

UNA INTERPRETACIÓN SIMBÓLICA DEL ARCO DE D. PEDRO MANUEL EN LA CATEDRAL DE LEÓN

César GARCÍA ALVAREZ
Universidad de León

ABSTRACT

The so called Bishop Pedro Manuel's arch, in the Cathedral of León, has a rich iconographical decoration, made up mainly by grotesques. The symbolic interpretation of these ornaments, based on the meanings that the neoplatonic philosophy and the Renaissance culture assigned them, reveals the existence of a coherent dimension of meaning that allows to read the whole arch as a iconic exaltation of the humanistic personality of the "mecenas" (patron), specially of his belief on the eternal life, granted at the same time by his Christian faith, and by a probable trust on the neoplatonic ideas.

Desde la aceptación del método iconológico, en la formulación llevada a cabo por Erwin Panofsky y considerada como canónica, o *clásica*, el interés por descifrar las significaciones simbólicas de infinidad de obras iconográficamente densas, pertenecientes especialmente a la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco, ha aumentado constantemente. El propósito esencial del presente artículo no es tanto proponer una lectura iconológica totalmente ortodoxa ni novedosa de una de las primeras obras del estilo renacentista en León, labor ya realizada con anterioridad¹, sino completar tal lectura mediante la incorporación de elementos iconográficos considerados tradicionalmente como decorativos, y por tanto como carentes de carga simbólica alguna. Nos referimos a las formas grotescas que ocupan una gran parte de la superficie del arco. Consideradas generalmente como formas insignificantes, los grotescos son sin embargo legibles si se acepta como válido el principio general del método iconológico, consistente en la relación entre las imágenes y los significados poseídos por ellas, una vez *nombradas*, en los contextos culturales a los que pertenecen².

¹ El estudio al que nos referimos es el llevado a cabo por M. D. CAMPOS SÁNCHEZ BORDONA, en su obra *Juan de Badajoz y la arquitectura del Renacimiento en León*, Universidad de León, 1993, págs. 302-312.

² No es posible en este momento analizar detenidamente los presupuestos metodológicos que justifican una lectura simbólica del grotesco. Para ello remitimos a nuestra tesis doctoral (C. GARCÍA ALVAREZ, *Iconografía fantástica y simbolismo en el Renacimiento*, tesis doctoral inédita, León, 1999), en la que se estudian extensamente todos los problemas teóricos y metodológicos que conlleva la interpretación del grotesco como imagen simbólica. Es posible, sin embargo, resumir tales planteamientos, de un modo evidentemente tosco, mediante la afirmación de que cualquier forma icónica, de cualquier período histórico artístico, cuya identidad (nombre) haya sido relacionada con significados simbólicos en alguno de los campos culturales (sistemas teóricos o filosófi-

DESCRIPCION Y ANALISIS ICONOGRAFICO

La obra del arco que comunica la capilla de Santiago de la catedral de León, la cual desempeñó originariamente funciones de Librería, con la capilla contigua, dedicada a San Andrés, posee una densidad icónica considerable. La ejecución de la obra puede centrarse en torno a los años centrales de la década de 1520. La fecha que marca el inicio de su ejecución es, probablemente, enero de 1525³. La obra fue realizada por encargo del Cabildo catedralicio, y patrocinada y auspiciada por el obispo D. Pedro Manuel. La autoría de las trazas del arco se debe a Juan de Badajoz el Mozo, artífice de las obras decisivas en la asimilación del lenguaje artístico renacentista en la ciudad de León.

La estructura compositiva del arco invita a realizar un análisis detenido. Su clara delimitación en tres niveles, correspondientes al basamento, las columnas y el entablamento superior, establecen un marco arquitectónico claro y preciso en el que el conjunto iconográfico se inserta con precisión. La distribución espacial de los grutescos, tanto en las jambas como en el intradós del arco, se articula por medio de una sucesión contigua de espacios rectangulares que encierran, a modo de unidades escultóricas independientes, un conjunto icónico preciso y delimitado. A su vez, existe una continuidad lógica que enlaza los diferentes espacios, conectándolos entre sí axialmente. Se origina con ello una estructura de grutesco *a candelieri*, que supera los límites establecidos por cada espacio aislado y da origen a una unidad formal de escala superior. Cada rectán-

cos, obras poéticas y literarias, diccionarios simbólicos, libros emblemáticos, etcétera) coetáneos y/o coterráneos respecto a dichas formas, puede ser relacionada con los significados simbólicos desarrollados en tales campos, siempre que la relación entre formas y significados permita establecer una lectura coherente de composiciones completas en relación con un sólo campo de significados. Es decir, que exista una relación de isomorfismo entre las imágenes, sus nombres o identidades culturales, y los significados asociados a tales nombres en determinado campo de la cultura. En el caso del grutesco, el universo cultural que satisface tales requisitos con mayor grado de precisión es el neoplatonismo florentino, el sistema filosófico elaborado en Florencia durante el siglo XV en torno a Lorenzo de Médicis por Marsilio Ficino y Giovanni Pico della Mirandola, entre otros. Obviamente, una relación entre imágenes y significados que no se apoya en documentos sobre la intención y voluntad de los creadores de las imágenes, sólo puede ser válida en un marco teórico y metodológico que acepte lo que en la terminología semiótica de O. Calabrese y U. Eco se ha venido a llamar una *relación intertextual*, es decir, una comprensión de las imágenes y de las creaciones culturales como textos que pertenecen a un mismo macrotexto cultural, y cuya interpenetración arroja luz sobre las dimensiones potenciales de sentido que las imágenes poseen en su marco cultural.

A tal marco teórico nos acogemos en este artículo, de modo que nuestra interpretación debe ser considerada como un ejercicio metodológico de *lectura* de una obra de arte, lectura que proporciona una dimensión de sentido coherente con el contexto cultural de la misma. Proponemos, por tanto, una interpretación semiótico-iconológica, o como se la quiera llamar, que convierte al arco de D. Pedro Manuel en un texto compuesto por iconogramas legibles si se les aplica los significados poseídos por ellos en el contexto cultural (o *Enciclopedia*, en el sentido semiótico) renacentista, al que pertenecen.

