

LA TRANSMISIÓN FORMAL E ICONOGRÁFICA DE MODELOS EN CUATRO EJEMPLOS DEL ARTE RENACENTISTA EN LEÓN

César GARCÍA ALVAREZ
Universidad de León

ABSTRACT:

The iconological method lies on the basic idea of iconographic type, understood as the influence that a previous visual or textual model has over a concrete artistic work. The discovery of four different models in four works from the Renaissance art of León (an engraving of Marcantonio Raimondi for a possible relief of Hércules; a german engraving of G. Pencz for a triumph of Venus; different drawings by N. Rosex for a decorative panel, and another engraving, by H. B. Grien, as a model for a St. Sebastian) supports the thesis of a general influence exerted by the Italian and German art over Spanish art during the Renaissance, and allows to differentiate among various kinds of influences: the direct and literal copy of the model, the formal variation and the stylistical transformation of an artistic tradition. In the four examples, it is not possible to guarantee or to refuse (only from the formal analysis) if the original symbolic meanings of the models remain in the influenced images.

PALABRAS CLAVE:

Iconografía renacentista, copia de modelos, variación formal, transmisión simbólica, Raimondi, Pencz, Beham, Juan de Badajoz, Nicoletto Rosex, H. B. Grien, G. Doncel.

Desde el momento en que comienza a producirse la aceptación y asimilación del método iconológico por parte de los historiadores del arte, la revisión y reinterpretación del sentido y significado de las obras de arte se convierte en una constante búsqueda de fuentes, tanto literarias como visuales, que hayan servido de modelo e inspiración para la ejecución formal de las creaciones plásticas¹. Esta búsqueda de modelos se justifica por la importancia que en el método iconológico posee la noción de tipo iconográfico, la constatación de que los artistas se inspiran para sus creaciones en modelos pertenecientes a una tradición visual, de la que aprovechan aquellos elementos pertinentes

¹ Acerca del método iconológico, aparte del estudio capital de Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1972, y *El significado en las artes visuales*, Madrid, 1979, véase la crítica de Gombrich en *Imágenes simbólicas*, Alianza, Madrid, 1990, págs. 13-48, e igualmente LORDA, J. *Gombrich, una teoría del arte*, Barcelona, 1991, págs. 406 y ss., así como el análisis del método por MARÍAS, F., *Teoría del arte II*, Madrid, 1996.

para su propósito estético, y en la cual al mismo tiempo introducen variaciones en función de las necesidades expresivas, formales o simbólicas de la obra que deben ejecutar.

Si la búsqueda de fuentes/modelo se considera importante para determinar el grado de originalidad y de creatividad de cada artista, e igualmente para configurar un mapa de relaciones y transmisiones de iconografías, lo que Saxl llamó, poéticamente, la "vida de las imágenes"², en lo que se refiere al arte renacentista tal voluntad de establecer filiaciones formales, de delimitar una genealogía de las imágenes, ha llegado a convertirse en una actividad fructífera, si bien rayana en ocasiones con la obsesión, una obsesión que ha llevado a considerar en ocasiones que el significado de una obra se descubre e incluso se agota cuando se hallan los modelos a los que remite. Semejante consideración conlleva implícita la creencia de que el significado de las imágenes se conserva intacto y que viene únicamente determinado por el significado general del signo, la imagen o el símbolo, independientemente del grado de consciencia que de las implicaciones simbólicas de cada imagen tengan los mentores y creadores de las obras en las que estas se utilizan. Ello ha llevado, en ocasiones, a interpretaciones no del todo justificadas, en realidad *sobreinterpretaciones* iconográficas que intentan acceder a la intención simbólica de las obras inmediatamente después de la identificación formal, como una mera consecuencia automática de esta.

Con todo, a pesar de los riesgos inherentes a esta práctica, parece indiscutible que el estudio de las obras de arte debe incluir una búsqueda de fuentes y de modelos icónicos como paso previo al análisis iconológico o simbólico. En el caso del arte renacentista, la dificultad de esta tarea reside en el carácter disperso y asistemático tanto de las obras, de las cuales se carece en la mayor parte de las ocasiones de posibles libros de dibujos, grabados, bocetos o trazas previas a su ejecución, que aclararían su génesis formal, como de los modelos, en su mayor parte grabados y dibujos pertenecientes a artistas italianos o del norte de Europa, cuya fácil reproductibilidad y su pequeño y ligero formato los convierten en vías ideales para la difusión de las creaciones artísticas³.

La prueba que permite determinar en qué casos se ha producido una copia de un modelo en una obra de arte es, obviamente, la semejanza formal. No obstante, tal similitud no es, en una gran parte de los casos, tan estrecha que permita establecer una relación directa entre obra y modelo. Generalmente, las obras conservan inalterados aspectos importantes del modelo,

² SAXL, F. *La vida de las imágenes*, Madrid, 1989.

