino salvífico, otros símbolos remitirían al enigma supremo cuya resolución permitía el acceso a la dimensión inefable del cosmos. En este aspecto, los elementos mitológicos y cabalísticos adquirirán especial relevancia y se servirán de imágenes que, a pesar de su carácter intrincado previo, fueron estandarizadas en numerosos repertorios emblemáticos y jeroglíficos. En primer lugar, cabe resaltar la aparición de *hermai* como figuras divisorias de varias estructuras, especialmente destacados en la Capilla de los Benavente por sus grandes dimensiones. Un programa similar de menor tamaño y más sencillo se reitera en el retablo de Valdescapa, cobijado en los paneles detrás de las columnillas o *parastas*,²¹ frente al carácter rotundamente visible que poseen en la capilla referida, en la que circundan las tumbas, esto es, la muerte física (Figs. 23). Además, exis-

te en ellas una correspondencia exacta de *hermai* masculinas y femeninas, mostrando las últimas el pecho descubierto y el pelo suelto, adoptando así una apariencia sensual pareja a las sirenas y otros personajes femeninos de herencia pagana. Esto permitiría descartar la aleatoriedad en su distribución, unificando su paralelismo el principio femenino y masculino, cuya hibridación mediante el divino amor supone una de las bases de la alquimia y la cábala (Van Lennep, 1978: 147-170).²²

Este carácter dúplice o dialéctico se extrapolaría a su vez a parejas de cabezas bajo frontones en Palanquinos, Villanueva de las Manzanas..., que combinan un rostro juvenil imberbe (quizás femenino, lo que en ocasiones resulta más evidente por los cabellos y la fisonomía) con otro barbado o masculino. Se trata de una imagen sumamente extendida en el arte renacentista presente, por ejemplo, en un capitel del claustro del Palacio Ducal en Venecia. Su interpretación encierra dificultades, puesto que, si se tratara de personajes específicos, la ausencia de inscripciones complicaría su identificación, pudiendo haber sido extraídos de la emblemática o de la numismática, o corresponderse con fórmulas estereotipadas. La ausencia de datos obliga a abstraerlos o bien como símbolos del Antiguo y Nuevo Testamento (si fueran los dos rostros masculinos, quizás aludiendo a profetas o santos), bien como *exempla virtutis* humanísticos extraídos de pasajes históricos o mitológicos, o incluso como amuletos supersticiosos protectores, cuya fuerza emana de la hibridación de ambos géneros, tal como aparece estipulado en la *Hieroglyphica* de Horapolo, quien determina cómo

20 Juan de Angés el Mozo lo desempeña en el retablo de la Virgen de las Nieves de la Catedral de Orense.

21 Se denomina así a dichas zonas, profusamente decoradas con grutescos en los retablos, junto con otras también inusuales como los laterales. Al igual que ocurría con los frisos situados en el basamento del sagrario de Villacelama, su falta de accesibilidad dificultaría su contemplación directa salvo que se adoptaran ángulos de visión forzados. Este mecanismo, centrado en la "ocultación" al colocar elementos arquitectónicos delante, las convertía en el soporte idóneo para encerrar significados elevados en los que anidaría la clave para comprender su sentido simbólico.

22 La temprana factura de la Capilla de los Benavente y su encargo como enterramiento hace que se cometan todo tipo de licencias respecto a la ortodoxia, mezclando motivos astrológicos, alegóricos, mitológicos y cristianos, pues todos ellos sirven al humanista para alcanzar la gloria y la eternidad (García Álvarez, 2001b). Sin embargo, en el retablo de Tordesillas la documentación menciona pleitos por su inconveniencia, estando pensado en un principio para el Convento de Santa Clara, pero trasladándose después a la iglesia de San Antolín como capilla de enterramiento de Gaspar de Alderete (Fernández del Hoyo, 2012: 128-132).

su uso era común para protegerse del mal (1991: 219) (Fig. 26).²³

A dichos personajes se unirían *erotes* que descorren cortinajes en los basamentos de las columnas del retablo de Palanquinos, mujeres cubiertas por velos donde los angelotes intentan retirar dicha envoltura, en Valdavida, o *hermai* tensando telas en Valdescapa (Figs. 24 y 25). Este gesto, cargado de fuerza retórica, se relacionaría con el principio filosófico de la *aletheia*²⁴ o impulso por el desvelamiento de lo inmutable, tanto en el dogma religioso como en la filosofía, entendido en ambos casos como el desocultamiento de aquello que la mayoría no logra comprender, puesto que requiere una profunda erudición e implicación del espíritu. Las mismas dimensiones simbólicas, en relación con las actitudes señaladas, están también descritas en el *Polifilo*, que recoge motivos semejantes (Colonna, 1999: 169).