³ M. D. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *op. cit.*, págs. 302 y ss.

gulo labrado respeta los principios compositivos del grutesco, y consta de un número muy limitado de imágenes distribuidas simétricamente en cada espacio, hasta configurar un total de treinta y tres espacios labrados con decoraciones agrutescadas⁴.

La estructura formal a la que se ajusta la totalidad de las dovelas es de carácter centrífugo. El centro se halla ocupado por una imagen, de la cual nacen formas vegetales desarrolladas de acuerdo al tipo genérico del roleo. Conectadas a estas formas se sitúan el resto de las figuras, configurando siempre unidades marcadas por el desarrollo interno de las leyes compositivas propias del grutesco, como son la simetría, la negación del espacio racional, la seriación y la hibridación metamórfica. Esta distribución presente en el desarrollo interno es paralela a la estructura general del arco. El conjunto de sillares puede dividirse en dos mitades, articuladas a ambos lados de una dovela central que actúa como elemento ordenador. Las dovelas que ocupan posiciones idénticas respecto al eje de simetría formal contienen, en la mayor parte de los casos, la misma estructura iconográfica, completando así el juego de correspondencias simétricas que determina toda la estructura.

Por otra parte, a pesar de la limitación que la estructura de cada sillar supone, se puede trazar un eje vertical que enlaza todos los puntos centrales de cada composición, como ya hemos visto. Se respeta así el principio general del grutesco, la continuidad icónica y visual, que garantiza la unidad de cada conjunto. No obstante, a fin de facilitar su lectura, procederemos a desarrollar un análisis individualizado del contenido de cada una de las unidades espaciales, siguiendo para ello un itinerario ascendente⁵.

Sillares de las jambas (láms. 1, 2, fig. 2)

1 y 33: (lám. 2). Las composiciones que ocupan la base de las jambas contienen idéntica decoración iconográfica. El centro está ocupado por una cabeza de *putto*, de la que surgen roleos, terminados en cornucopias. Unos pájaros están enredados entre los roleos.

2 y 32: (lám. 1). El emblema del obispo D. Pedro Manuel, una mano alada que blande una espada, rodeado todo ello por una guirnalda, es el centro de esta composición. De él nacen roleos, que en un caso terminan en forma de flores, mientras que en la composición pareja finalizan en forma de cornucopias.

3 y 31: En este caso no existe una correspondencia simétrica entre ambos sillares. El panel izquierdo (nº 3), presenta una cabeza alada sobre una copa, de la cual brotan tallos, terminados en cabezas de ave, que asen mediante sus picos la base de la copa.

Por su parte, el nº 31 posee una copa, rematada con hojas, bajo la cual se halla una venera. Asidos a los tallos que surgen de la copa se encuentran dos *putti*, que sostienen a su vez una guirnalda.

⁴ *Ibidem*, págs. 305-311.

⁵ La numeración remite al esquema general del arco, explicitado en la fig. 1.

4 y 30: Un león, recostado sobre una hoja. A ambos lados, un roleo termina en una cabeza de ave.

5 y 29: En el sillar de la parte izquierda, una cartela con la inscripción MA, sobre la cual se halla una cabeza alada. De la cartela nacen roleos, terminados en una gran hoja.

En el sillar 29, la cabeza alada descansa sobre una copa. Los roleos terminan en una cornucopia y en una cabeza de ave, respectivamente.

6 y 28: En ambos casos, aparece de nuevo el emblema del obispo D. Pedro Manuel, antes descrito, en un caso con roleos simples, y en el otro con roleos que terminan en una cabeza de bufón.

Dovelas del arco (fig. 2)

7 y 27: La primera dovela de la rosca del arco contiene una fuente con frutos, flanqueada por dos animales de extraña apariencia, en la parte izquierda. La dovela derecha, por su parte, contiene dos unicornios, recostados, a ambos lados del recipiente central.

8 y 26: En ambos casos encontramos las figuras de dos *putti*, que sostienen roleos. Una de las parejas de *putti* carece de alas, mientras que la otra se representa de acuerdo a la apariencia *canónica* de los servidores de Cupido.

9 y 25: Un tallo ocupa el centro de estas dos dovelas. En las zonas laterales, dos *putti* sostienen un roleo, el cual finaliza en una cabeza de delfín.

10 y 24: De nuevo una forma vegetal configura el centro de la composición, desarrollándose en cornucopias, de las que dos *putti* recogen frutos. Una cabeza de carnero ocupa la parte superior del centro.

11 y 23: El roleo finaliza en esta ocasión en sendas cabezas de delfín, que muerden una hoja del tallo.

12 y 22: Un gran recipiente contiene una cabeza alada. A ambos lados se desenvuelven formas vegetales.

13 y 21: Un mascarón vegetalizado ocupa el centro. De él brotan tallos, que se transforman en dragones.

14 y 20: Una sirena de cola bífida y vegetalizada, de la que brotan tallos, ocupa ambas dovelas.

15 y 19: El espacio central está ocupado por una especie de bandeja, que encierra una forma vegetal. A ambos lados, delfines vegetalizados.

16 y 18: Un *putti*, en el centro, ase con sus manos el extremo de dos roleos, que ocupan el resto del espacio escultórico.

17: Dos *putti* flanquean una cartela central, carente de inscripciones.

Enjutas

Dos ángeles y dos *putti* sostienen una láurea, en la que se encuentra el escudo de D. Pedro Manuel.

Entablamento

Dos *putti* alados y dos privados de alas sostienen una guirnalda, sobre la cual se encuentra un águila, que picotea frutos.

Hasta aquí el proceso puramente descriptivo. La primera característica llamativa que encontramos es la repetición constante de una misma forma estruc-

tural en la composición. El peso iconográfico recae en el centro de cada espacio delimitado, mientras que las zonas laterales desempeñan una función colateral, como una consecuencia visual de la metamorfosis de los elementos centrales. Los motivos iconográficos que configuran el grutesco del arco pueden catalogarse del siguiente modo (los números entre paréntesis indican la frecuencia de aparición de cada motivo):

roleos (33), copas (10), putti (10), cabezas de putti (10), delfines (6), cornucopias (5), aves (5), guirnaldas (4), emblemas (4), leones (2), dragones (2), sirenas (2), mascarones (2), cartelas (2), unicornios (1), veneras (1), animales guardianes (1), cabezas de carnero (1) y bufones (1).

Todos estos motivos componen el léxico iconográfico empleado en la ejecución de esta obra. Todos ellos han sido extraídos, a su vez, de motivos característicos del repertorio general del grutesco elaborado en el período renacentista⁶. El proceso de análisis individualizado que efectuaremos tiene como finalidad destacar cómo el grutesco se compone de formas iconográficas que dan vida a composiciones articuladas con elementos básicos bien definidos y catalogables. Por medio de este análisis pormenorizado se revela una abundante presencia de símbolos conexos con el universo iconográfico y conceptual, característico del neoplatonismo, del amor y de la virtud, combinados con otros elementos simbólicos relacionados con ideas negativas alusivas al vicio y al pecado. Veamos cómo se articula este lenguaje desde una perspectiva iconológica⁷.

Como ya hemos apuntado, cada sillar puede ser considerado como una unidad de sentido limitada e independiente, conectada, al mismo tiempo, con el resto de sillares. Su ritmo interno mantiene la misma pauta compositiva en todos los casos. El iconograma más fácilmente identificable y analizable, y que apunta alguna de las direcciones simbólicas importantes de la obra, es el formado por una mano alada que blande una espada, enmarcado por una guirnalda en forma de láurea (lám. 1). Se trata de un elemento aislado del emblema o escudo de armas del obispo D. Pedro Manuel, comitente de la obra. En la composición de su escudo de armas se aglutinan ideas alusivas al poder terrenal (la espada) y la espiritualidad y el poder divino (las alas)⁸. El otro elemento presente en el escudo del obispo, el león, aparece en los sillares 4 y 30. Lógicamente, el significado simbólico que late en este empleo del león debe resumir los conceptos positivos asociados a su imagen, que condensan las ideas de

⁶ Un catálogo amplio de las criaturas iconográficas que pueblan el grutesco se encuentra en la obra de A. AVILA, *Imágenes y símbolos*, Edit. Anthropos, Barcelona, 1993. Asimismo, C. GARCÍA, *op. cit.*, págs. 365-496.

⁷ Cfr. nota 2.

⁸ La elección de los elementos de este escudo de armas responde a la lógica simbólica derivada de la asimilación de conceptos religiosos y alegóricos cuya significación se halla en el mundo medieval. Cfr. J. E. CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Edit. Labor, Barcelona, 1982, v. "espada", "alas".

fortaleza espiritual, de poder y rectitud⁹. El aislamiento de las figuras que componen las armas del obispo reafirma la posibilidad de la existencia de un programa simbólico en el conjunto del arco, que rebasa el nivel meramente decorativo. Los componentes del escudo pueden representarse aislados porque son concebidos dotados de una significación propia, independiente de su inclusión en el contexto original.

A pesar de lo dicho, es llamativa la contradicción existente en los atributos que acompañan al emblema episcopal en cada caso. En el sillar nº 28, los roleos conectados con el emblema episcopal se transforman en cabezas de bufón. El personaje del *fou*, del loco, es un claro trasunto simbólico de la lujuria, las bajas pasiones y el pecado, que responde a una larga tradición hermenéutica cuyo apogeo se encuentra en la Baja Edad Media¹⁰. El bufón es un personaje negativo, compañero de cortesanas y espejo de la deformidad moral, que concentra en sus muecas la tendencia a lo grotesco¹¹. Parece contradictoria, por lo tanto, su presencia junto a los signos positivos de una personalidad humanística como lo es la del obispo comitente. Tal contradicción quizá deba resolverse teniendo en cuenta la superioridad iconológica, en el grutesco, del centro sobre la periferia plástica. La mano alada, aislada mediante una láurea, supondría un contraste deliberado, una antítesis plástica en relación a los bufones, que nacen de roleos, del mundo vegetal, de la naturaleza visible y del mundo material¹². De la naturaleza nace el pecado, mientras la dignidad eclesiástica permanece por encima de las pasiones.

No obstante, las imágenes que acompañan a este emblema en el resto de los sillares en los que se representa el escudo de armas del obispo ofrecen contextos iconográficos diferentes. Así, en el nº 6, simétrico respecto al 28, los roleos no derivan en otra imagen, sino que mantienen su naturaleza vegetal, lo que podemos interpretar como un símbolo de la naturaleza no degenerada en pecado.

⁹ La significación simbólica del león en el neoplatonismo se centra en torno a su papel en uno de los trabajos de Hércules, la matanza del león de Nemea (según las versiones de Apolodoro y Diodoro Sículo). El significado negativo del león, como símbolo de la materia y el mal que el héroe debe vencer, se contraponen a un significado positivo derivado de otras fuentes clásicas y bíblicas. Cfr. A. CHASTEL, *Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico*, págs. 211 y ss. en este Asimismo J. HALL, *Diccionario de símbolos*, edit. Alianza, Madrid, 1987, v. "león". La relación con el escudo de D. Pedro Manuel parece indicar que su presencia reviste un carácter positivo, dignificante.

¹⁰ I. MATEO, "Eros y vanitas en el mensaje moralizador de las sillerías de coro europeas", en *Archivo español de arte*, n1 265, 1994, págs. 11-26.

¹¹ L. CORTÉS, *Ad summum coeli*, Universidad de Salamanca, 1984, págs. 23-38. Es llamativa la presencia del bufón en la escalera universitaria de Salamanca, asociada a la lujuria y al pecado, en un contexto simbólico de raíz neoplatónica.

¹² La relación simbólica entre los roleos y los elementos vegetales, y las ideas de vida material o natural, fue asumida por el neoplatonismo, paradójicamente, del pensamiento de Aristóteles, concretamente, de su definición de alma vegetativa como el estado intermedio entre la naturaleza inanimada y la espiritual (cfr. P. O. KRISTELLER, *El pensamiento renacentista y las artes*, edit. Taurus, Madrid, 1986, págs. 49 y ss.).