Análogamente, pequeños detalles objetuales permitirían sugerir la influencia de fuentes como el *Zohar*, obra de trascendental importancia para los hermetistas y especialmente para los cabalistas, escrita por Moisés de León en los años centrales del s. XIII. Así, en la Capilla de los Benavente asoman entre los grutescos varias velas encendidas, un símbolo cuyo sentido puede rastrearse hasta el relato de Eros y Psique narrado por Apuleyo en *El asno de oro*, adoptado por diferentes creencias y cristianizado, dado que aludía metafóricamente al irrefrenable poder

amoroso que llevaba, gracias a la irrupción de la luz en medio de la oscuridad, a la contemplación de la belleza suprema. El *Zohar* dedica extensos pasajes a este momento, en el que los enamorados, en plena noche, se iluminan con la vela, un hermoso recurso literario que se sirve de la llama física para simbolizar tanto el amor pasional (nunca proscrito ni condenado en la cábala y el hermetismo), como el cognoscitivo y espiritual (De León, 1999: 82).

Más allá de estas creencias y citas eruditas, la hibridación cosmogónica de género como sagrado matrimonio se cristianizó, asumida por la presencia de Dios Padre antropomorfo en el ático en actitud de bendecir y con el orbe en una mano, tipología estandarizada en el siglo XVI, prestada de la iconografía de Zeus o el Anciano Celeste y popularizada desde los ejemplos de Rafael o Miguel Ángel. Este cobijaría a la Virgen como madre y esposa y a su hijo sacrificado, defendiendo de esta manera el mensaje trinitario cuestionado por los protestantes. Dicha relación canónica, no obstante, contará en los retablos de la escuela con matices crípticos que desafiaban sucintamente las estipulaciones contrarreformistas. Por ejemplo, en el retablo de Palanquinos se añadió en la segunda intervención, culminada en 1600, otra predela y un Cristo crucificado encima del sagrario (Carrizo Sainero, 1988: 359), posiblemente para subsanar la inconveniencia de dedicar el retablo exclusivamente al matrimonio místico. Igualmente, en el retablo de Villacelama, la Virgen en Asunción es coronada por un Dios Padre de cuerpo entero entronizado, con su túnica recubierta de platino y una postura desproporcionada o adaptada al marco, que sacrifica el naturalismo en aras de la iconografía. Entre ambos reza la inscripción extraída del *Cantar de los Cantares* “veni esposa mea, veni coronaberis canticis”, que los determina como esposos celestes. Para realzar el carácter místico de la composición, dos argollas sobresalen en el friso anterior al ático, sugiriendo la existencia de cortinas que ocultarían a la Virgen en el desarrollo de algún acto litúrgico. Aunque esta fue una tipología más o menos habitual dentro de la representación de la Virgen en Asunción (Ibáñez, Mendoza y Polo, 1979: 74-84), sorprende la aparente inconclusión del retablo,

23 Estos programas ejemplarizantes se han podido concretar mediante las cartelas en la fachada de San Marcos de León (Oricheta, 1997), siendo más confusos en los retablos salvo en algunos casos. Por ejemplo, en Vallecillo se combinan personajes de cuerpo entero del Nuevo y Antiguo Testamento en el basamento y gracias a sus atuendos en el presente artículo se ofrecerá una explicación para los de Joara o Valdavida. Sin embargo, no se descarta su correlación con individuos particulares, como el rostro sobre marco espejado delimitado y aislado en el lateral derecho de Valdavida, una ubicación que indica una condición especial, aunque es aventurado suponer que se tratara del retrato de un comitente.

24 Instaurado desde la filosofía presocrática, recuperado en la contemporaneidad por Martin Heidegger como camino para llegar a través del arte a la verdad mediante su ocultación, fue una de las ideas principales que unificará la alquimia, la cábala y el neoplatonismo. Sus constantes han sido sistematizadas en Del Canto Mínguez (2022) un estudio donde, basándose en elementos iconográficos como el velo, se extraen las implicaciones de la *aletheia* a lo largo del tiempo dentro de la cultura visual.

al que le faltan las partes laterales, centrando en la unión de estas figuras toda la composición. De hecho, el retablo de Villacelama sufrió problemas en 1585, negándosele el pago a Bautista Vázquez (Llamazares Rodríguez: 2004, 164-165), y es posible aventurar, si se coteja con Palanquinos, algún descontento con la iconografía, sin figurar nuevamente Cristo crucificado, como se estipulará en la retabística trentina.