Por su parte, los sillares 2 y 32 (lám. 1), emplazados en el arranque de las jambas, y por tanto situados en una posición inferior respecto al nivel de las anteriores, contienen roleos que se transforman en flores y en cornucopias, respectivamente, claros símbolos de carácter positivo y dignificador¹³, que contrastan con los roleos y bufones precedentes. Se plantea, de este modo, una extraña contradicción iconográfica de difícil resolución, pues las cornucopias y las flores remiten a conceptos no armonizables con el pecado simbolizado por los bufones. En este caso, los signos laudatorios parecen ser una consecuencia del símbolo central, del que derivan plásticamente, y necesitarían un enfoque distinto al de los paneles precedentes, una lectura inversa. Este tipo de contradicciones se repetirá en más ocasiones en esta misma obra, como veremos.

Si analizamos el resto de los sillares, observamos que se mantiene una tendencia a emplazar los símbolos positivos en el centro de la composición. Únicamente las dovelas nº 11, 13, 14 y 15, y sus correspondencias simétricas del lado opuesto del arco, suponen una alteración de este esquema. En la nº 11, los roleos, atados mediante una cadena, sufren una transformación en delfines, que picotean los tallos. El delfín, que, asociado a la idea del amor, reviste en ocasiones un sentido ambiguo¹⁴, unas veces en conexión con la pasión terrenal y otras con el amor celeste, desempeña en esta ocasión un papel poco claro. Como nace de la naturaleza (los roleos), y permanece en ella (puesto que muerde los roleos), no puede corresponderse con un tipo de amor muy elevado.

Un significado negativo reviste también las dovelas nº 13 y 21 (fig. 2). Un mascarón vegetalizado, interpretable como el hombre en estado plenamente natural, carente de sentido espiritual, se transforma en roleos de los que nacen dragones, evidentes símbolos de la deformidad material, moral y espiritual¹⁵. La lectura simbólica de este panel apunta, por tanto, a la idea del pecado como consecuencia de la vida material.

Las dovelas 14 y 20 (fig. 2) contienen la representación de una sirena de cola vegetalizada, respondiendo así a un modelo de abundante presencia en el Re-

¹³ El significado positivo de las cornucopias en la cultura renacentista y el neoplatonismo se desarrolla a partir de episodios míticos como el nacimiento y crianza de Zeus (OVIDIO, *Metamorfosis*, libro IX). La cornucopia es el cuerno de la cabra Amaltea, a la cual Zeus colocó entre las estrellas (HIGINIO, *Astronomía Poética*, II, 13). Se relaciona mitológicamente, por tanto, con Zeus, y de él recibe en gran parte su significación positiva.

¹⁴ Como animal mitológico relacionado con Venus, el delfín puede recibir tanto una significación simbólica positiva, en relación con la idea del amor celeste propio de la Venus Urania, como un valor negativo, relacionado con la Venus vulgar. Cfr. M. J. REDONDO, *El sepulcro en España en el siglo XVI, tipología e iconografía*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985, págs. 213 y ss. Las fuentes clásicas. El neoplatonismo interpretó asimismo el episodio mítico de Arión montado sobre el delfín como una alegoría del viaje del alma hacia el Más Allá conducido por las armonías celestiales. Cfr. A. CHASTEL, *op. cit.*, págs. 267 y ss.

¹⁵ El significado espiritualmente negativo del dragón es una constante en la tradición occidental, y el neoplatonismo lo asimiló a partir de su papel en los mitos de Jasón, Hércules, Perseo y Cadmo.

nacimiento. La sirena condensa un simbolismo ambiguo, como hemos visto, pero en esta ocasión su asociación con los roleos apunta a un sentido negativo, alusivo a los peligros de la materia, de modo coherente con la tradición medieval asociada a esta figura¹⁶.

Por último, las dovelas 15 y 19 (fig. 2), que representan delfines vegetalizados que flanquean un medallón, en el cual se encierra una forma vegetal de difícil identificación, parece revestir significados *matéricos*, negativos, de acuerdo al carácter particular de cada símbolo. El delfín aludiría en esta ocasión al amor natural o al amor bestial, que no puede trascender el mundo visible (los roleos).

Junto a esta serie de paneles de signo negativo, el resto de los sillares contiene composiciones elaboradas a base de combinaciones de símbolos positivos, espirituales y amorosos. Así, el sillar de las basas del arco representa una cabeza de *putto* (lám. 2). A ambos lados surgen roleos, que finalizan en cornucopias, y unas aves están enredadas en los roleos. La cabeza de *putto*, símbolo del amor celeste y las cornucopias, símbolo de la culminación del proceso amoroso universal, remite de nuevo al código simbólico neoplatónico¹⁷. Por otra parte las aves, símbolos de las partes elevadas del alma humana, aparecen enredadas en tallos, plasmando la idea de la lucha moral del alma contra la materia¹⁸. En las basas se halla, por tanto, una fabulación visual del concepto del amor celeste neoplatónico.

En los sillares 3 y 31 (lám. 1) se acumulan símbolos relacionados con el amor. En el nº 3, una cabeza de *putto* alada (el amor celeste), descansa sobre una copa, pero los roleos finalizan en forma de cabezas de ave, o delfín, que muerden la base de la copa. Esto supone una nueva contradicción iconográfica, no importante, pero sí incómoda, que deriva del hecho de que de símbolos positivos se originen otros de carácter negativo. El sillar *gemelo* de este, el nº 31, contiene un mayor número de símbolos explícitamente positivos. La copa¹⁹, la venera²⁰, las guirnaldas²¹ y los *putti* son imágenes cuya significación, de acuerdo al nuevo lenguaje renacentista, se encuentra conectada a las especulaciones neoplatónicas sobre el amor celeste, sin que se aprecien contradicciones de tipo iconológico en su lectura.

En los sillares 5 y 29, (lám. 1), los elementos iconográficos no son idénticos. En el nº 5 aparece una cartela con la inscripción MA, probable alusión al obispo

¹⁶ La sirena es símbolo de pecado y lujuria, pero el neoplatonismo la interpretó en ocasiones como un ser que conduce las almas a través de las regiones astrales hacia el cielo. A. CHASTEL, *op. cit.*, pág. 333.

¹⁷ Sobre el significado neoplatónico del *putto* como símbolo del amor, cfr. E. WIND, *Misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona, 1972, págs. 20, 98.

¹⁸ Sobre la significación neoplatónica del ave, especialmente del águila, como símbolo del alma, véase E. WIND, *op. cit.*, págs. 232 y ss.

¹⁹ E. WIND, *op. cit.*, pág. 273.

²⁰ La venera está indisolublemente asociada a la diosa Venus, y por tanto al amor. POLIZIANO, *Giostra*, I, XCIX, 8. HESÍODO, *Teogonía*, 190s.

²¹ Las guirnaldas son, durante el Renacimiento, símbolos del amor triunfante y la inmortalidad del alma. Cfr. A. CHASTEL, *op. cit.*, págs. 78 y ss.

D. Pedro Manuel, pero al mismo tiempo abreviatura frecuente en los grutescos de grabadores lombardos, alusiva al nombre de la Virgen María. Nos inclinamos por la primera posibilidad, acorde con el contexto general de la obra, en consonancia con la presencia de símbolos laudatorios hacia la dignidad del obispo en otros sillares. La cabeza alada sobre la cartela acentúa la dimensión positiva del símbolo, y los roleos, de los que brotan hojas, no aportan nuevos matices a esta interpretación, en un nuevo rasgo de incoherencia iconográfica.

En el sillar nº 29 una copa ocupa el lugar de la cartela. Se conserva la cabeza alada, y los roleos finalizan en cornucopias, remarcándose la intención espiritual del conjunto y su función como símbolo del amor celeste.

Las dovelas 8 y 26 plasman de nuevo la idea de la lucha del alma inmersa en la materia visible. Los *putti* que sostienen roleos aluden a esta idea²². Es probable que la presencia de alas en una de las parejas de *putti* posea alguna trascendencia simbólica, representaría una alusión al amor celeste, mientras que la pareja no alada aludiría al amor vulgar. En cualquier caso, la evidente presencia de los *putti* permite relacionar esta composición con el universo simbólico del amor en su versión neoplatónica.

Las dovelas 7 y 27 presentan idéntica configuración. La copa con frutos que se nos muestra en el centro alude de nuevo al triunfo del amor²³, mientras las parejas de animales, unicornios y *gatos/perros* (?), cumplen un papel apotropaico, protector, pese a la ambigüedad simbólica de los unicornios²⁴.

Los *putti* que, en las dovelas 9 y 25, sostienen roleos, terminados en cabeza de delfín, son una nueva plasmación del dominio de las fuerzas del amor sobre la naturaleza. Los delfines parecen tener en esta ocasión un sentido cercano a un concepto no muy positivo de amor, debido a su derivación de los roleos. El humanismo recuperó el carácter *psicopompo* del delfín, rescatándolo del olvido medieval, y le asignó un carácter de símbolo espiritual y amoroso, como conductor de las almas hacia el Más Allá. De nuevo, por tanto, se produce una cierta indefinición iconológica, que repercute en la inteligibilidad y coherencia de su significado simbólico.

Mayor lógica iconográfica, en cuanto se acerca con precisión a las formas compositivas habituales en el grutesco, se observa en las dovelas 10 y 24. Los *putti* que recogen frutos de cornucopias son un jeroglífico utilizado por el neoplatonismo para expresar la bondad y riqueza espiritual que derivan del cultivo del amor en la vida terrena, imagen extraída de los *Fasti* de Ovidio y de

²² E. WIND, *op. cit.*, pág. 90. El neoplatonismo se apropió del sentido del episodio narrado por Filóstrato el Viejo en sus *Imágenes*.

²³ Los cestos de frutas, recogidos en el jardín de Venus, como ofrenda, por los *putti*, son un símbolo del amor, tal como recoge Filóstrato el Viejo (*Imágenes*, edición de L. A. de Cuenca, págs. 41 y ss.), HORAPOLO (*Hieroglyphica*, edición de J. M. González de Zárate, págs. 89-92, y POLIZIANO, *Giostra* I, XCIV, 2, se hacen eco de tal interpretación.

²⁴ J. HALL, *op. cit.*, v. "unicornio". La tradición medieval asignó al unicornio un carácter alternativamente casto y lujurioso, derivado de las contradictorias fuentes literarias de las que se sirvió.

las *Imágenes* de Filóstrato²⁵. El prótomo central de carnero, relacionado con los signos de Marte y Aries, puede aludir, de nuevo contradictoriamente, tanto a la ira como vicio del alma, como a la constelación a través de la cual las almas ascienden hacia la región de las Ideas. Nuevamente, una ambigüedad simbólica en este ciclo iconográfico.

Del mismo modo, la cabeza alada de *putto*, posada sobre una copa, que aparece en las dovelas 12 y 22, es una imagen común en el grutesco, que relaciona el cuerpo (la copa), con la mente angélica, el grado de perfección espiritual más elevado²⁶. Idéntica simplicidad reflejan los sillares 16 y 18, en los que un *putto* sostiene un par de roleos que se desarrollan a ambos lados de la figura central, y que puede interpretarse, una vez más, como la lucha del amor enfrentada a la naturaleza material.

La rosca del arco culmina en la dovella central, dos *putti* que flanquean una cartela sin inscripción alguna (fig. 2), la cual sí está presente en la cartela de la frontal del arco, que contiene el anagrama I H S (Jesús Hombre Salvador), signo cristiano que culmina un conjunto de imágenes paganas utilizadas para plasmar la teoría del amor.

En las enjutas del arco, dos ángeles y dos *putti*, como hemos descrito, sostienen láureas, dentro de las cuales se encuentra representado el escudo de armas del obispo comitente, en esta ocasión no de modo fragmentado, sino completo (lám. 3). La presencia conjunta de ángeles y *putti*, es decir, de seres provenientes del imaginario cristiano y el pagano que poseen funciones simbólicas paralelas en cada universo conceptual, supone una clara demostración de la voluntad de síntesis, de sincretismo filosófico y estético, que intenta fusionar paganismo y cristianismo en una visión armónica del universo. La presencia de ambos seres se supedita en esta ocasión a un propósito superior, la celebración y exaltación de la dignidad eclesiástica y personal del obispo comitente de la obra, una característica prototípica de la sensibilidad humanista dominante²⁷.