Pero el caso más chocante será la cúspide del retablo de Tordesillas. Entre las sirenas y los ladrones crucificados, Dios Padre está acompañado en el ático por un personaje de género difícil de precisar, aunque su delicadeza y cabello largo sugerirían una feminidad dulcificada, desnudo y con un velo sobre su cabeza, acompañado en la zona inferior por querubines. Si se compara con las descripciones cabalísticas del Génesis, en ellas Dios, en su forma masculina como Yahvé, había creado el mundo en compañía de su pareja femenina Sofía, la metáfora suprema de la Sabiduría, quien portaba el velo del cosmos, seguida de la corte angélica. Este pasaje no fue ajeno a los grandes maestros del Renacimiento, puesto que fue aplicado por Miguel Ángel en la *Creación de Adán* de la Capilla Sixtina con una concepción muy similar respecto a la de Tordesillas, aunque esta no posea tanto lujo de detalles y esté ejecutada con menor calidad artística (Fig. 27).

Igualmente, en Villavidel apareció una Virgen entronizada, una tipología arcaica poco frecuente en el tiempo de creación de estas piezas, que pudo formar parte de un retablo por su gran tamaño, la presencia de argollas y el vaciado en la zona trasera. Esta disposición podría entenderse como la asimilación arcaica de las vírgenes entronizadas o mayestáticas medievales, comunes en las zonas populares, adaptando su tipología a modelos conocidos por los fieles y de fácil asimilación (Male, 2001: 313-336). Pero, por otra parte, seguiría insistiendo en la idea de la Virgen como reina cósmica, tal como se estandarizará en el arquetipo de la sacerdotisa o emperatriz quien, en el coetáneo tarot de Marsella, aparece flanqueada por las dos columnas del templo de Salomón, *Boaz* y *Jaquín*, y porta asimismo un águila. Aunque no ha sido un tema estudiado con la profundidad que merece, el manejo de los tarots y de los nacientes juegos de cartas com-

parten similitudes con el imaginario humanista, hermético y cabalista a través de sus emblemas y textos (Arola, 2021: 17-25), pudiendo explicar la elección de algunas iconografías.

Ello se aprecia con singular intensidad en la cúpula de la Capilla de los Benavente, donde se acumulan repertorios de evangelistas, santos y alegorías, pero también de astros y deidades paganas que remiten a la distribución del cosmos en constelaciones planetarias y los dos carros celestes del sol y la luna (lo masculino y lo femenino), que gobiernan el universo. Esta disposición se corresponde exactamente con diagramas cabalísticos como el pentáculo de Agrippa (o de Salomón), formado por Mercurio, Marte, Júpiter, Saturno y Venus (diosa del amor, que toca con su flecha el alma de los iniciados, como en la capilla) (García Álvarez, 2001b: 121-124). De modo similar aparece en *Polifilo*, que contiene el diseño de una estancia interior basada en ellos, estructurando sus paredes según los planetas, separados por columnas y rodeados por formas agrutescadas (Colonna, 1999: 208, 501). Incluso, volviendo al tarot de Marsella, en él el *Mundo* adopta la apariencia de una Venus surcada por guirnalda que emulan la forma del sexo femenino, lo que la convierte en la gran dama primordial, rodeada por los cuatro evangelistas, como las vírgenes de los retablos. Otras versiones, como el tarot atribuido a Mantegna, mostrarían figuras alegóricas de virtudes y los carros astrales de una manera prácticamente paralela a la detectada en la capilla (Arola, 2021: 121-165).

Un juego de costumbres: caricaturización social y batallas del intelecto

Completando el acercamiento a estos retablos, existen otros repertorios iconográficos difíciles de definir, pero cuyas claves debieron formar parte bien de la tradición popular, bien de los conocimientos más elevados, tanto filosóficos como teológicos, representando en todo caso la jerarquía y la estructuración de la sociedad. Dichas imágenes estarán marcadas por la representación de los oficios y etnias, la fusión del poder eclesiástico y el civil, así como por desvirtuaciones formales de carácter grotesco que provocan cierto desconcierto. En todo caso, podrían corresponderse con la traslación a estas su-

perficies del tiempo y el gobierno humano, una vez ha quedado trazado el divino a través de las figuras sagradas, convirtiendo el retablo en una síntesis del mundo, teniendo en cuenta que todo forma parte de la Creación, desde el ser humano hasta los monstruos, como queda establecido en el *Génesis* (Arola, 2021).

Ello puede apreciarse con claridad en dos de los retablos: Valdavida y Joara, aunque también está latente en detalles de otras obras del entorno. En ambos, en una ubicación poco accesible en los salientes del friso superior, se suceden pares de cabezas femeninas y masculinas, cuyos atuendos los enlazan con distintas etnias y clases sociales: un Papa con la tiara, un rey y una reina con coronas, un clérigo tonsurado y una monja con su hábito, varios soldados con casco, una dama velada, una mujer con la palma del martirio, un individuo que porta un gorro o tocado oriental, que podría relacionarse con un gorro judío o *kipá*, un hombre y mujer con turbantes islámicos... (Fig. 28). Dichos despliegues fueron comunes en el imaginario visual desde la Edad Media, apareciendo entre otros ejemplos en varios arcos del interior de la Catedral de Burgos, hasta la Edad Moderna, localizándose en los capiteles de la logia del Palacio Ducal, donde se esculpen las etnias y profesiones de Venecia, identificadas por cartelas.

Conocidos como las *suertes*, su fuente de inspiración todavía resulta algo difusa, asociada con manifestaciones aparentemente anecdóticas, desde los juegos de mesa y de fichas que dieron lugar a las barajas de naipes hasta la estandarización del tarot. De hecho, no sorprende que en el tarot de Mantegna vuelvan a estipularse los “rangos y oficios”, recogiendo las tipologías del artesano, el mercader, el caballero, el duque, el rey, la reina y el Papa (Arola, 2021: 55-77). Su manera de representarse y distribución también se corresponden con tratados de indumentaria realizados en el momento e impresos en Venecia, como el de Cesare Vecellio (1598), en el que se recopilan todas estas tipologías de manera pormenorizada según los distintos países europeos y orientales (en el caso de estos últimos, enfocado especialmente en lo turco).

En cuanto a Joara, ya se mencionó el chocante carácter grotesco de los ángeles, que afecta

también a la mayoría de rostros, deformados con bocas abiertas y labios gruesos leporinos, de rasgos y gestos vulgares, portando algunos gorros y cascos de soldado (Fig. 29). Estos, además, parecen corresponderse con la expresividad extrema y la alteración de proporciones propia del estilo escultórico de Alonso de Berruguete. El remate del retablo también refleja composiciones extravagantes, como tres bustos masculinos sin más atributos que una concha que sirve de marco al personaje central, reiterada en la zona inferior en tamaño pequeño y dos cascos que coronan a los individuos de los laterales. García Nistal y Jimeno Guerra los vinculan con una esquematización de la crucifixión de Cristo, frecuentemente ubicada en la zona superior de los retablos junto al buen y el mal ladrón (2022: 57-58) como ocurre en el coronamiento de Tordesillas. El atuendo militar también podría aludir a los soldados presentes en la resurrección, dado que fue un motivo comúnmente reproducido por la escuela en las puertas de los sagrarios o en tablas como la de Nava de los Oteros. La hipótesis de que pudiera tratarse de Santiago al incidir en la concha supondría una falta de ortodoxia por su ubicación difícil de explicar, además de ser extraña en una zona alejada del Camino de Santiago.

Respecto a la apariencia de los soldados en los retablos, se adopta la propia del siglo XVI, mezclando algunos referentes a la antigüedad de manera fantástica, una práctica común que obvia la realidad histórica en aras de facilitar la elaboración y comprensión de las piezas, tomada de los tratados iconográficos (Vecellio, 1598: 7-11). También dentro de los grutescos los escudos, armaduras, cascos, lanzas, espadas, etc., conforman un iconograma recurrente (Fig. 30). Estos se hibridarán con sentido simbólico hasta construir códigos morales respecto al cultivo de las armas y las letras que debía combinar el humanista, cosechando diferentes tipos de triunfo en el mundo material y en el espiritual a través de la fama (García Álvarez, 2001a: 175-178). En cuanto a los escudos, aunque perfilar una suerte de heráldica podría ser de gran ayuda para deducir comitentes desconocidos, la mayoría de las veces esta aparece desdibujada o no se concreta. Sí se relaciona la factura de algunos retablos con órdenes militares como los Caballeros

Hospitalarios en Valdavidia, rematando su cruz a ambos lados la mazonería o en obras tardías como el sagrario de Villavidel, donde figura la cruz de los Caballeros de Santiago del Convento de San Marcos, obra en cuya inscripción se cita a un prior de nombre ilegible.

Sin embargo, sorprende la plasmación de algunas armas y vestimentas vinculadas a personajes religiosos. Por ejemplo, en apostolados como el de Palanquinos se diferencian las hachas, las alabardas y los garrotes, desplegándose un repertorio desde la mayor nobleza hasta la total baja en un intento de diferenciación de los personajes. Destaca sobre todo san Mateo, con una alabarda de soldado de guarnición (Vecellio, 1598: 75) y una peculiar túnica con capucha, así como san Matías, con un hacha que se asemeja a la de los carpinteros y también era típica de los galeotes o los reclusos (*galeotti*) (Vecellio, 1598: 135). Este último se reviste con túnica y el chaperón, un tocado de origen francés asimilado por la moda italiana y muy extendido por el resto de Europa, usado como indicativo de nobleza (Vecellio, 1598: 75) y característico de la burguesía comercial, como se observa en la tipología del “mercader” del tarot de Mantegna (Arola, 2021: 62-63).²⁵ En la misma predela, san Simón y Judas Tadeo se acompañarían por una escuadra y una sierra sobredimensionadas, identificándolos como alegorías de la carpintería, dado que esta fue ejercida por san José, uniendo simbólicamente la medida (la intelectualidad) con el trabajo manual (lo matérico) y la arquitectura con la escultura, al igual que los artífices que desempeñaban los retablos, que se equiparan en aspecto con dichas figuras elevadas mediante estos sutiles recursos. Finalmente, en la tabla de Nava de los Oteros de la resurrección de Cristo, uno de los soldados portaría otra alabarda bastante

deformada, quizás para adaptarla al marco, aunque su forma se aproxima bastante a una flor de lis, coincidiendo con la procedencia francesa de los artistas (Racinet, 1984: 177).²⁶