Como remate iconográfico del conjunto del arco, se sitúan las imágenes de dos *putti* alados y otros dos carentes de alas, que sostienen una gran guirnalda (lám. 4). Sobre ésta está posada un águila, que picotea los frutos de la guirnalda. Esta composición, que actúa como remate de la obra, aúna elementos simbólicos de carácter amoroso en una unidad coherente. El águila, las guirnaldas y los *putti* se corresponden en el imaginario neoplatónico con el triunfo definitivo del amor celeste²⁸. Concretamente, la guirnalda simboliza el fruto definitivo del ejercicio del amor, mientras que el águila, símbolo ya estudiado anteriormente, representa y simboliza el alma humana que disfruta, ya en las regiones superiores del universo, de la posibilidad de alimentarse de los frutos del amor.

²⁵ Cfr. nota 23.

²⁶ La cabeza alada como símbolo de la Mente Angélica, el estado de perfección espiritual inmediatamente inferior a la divinidad, aparece en MARSILIO FICINO, *De amore*, edición de Rocío de la Villa, págs. 72-73.

²⁷ Sobre la personalidad humanística de D. Pedro Manuel, cfr. M. D. CAMPOS, *op. cit.* págs. 302 y ss.

²⁸ Cfr. notas 18 y 21.

INTERPRETACIÓN ICONOLÓGICA

Del análisis de este conjunto se pueden extraer interesantes conclusiones formales y simbólicas. Se observa, en primer lugar, un conocimiento de modelos visuales de procedencia italiana. Los grutescos que configuran la decoración escultórica del arco se asemejan a los desarrollados por grabadores italianos, en especial a la obra de Agostino Veneziano y Nicoletto Rosex²⁹.

Esta evidente filiación italianizante de los grutescos no se corresponde, sin embargo, con un conocimiento profundo de los diferentes niveles simbólicos que operan en cada uno de los símbolos empleados. Las contradicciones *semánticas* son numerosas. El escudo del obispo aparece asociado tanto a símbolos de virtud (cornucopias), como de pecado y maldad (bufones). El león, atributo también del escudo episcopal, se asocia a un símbolo ambiguo, como es el ave vegetalizada. Por otra parte, el sentido ascensional que define la estructura iconográfica interna del arco, y al que parece asimilarse la disposición de los sillares y dovelas del arco, no presenta continuidad alguna. La clave del arco, con el anagrama IHS y el *alfa y omega*, supone una culminación cristológica y teológica evidente, pero se encuentra aislada en su carácter de símbolo cristiano, enfrentada a la multiplicidad de imágenes mitológicas que configuran la práctica totalidad de los motivos de la obra. Ambos anagramas constituyen, sin duda, una culminación, un resumen simbólico y un *destino* final del sentido del arco, que alcanzaría aquí su punto más elevado, pero el orden en el que se encuentran dispuestas las dovelas desmiente tal posibilidad. En efecto, símbolos claramente negativos, o cuando menos ambiguos, como la sirena, los dragones y los roleos, ocupan una posición más elevada que otros con mayor contenido espiritual y sentido dignificante.

La progresión simbólica ascensional sí se observa, por el contrario, en el nivel superior de la obra. Las enjutas con el escudo del obispo, sostenidas por *putti* y ángeles, tallados de forma que parecen volar hacia la clave del arco, ensalzan eficazmente la figura del obispo D. Pedro Manuel, afirmando su dignidad espiritual y su dignidad moral, e indicando la existencia de un proceso de elevación que conduce su alma hacia el mundo celestial, representado por las guirnaldas (los frutos del amor), que un águila (el alma divinizada), saborea. En esta composición se culmina el sentido ascensional de la obra. El águila que picotea los frutos de la guirnalda es un símbolo neoplatónico evidente, una imagen poética y visual sumamente frecuente en el arte influido por el neoplatonismo florentino, que encuentra su equivalencia en el mundo cristiano, en cuanto el águila, como hemos visto, es a su vez símbolo de revelación espiritual y de resurrección. Este conjunto iconográfico, por tanto, condensa la idea de la apoteosis celestial del obispo y de la inmortalidad, sintetizando de nuevo el cristianismo y la especulación neoplatónica.

²⁹ M. D. CAMPOS, *op. cit.*, pág. 312. Las escasas posibilidades de acceder a repertorios de grutescos limitan considerablemente la identificación de las obras con sus modelos primigenios. El estilo de los grutescos de esta se corresponde en mayor medida con la obra de los dos grabadores citados que con otros de la misma procedencia, pero es difícil aventurar una atribución segura.

La posibilidad de relacionar este conjunto con el neoplatonismo aumenta si analizamos el contenido de las caras laterales de las basas de las columnas (fig. 1). En ellas aparecen labradas dos parejas de bustos. La primera de ellas representa a un joven coronado con hiedra y a una mujer coronada de joyas, con el cabello suelto y los pechos al descubierto. Se trata, muy probablemente, de Baco y Ariadna. La presencia de Baco no debe sorprender, pues el *furor báquico* era comprendido por los neoplatónicos como un medio extático necesario para alcanzar la fusión con Dios³⁰, y como tal los símbolos dionisíacos se extenderán por todo el Renacimiento. Su presencia indica un claro conocimiento de las obras filosóficas neoplatónicas en las que se estudian las concepciones dionisíacas, en especial el discurso de Pico *De hominis dignitate*, que supone, junto con el *De amore* ficiniano, el punto más alto de asimilación de los misterios báquicos por parte del neoplatonismo.

De la pareja restante sólo es visible el personaje masculino, ataviado con un gran casco, muy cercano al modelo canónico de representación de Escipión durante el Renacimiento³¹. Escipión, modelo de virtud, simboliza para el neoplatonismo la esfera de acción moral del ser humano, y supone un complemento simbólico, en cuanto representa la elección de la virtud moral, de la pareja báquica de la columna pareja. Con el análisis de esta zona del arco obtenemos el siguiente esquema de comprensión simbólica de todo el arco:

1) COLUMNAS:	FUROR BÁQUICO, ELECCIÓN DE LA VIRTUD.
2) INTRADÓS Y JAMBAS:	VIRTUDES, VICIOS, EXALTACIÓN DEL OBISPO.
3) ENJUTAS:	ASCENSO A LA INMORTALIDAD DEL ALMA DEL OBISPO.
4) ENTABLAMIENTO:	INMORTALIDAD DEL ALMA, ACCESO A LA REGIÓN CELESTIAL.
5) CLAVE:	ALFA Y ÓMEGA, I H S. CRISTO COMO PRINCIPIO, SALVADOR Y FIN