Conclusiones

Este acercamiento inicial, forzosamente breve, al repertorio de grutescos empleados por el taller y la escuela juniana en diferentes retablos de la actual provincia de León permite concluir que el grutesco desempeña en ellos un papel que, lejos de ser secundario o marginal, resulta central, tanto desde el punto de vista del esfuerzo dedicado por los artistas a su creación formal, que se traduce en una alta calidad técnica de la mayor parte de los mismos, como a su dimensión iconográfica y simbólica, que se revela particularmente rica y compleja.

El análisis de los motivos que los componen permite afirmar la condición de estos como símbolos de las concepciones filosóficas, religiosas y herméticas que ocuparon los debates intelectuales de su tiempo. De hecho, albergarán una dimensión teológica acorde con los debates y postulados de un momento de encuentro, choque y transición entre el humanismo cristiano y la contrarreforma, pero también la presencia de un ideario hermético que se traduce en imágenes extraídas de la mitología y la astrología e incluso del tarot, codificando en el jeroglífico humanístico la filosofía neoplatónica de la Italia de la segunda mitad del siglo XV y primeras décadas del siglo XVI. A ello hay que añadir una dimensión cabalística presente en la aparición de Sofía, velas, letras ocultas bajo imágenes, etc. que encuentran su sentido pleno en textos como el *Zohar*, lo que favorecería aventurar la condición de los inspiradores de los programas de los retablos, incluyendo a los propios artistas, de cabalistas cristianos o criptojudíos conversos. Por otra parte, también es posible afirmar la existen-

²⁵ La escuela tenderá a usar la indumentaria como medio para resaltar a algunos personajes religiosos, especialmente a san Juan. Destacarán los tocados, desde una capucha, el chaperón o una especie de pequeño turbante. También se esforzarán en individualizar los rostros, adoptando algunos rasgos fisionómicos concretos algo alejados de su representación canónica, como los pómulos marcados, una ligera nariz aguileña, arrugas en la comisura de los labios finos y pelo de rizos cortos y tupidos. Esta misma faz se reitera en otros personajes como José de Arimatea en el *Santo Entierro*, correspondiéndose con la tradición escultórica francesa de finales del siglo XV, en la que se detectan rostros similares.

²⁶ Para poder concretar en este breve acercamiento los aspectos relativos a la vestimenta y armamentística se ha consultado el repertorio de Vecellio (1598), dado que es un testimonio coetáneo sobre los atuendos y su significado, teniendo en cuenta no obstante que es ligeramente posterior a la ejecución de los retablos y que estos vuelven a mezclar detalles de manera heterodoxa. El citado tratado se ha completado con Racinet (1984), en este caso autor del siglo XIX pero que llevó a cabo una exhaustiva investigación sobre dichos asuntos.

cia de profundos sentidos simbólicos en la utilización de iconogramas presentes en el grutesco, pero que en estos retablos se revisten de especial originalidad formal y simbólica, como diferentes especies vegetales, *hermai*, *erotes*, angelotes, temples, criaturas híbridas y metamórficas, sirenas, tritones, cabezas, y otros motivos, que prueban su extraordinaria riqueza.

Dichas cualidades convierten a las obras de la escuela juniana en una muestra del tenso y apasionante período histórico que contempló su creación, sobrepasando sus artistas la mera condición de artesanos que tradicionalmente se les atribuye especialmente al quedar encajonados bajo el término “taller”, teniendo en cuenta sus connotaciones historiográficas clásicas, pues tan solo mentes versadas y de gran formación intelectual habrían sido capaces de armonizar en cada encargo neoplatonismo, hermetismo, cábala, creencias populares, y otras ideas, con el lazo simbólico del humanismo cristiano.

Referencias

- Arola, Raimon (2021). *El tarot de Mantegna*. Álava: Sans Soleil.
- Baltrusaitis, Jurgis (1983). *La Edad Media fantástica*. Madrid: Cátedra.
- Belting, Hans (2009). *Imagen y culto*. Madrid: Akal.
- Campos Sánchez-Bordona, María Dolores (1992). *El arte del Renacimiento en León*. León: Universidad de León, Servicio de Publicaciones.
- Carrizo Sainero, Gloria (1988). *La escultura del siglo XVI en la diócesis de León* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid).
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain (2000). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- Colonna, Francesco (trad. Pilar Pedraza) (1999). *El sueño de Polifilo*. Barcelona: Acantilado.
- De la Vorágine, Santiago (2005). *La leyenda dorada II*. Madrid: Alianza.
- Del Canto Mínguez, Irene (2022). *La ocultación en el arte: poder y fascinación de la imagen negada* (Trabajo fin de grado, Universidad de León). Recuperado de <https://hdl.handle.net/10612/17513>
- Del Canto Mínguez, Irene (2025). *Catálogo de la retablistica del círculo de Juan de Juni en la zona del Esla-Campos*. León: Instituto de Humanismo y Tradición Clásica.
- De León, Moisés (1999). *Zohar: Libro del esplendor*. Barcelona: Azul.
- Domingo Pérez, Javier (2023). *El cabildo catedralicio de León a través de sus miembros (Siglos XII-XVII)*. Fuentes y estudio. León: Instituto de Humanismo y Tradición Clásica.
- Fernández del Hoyo, María Antonia (2012). *Juan de Juni, escultor*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Fernández Marcos, Vicenta (2003). Villanueva de la Manzanas en los documentos de la Catedral de León. *Tierras de León*, 41 (116), 20-46. Recuperado de <https://www.bibliocete.es/descargas/1585-villanueva-de-las-manzanas-en-los-documentos-de-la-catedral-de-leon-por-vicenta-fernandez-marcos-pp-20-46.html>
- Freedberg, David (2009). *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra.
- García Álvarez, César (2001a). *El simbolismo del grutesco renacentista*. León: Universidad de León.
- García Álvarez, César (2001b). Grutescos y simbolismo neoplatónico en la Capilla de los Benavente. En VV. AA. *I Jornadas de Medina de Rioseco en su historia: Arte y Cultura en Tierra de Campos, 2000* (pp. 111-130). Valladolid: Diputación Provincial.
- García Álvarez, César y García Nistal, Joaquín (2025). Aportaciones sobre la construcción y la dimensión alegórica y simbólica profana del trascoro de la catedral de León. En M.L. Alvite Díez, J. Matas Caballero y M. C. Rodríguez López (Ed.). *Alegorías y representaciones en el mundo hispánico* (pp. 33-58). Salamanca: Universidad de Salamanca, Servicio de Publicaciones.
- García Gual, Carlos (2014). *Sirenas. Seducciones y metamorfosis*. Madrid: Turner.
- García Nistal, Joaquín, Jimeno Guerra, Vanessa (2022). *El retablo renacentista en el este de León*. León: La Nueva Crónica.
- Gómez de Liaño, Ignacio (1999). *El círculo de la sabiduría*. Madrid: Siruela.
- Graves, Robert y Patai, Raphael (1988). *Los mitos hebreos*. Madrid: Alianza.
- Horapolo (trad. Jesús María de Zárate) (1991). *Hieroglyphica*. Madrid: Akal.
- Hundley, Jessica (2022). *Plant magick*. Colonia: Taschen.
- Ibáñez, Javier, Mendoza, Fernando y Polo, Jesús

- (1979). *María, Madre del Redentor*. Zaragoza: Caja de Ahorros.
- Kerenyi, Karl (2004). *Eleusis*. Madrid: Siruela.
- Kerenyi, Karl y Jung, Carl Gustav (1963). *Essays on a Science of Mythology: The Myth of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis*. Princeton: University Press.
- Llamazares Rodríguez, Fernando (1989). Juan de Angés el Viejo y su obra escultórica en Palanquinos. *Tierras de León*, 29 (75), 123-131.
- Llamazares Rodríguez, Fernando (2004). Una revisión de obras del círculo de Juni. *Imafronte*, 16, 149-166.
- Male, Emile (2001). *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid: Encuentro.
- Martín González, Juan José (1954). *Juan de Juni*. Madrid: CSIC.
- Martín González, Juan José (1977). *Juan de Juni y su época*. Valladolid: Ministerio de Cultura.
- Müller, Axel, Halls, Christopher y Williamson, Ben (2022). *Mermaids*. Exeter: University Press.
- Oricheta, Aranzazu (1997). *La sillería coral del Convento de San Marcos de León*. León: Universidad de León, Servicio de Publicaciones.
- Oricheta, Aranzazu (1999). *Juan de Juni y su escuela en León* (Tesis doctoral, Universidad de León).
- Racinet, Albert (1984). *Historia del vestido*. Madrid: Libsa.
- Ripa, Cesare (2007). *Iconología I*. Madrid: Akal.
- Rodríguez Fernández, Justiniano (1976). *Las juderías de la provincia de León*. León: Centro de estudios e investigación San Isidoro.
- Van Lennep, Jean (1978). *Arte y Alquimia*. Madrid: Nacional.
- Vecellio, Cesare (1598). *Habiti antichi et moderni di tutto il Mondo*. Venecia: Giovanni Bernardo Sessa.
- Vistarini, Antonio Bernat y Cull, John (1999). *Emblemas españoles ilustrados*. Madrid: Akal.
- Ynduráin, Domingo (1994). *Humanismo y renacimiento en España*. Madrid: Cátedra.