La idea unificadora que subyace, y que configura un programa coherente, es la dignificación y ensalzamiento de la figura del obispo D. Pedro Manuel. La presencia de su emblema en los diferentes niveles estructurales de la obra se define como un motivo de conexión formal y simbólica que unifica toda la obra. Esta omnipresencia afirma la existencia de un sentido humanista fuerte subyacente como marco conceptual general de esta realización. La serie de imágenes mitológicas y los objetos simbólicos son jalones del itinerario espiritual que el obispo recorre en la existencia. Las dos basas en las que se apoya este proceso son el devenir dionisíaco, el éxtasis, representado por Baco, y la lucha moral que el guerrero representa. Los sillares interiores desarrollan el proceso, contraponiendo vicio y virtud por medio de un lenguaje cuya clave puede encontrarse solamente en la unificación que el pensamiento humanista y neoplatónico aportan al Renacimiento, apoyándose en la interpretación de textos clásicos.

³⁰ Cfr. E. WIND, *op. cit.*, pág. 176.

³¹ J. M. LÓPEZ MARTÍN, *La arquitectura en el Renacimiento placentino, simbología de las fachadas*, Cáceres, 1986, págs. 75 y ss. Foto nº 7.

Si la dimensión de sentido que la relación entre las imágenes y sus significados neoplatónicos permite establecer en el conjunto del arco se debió, realmente, a un conocimiento efectivo por parte de D. Pedro Manuel o de Juan de Badajoz, de la filosofía y los textos neoplatónicos, entonces las contradicciones existentes en el programa iconográfico se deben probablemente a una falta de seguridad en el conocimiento de las relaciones entre imágenes y textos, y apuntan a una asimilación desigual de los escritos neoplatónicos que explicaría el empleo en ocasiones ambiguo o inexacto del repertorio iconográfico. Al mismo tiempo, se observa una persistencia de significados morales de raíz medieval, explicable si tenemos en cuenta la labor goticista realizada en la primera fase de construcción del arco por Juan de Badajoz el Viejo, y que se inserta en forma de decoración marginal a lo largo de los extremos de las columnas. Estas persistencias medievales solucionan algunas incongruencias simbólicas anteriormente apuntadas, pero no aminoran el carácter renacentista y humanista del conjunto.

La clave del arco, en cuanto final y resumen visual del mismo, introduce un sentido cristológico. *Alfa y Omega* proclaman a Cristo como principio y fin del universo y del destino del alma³², mientras que el anagrama I H S identifica a Cristo como la causa agente principal de la inmortalidad del alma del obispo. La insistencia en el destino privilegiado reservado al alma del obispo es congruente con el marcado individualismo que caracteriza el sentimiento humanista, una exaltación de la gloria individual del hombre que afirma su posición privilegiada como centro del universo. Es el alma del obispo, del humanista, del sabio, del justo, la que es conducida por los ángeles hacia las regiones celestiales, como afirma la presencia de su escudo, y es su alma la que accede a la condición de inmortal, simbolizada por el águila y las guirnaldas.

El arco materializa, por tanto, una fusión de mitología y teología, de un mundo clásico concebido como armonizable con la visión religiosa de la vida, de un humanismo neoplatónico que enriquece el sentido cristiano del Más Allá y de la existencia espiritual. La fama, la dignidad, la aspiración a la inmortalidad a través de la virtud, son las ideas básicas que dan unidad y sentido a esta obra. No debemos olvidar que el arco servía como comunicación y entrada de la antigua Librería capitular, y que su simbolismo se enriquece como puerta de la Sabiduría, identificada con el saber clásico y cristiano guardado en la Biblioteca. De este modo, D. Pedro Manuel vuelve a glorificarse a sí mismo, como en la escalera capitular levantada gracias a su mecenazgo, a través de un lenguaje algo inseguro, que oscila entre la tradición medieval, aún influyente, y la novedad que el lenguaje renacentista supone en todos los niveles artísticos, tanto formales y estructurales como semánticos y simbólicos.

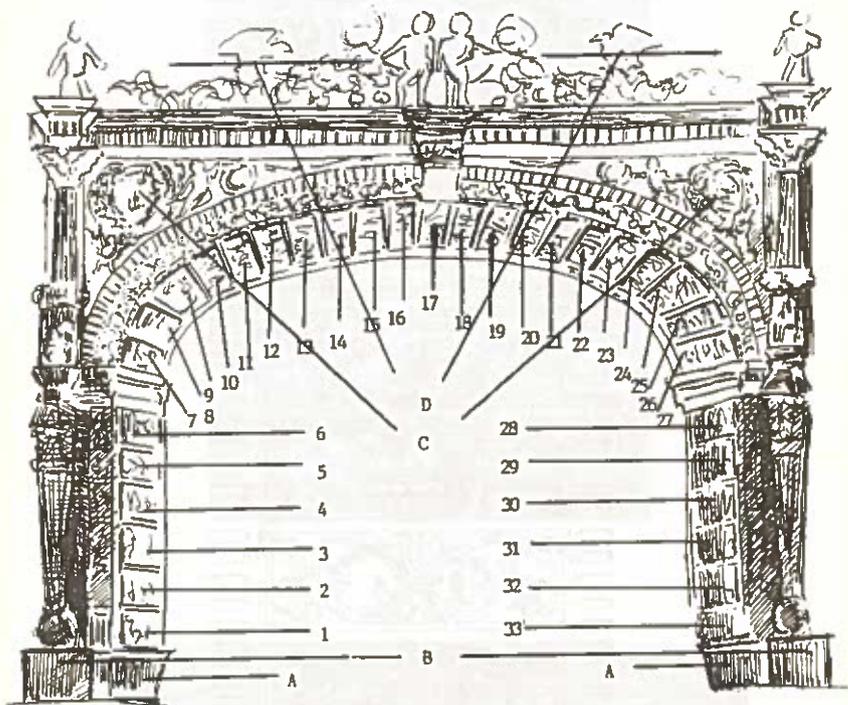
El arco se sitúa, por tanto, como una suerte de experimentación estética que pretende construir un edificio simbólico coherente sirviéndose de las novedades conocidas a través de los contactos con el mundo italiano. Al mismo tiempo, logra ser una plasmación que resume alguno de los nuevos valores culturales y

³² Cfr. J. HALL, *op. cit.*, v. "Cristo".

filosóficos nacidos en el mundo renacentista, armonizándolos con el universo teológico propio de la cosmovisión teológica cristiana. Nuevos valores, nuevas formas, nuevas estructuras, que aún han de esperar su definitiva asimilación y su utilización al servicio de obras plenamente renacentistas. Lo que no es posible afirmar con total seguridad es, sin embargo, si la coherencia de los grutescos, leídos como jeroglíficos neoplatónicos, respecto al significado del conjunto del programa, se debe a un conocimiento real y profundo de todas sus implicaciones simbólicas, o si por el contrario se debe a los significados que los iconogramas grutescos poseen potencialmente en el contexto cultural del Renacimiento italiano, del que en definitiva provienen como modelos formales.