Apéndice de imágenes²⁷



Fig. 1. Juan de Angés y taller. *Grutesco con frutas en pilastra*. 1562-1579. Iglesia de la Anunciación (Palanquinos, León).



Fig. 2. Juan de Angés y taller. *Grutesco con mascarón, racimos, puti y seres híbridos vendimiando en pilastra*. 1562-1579. Iglesia de la Anunciación (Palanquinos, León).



Fig. 3. Círculo de Juan de Juni (autor desconocido). *Grutesco de dama recogiendo los frutos ofrecidos en cestas por los putti en basamento de columnilla*. Siglo XVI. Iglesia de San Julián y Santa Basilisa (Valdavidia, León).

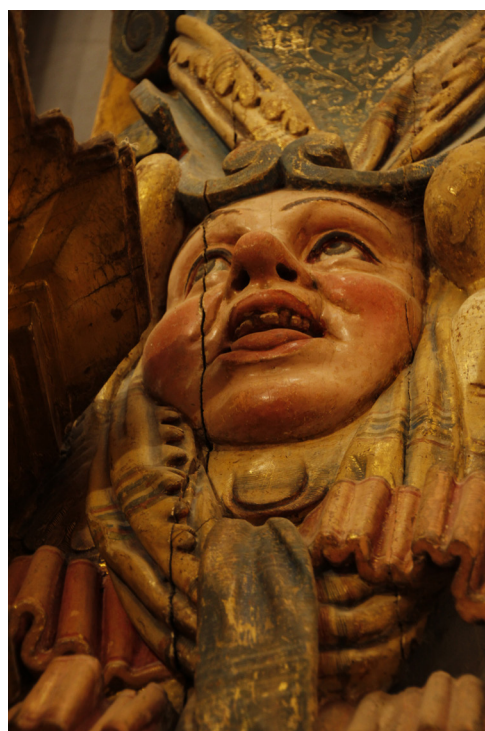


Fig. 4. Juan de Juni y taller. *Grutesco con mascarón en remate lateral*. 1567-1569. Iglesia de San Antolín (Tordesillas, Valladolid).

27 Todas las fotografías que se muestran han sido tomadas por los autores, realizando una labor de campo con fotografiado de la totalidad de los programas de grutescos, contando con los correspondientes permisos de reproducción.



Fig. 5. Francesco Colonna. *Ilustración de las vendimias de Baco*. 1499. Venecia. En Colonna, Francesco (trad. Pilar Pedraza) (1999): *El sueño de Polifilo*, Barcelona, Acantilado, 317.



Fig. 6. Bautista Vázquez y taller (atribuido). *Grutesco con la abundancia tomando los frutos en basamento de columnilla*. 1570-1590 (aprox.). Iglesia de San Juan Degollado (Villanueva de las Manzanas, León).



Fig. 7. Círculo de Juan de Juni (autor desconocido). *Grutesco con mujeres con el vientre abultado en basamento de columnilla*. Siglo XVI. Iglesia de San Andrés (Joara, León).



Fig. 8. Bautista Vázquez y escuela (atribuido). *Grutesco con puto tocando un higo*. 1570-1590 (aprox.). Iglesia de San Juan Degollado (Villanueva de las Manzanas, León).



Fig. 9. Juan de Juni y taller. *Grutesco con uva de forma serpentina en pilastra*. 1544-1554. Capilla de los Benavente en la Iglesia de Santa María de Mediavilla (Medina de Rioseco, Valladolid).



Fig. 10. Bautista Vázquez y taller (atribuido). *Grutesco con frutas y flor similar al estramonio en pilastra*. 1570-1590 (aprox.). Iglesia de San Juan Degollado (Villanueva de las Manzanas, León).



Fig. 11. Juan de Angés y taller. *Diablo que acompaña a san Bartolomé en la predela superior*. 1562-1579. Iglesia de la Anunciación (Palanquinos, León).



Fig. 12. Círculo de Juan de Juni (autor desconocido). *Cabezas de sátiros rematando un capitel*. Siglo XVI. Iglesia de San Andrés (Joara, León).



Fig. 13. Bautista Vázquez y taller. *Calaveras afrontadas en el friso del sagrario*. 1585 (aprox.). Iglesia de la Asunción (Villacelama).



Fig. 14. Bautista Vázquez y taller (atribuido). *Carnero con cortinajes en columnilla*. 1570-1590 (aprox.). Iglesia de San Juan Degollado (Villanueva de las Manzanas, León).



Fig. 15. Círculo de Juan de Juni (autor desconocido). *Grutesco de dragón con un pecho colgante en pilastra*. Siglo XVI. Iglesia de San Andrés apóstol (Valdescapa, León).



Fig. 16. Juan de Juni y taller. *Sirena con águila rematando el ático*. 1567-1569. Iglesia de San Antolín (Tordesillas, Valladolid).



Fig. 17. Círculo de Juan de Juni (autor desconocido). *Gru-tesco con carro draconiano tirado por putti en friso*. Siglo XVI. Iglesia de San Andrés (Joara, León).



Fig. 18. Círculo de Juan de Juni (autor desconocido). *Gru-tesco con carro draconiano tirado por putti en friso*. Siglo XVI. Iglesia de San Andrés apóstol (Valdescapa, León).

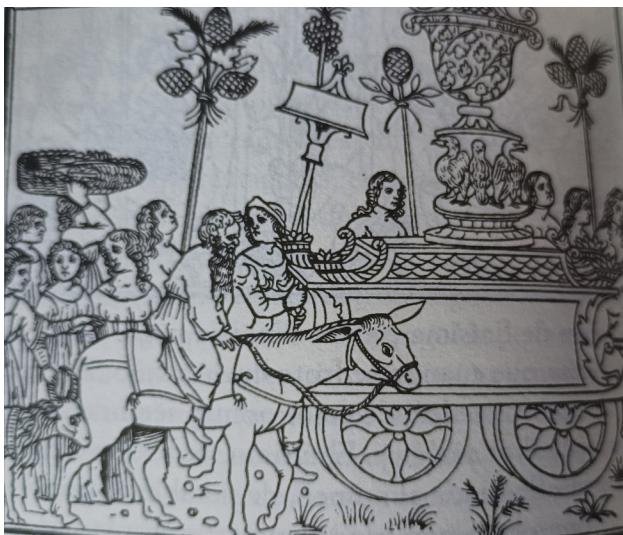


Fig. 19. Francesco Colonna. *Ilustración de los triunfos con carros engalanados*. 1499. Venecia. En Colonna, Francesco (trad. Pilar Pedraza) (1999): *El sueño de Polifilo*, Barcelona, Acantilado, 318.



Fig. 20. Bautista Vázquez y taller. *Tritón saliendo de arquitectura en el océano celeste en basamento del sagrario*. 1585 (aprox.). Iglesia de la Asunción (Villacelama).



Fig. 21. Bautista Vázquez y taller (atribuido). *Tabla del Bautismo de san Juan con águila sobredimensionada en la predela*. 1570-1590 (aprox.). Iglesia de San Juan Degollado (Villanueva de las Manzanas, León).



Fig. 22. Círculo de Juan de Juni (autor desconocido). *Ménsula a tamaño natural de niño grotesco*. Siglo XVI. Iglesia de San Julián y Santa Basilisa (Valdavia, León).



Fig. 23. Círculo de Juan de Juni (autor desconocido). *Herma masculino con velo en parasta*. Siglo XVI. Iglesia de San Andrés apóstol (Valdescapa, León).



Fig. 24. Juan de Angés y taller. *Grutesco con putti con velo y mascarón en el basamento de columnilla*. 1562-1579. Iglesia de la Anunciación (Palanquinos, León).



Fig. 25. Círculo de Juan de Juni (autor desconocido). *Grutesco con putti descorriendo el velo de una mujer en basamento de columnilla*. Siglo XVI. Iglesia de San Julián y Santa Basilisa (Valdavia, León).



Fig. 26. Horapolo. *Grabado del jeroglífico "Amuleto"*. Siglo XVI (aprox.). En Horapolo (trad. Jesús María de Zárate) (1991): Hieroglyphica, Madrid, Akal, 219.



Fig. 27. Juan de Juni y taller. *Remate con Dios Padre, Sofía con el velo y ángeles en el ático*. 1567-1569. Iglesia de San Antolín (Tordesillas, Valladolid).



Fig. 28. Círculo de Juan de Juni (autor desconocido). *Rostro grotesco con turbante en capitel de pilastrilla*. Siglo XVI. Iglesia de San Andrés (Joara, León).



Fig. 29. Círculo de Juan de Juni (autor desconocido). *Rostro grotesco con deformidades en basamento*. Siglo XVI. Iglesia de San Andrés (Joara, León).



Fig. 30. Círculo de Juan de Juni (autor desconocido). *Grotesco con panoplia*. Siglo XVI. Iglesia de San Andrés apóstol (Valdescapa, León).