Si se opta por la solución histórica, es decir, por aceptar como válido el conocimiento efectivo, por parte del comitente y/o el artista las significaciones potenciales de las imágenes grutescas que están empleando en el arco, entonces el grutesco se tornaría en el elemento simbólico clave de toda la obra, ya que, al haber sido concebido como herramienta de un discurso artístico pretendidamente humanista, renacentista, su carácter jeroglífico permitiría reforzar el grado de conocimiento de la cultura italiana, en especial de las funciones simbólico-jeroglíficas de la imagen que tanto el neoplatonismo como el pensamiento subyacente a obras como la *Hypnerotomachia Poliphili* o la recepción de la *Hieroglyphica* de Horapolo están preconizando en Italia. Sin embargo, el análisis del empleo del grutesco en el arco, demuestra cómo la asimilación del repertorio iconográfico-formal del grutesco y de sus posibilidades simbólicas no alcanza un grado de coherencia totalmente satisfactorio. Las ambigüedades y contradicciones simbólicas no son desdeñables, y si bien pueden deberse a una posible incorrección del método que hemos propuesto, podrían también ser explicadas por la indecisión, anteriormente apuntada, entre el contexto cultural medievalizante que todavía ejerce un poderoso influjo en estas décadas, y la recepción entusiasta pero insegura de los postulados renacentistas.

La vinculación que puede ser establecida entre el grutesco y pensamiento neoplatónico es, en nuestra opinión, lo suficientemente estrecha como para permitir apoyar la hipótesis histórica, aun con ciertas reservas. El esquema iconográfico general del arco traduce adecuadamente alguno de los conceptos clave del neoplatonismo, desde las vías extática y moral para alcanzar la perfección espiritual hasta la afirmación del destino feliz del alma en el Paraíso celestial, una vez superadas las pruebas de la existencia. Todo el conjunto se define a través de imágenes extraídas del repertorio icónico del grutesco, que colmatan todos los niveles estructurales de la obra, articulando un conjunto dotado de un sentido coherente, a pesar de las ambigüedades. En esta obra parece más poderoso el deseo de emplear y asimilar un lenguaje aún extraño y novedoso que la capacidad real de agotar las posibilidades sintácticas y semánticas del grutesco. Aun así, la inteligibilidad de las intenciones simbólicas parece clara, y apoya la posibilidad de realizar lecturas hermenéuticas de otros programas en los que el grutesco interviene, aun con todos los problemas teóricos, metodológicos e históricos que tal posibilidad conlleva.



1-33: Sillares de las jambas y las dovelas del intradós del arco.

A: Sillares del Zócalo.

B: Relieves de las bases de las columnas.

B1: Baco. B2: Escipión.

C: Enjutas del arco.

D: Remate escultórico.

Figura 1: Catedral de León. Arco del Obispo D. Pedro Manuel (Juan de Badajoz el mozo, h. 1525). Esquema estructural e iconográfico.



Figura 2: Arco de D. Pedro Manuel. Grutescos de las dovelas del intradós del arco.



**Lámina 1. Arco de D. Pedro Manuel:
grutescos de las jambas del arco**



Lámina 2. Arco de D. Pedro Manuel: grutescos del zócalo

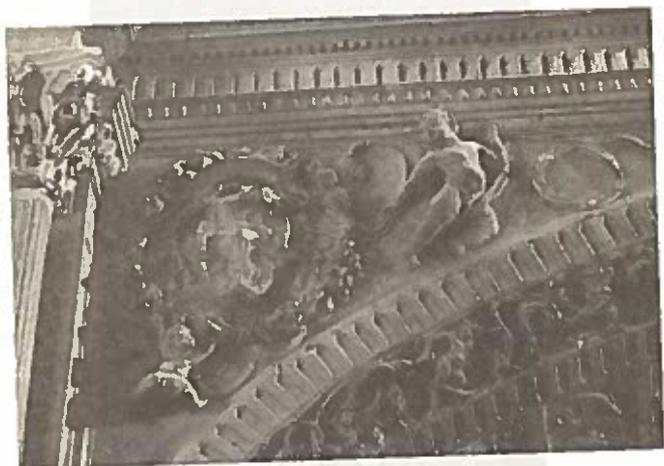


Lámina 3. Arco de D. Pedro Manuel: enjuta con el escudo episcopal

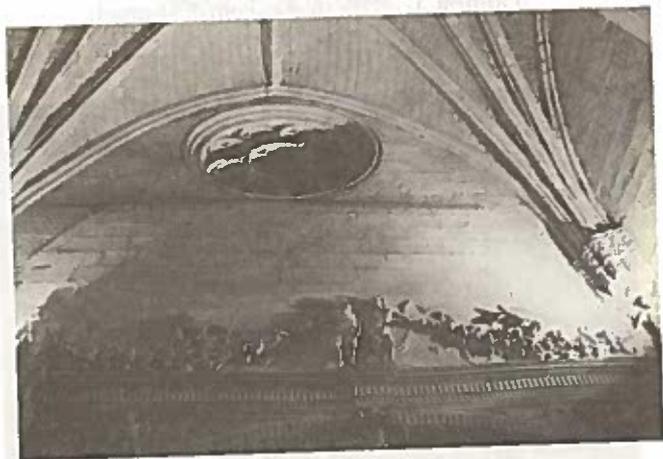


Lámina 4. Arco de D. Pedro Manuel: Remate. Aguilas sobre guirnaldas, sostenidas por *putti*