³ El análisis de la influencia de grabados en el arte renacentista leonés ha sido abordado, entre otros, por D. CAMPOS, en sus obras *Juan de Badajoz y la arquitectura del Renacimiento en León*, León, 1993, especialmente págs. 329 y ss., y *El Renacimiento en León: las vías de difusión*, León, 1991. Acerca de la influencia en el arte renacentista español, M. FERNÁNDEZ, *Los grutescos en la arquitectura española del Protorenacimiento*, Valencia, 1987 págs. 15 y ss.

pero son posibles asimismo variaciones de toda índole, hasta que la transformación de la imagen original sea tal que únicamente pueda establecerse un vínculo hipotético. A continuación analizaremos cuatro casos, pertenecientes a obras del arte renacentista creado en León durante el siglo XVI, en los que es posible establecer una filiación formal cuyos grados abarcan desde la copia directa hasta la influencia hipotética e indirecta, que servirán para reflexionar acerca del concepto mismo de *influencia*.

El primero de estos ejemplos se encuentra en el trascoro de la catedral leonesa. Se trata de la imagen esculpida en uno de los netos, concretamente el situado en el extremo norte del trascoro, que cierra, o inaugura, la serie (lám.1). El análisis formal no permite apreciar más que una figura masculina, desnuda y barbada, que parece cargar con un gran peso sobre sus hombros que le obliga a arquear las piernas. La identificación del motivo iconográfico se basaría siempre en meras conjeturas si no conociésemos el grabado realizado por Marcantonio Raimondi (lám.2), idéntico, como puede observarse, a la figura del neto. El grabado del artista italiano lleva como subtítulo "Hombre que carga con la basa de una columna". Efectivamente, el objeto que soporta el hombre resulta ser una basa, lo cual resulta difícil de apreciar en la obra leonesa. La similitud entre ambas obras es tal que no puede negarse que el artista que labró el neto tenía delante la estampa, el grabado de Raimondi⁴. Ahora bien, esta absoluta dependencia, que permite certificar el conocimiento directo, en una obra del Renacimiento leonés, de parte de la actividad artística italiana, concretamente del grabado florentino, no aclara cual ha sido la intención simbólica del artista que la ha copiado, ni la función que desempeña en el conjunto iconográfico.

Parece posible suponer, en principio, que el grabado representa a un personaje clásico, a causa de su desnudez, muy probablemente extraído de la mitología. En el contexto de la tradición iconográfica ligada a la mitología pueden encontrarse al menos dos relatos en los que la presencia de un hombre que soporta una carga posee sentido. El primero de ellos hace referencia al castigo de Sísifo, narrado por Ovidio, por el cual el rey de Corinto fue castigado por su falsedad y vanidad a cargar con una piedra por una pendiente, la cual volvía a descender indefectiblemente al alcanzar la cumbre. Tal identificación presenta dos obstáculos, pues tanto en el grabado original como en la talla la basa de la columna es cuadrada, y por tanto, difícilmente puede transmitir la idea de un objeto que debe rodar. Por otro lado, entre la basa y el cuerpo del hombre se halla un manto, que se supone sirve para aligerar la carga, detalle

⁴ El grabado de Raimondi se encuentra en la recopilación de A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, N. York, 1981, tomo XXIV, dedicado a los maestros italianos del siglo XVI. Carece de datación cronológica precisa, y únicamente se establece que fue realizado "after Raphael", es decir, según una idea o dibujo previos realizados por el artista de Urbino. No es posible, en consecuencia, determinar en cuanto tiempo antecede a su utilización como modelo en el trascoro, lo cual, por otra parte, no dejaría de ser un dato interesante pero artísticamente no tan relevante.

que no sólo no menciona Ovidio, sino que parece contradictorio con el hecho mismo del castigo. Por otra parte, el relato del undécimo trabajo de Hércules, en el cual el héroe sostiene el mundo sobre sus hombros, se corresponde también con las características de la escena, no sólo por el hecho de que la apariencia del personaje se corresponda con las características tradicionales de la representación de Hércules, desnudo, musculoso y barbado, sino porque en el relato del trabajo citado se incluye el detalle de que la diosa Atenea le proporcionó un manto para hacer más llevadero el esfuerzo. No obstante, también esta interpretación choca con un obstáculo, la ausencia de la representación de la imagen del mundo que debería descansar en la basa de la columna⁵. De este modo, el contexto mitológico literario no permite tampoco una interpretación plenamente satisfactoria.

El contexto icónico del trascoro puede servir de ayuda para tal fin. En efecto, la mayor parte de las figuras que lo componen son identificables por la presencia de atributos que los definen inequívocamente. Junto a imágenes alegóricas de contenido cristiano, como la Fe, la Verdad, o el *Memento Mori*, se encuentran otras de carácter mitológico, como la Fortuna, Lucrecia, Cupido, Venus o, especialmente, una serie de representaciones de Hércules con sus atributos más característicos, como la clava, el arco, la espada, y sobre todo la escenificación de alguno de sus trabajos más importantes, como la matanza del león de Nemea o la muerte de la hidra de Lerna, hasta completar un total de seis inequívocas y cinco más posibles representaciones del héroe griego. Este conjunto de once imágenes de Hércules permitiría afirmar con cierta coherencia que la imagen original de Raimondi, fuese cual fuese su significado real originario, fue interpretada como un Hércules, y por ello empleada para completar una serie iconográfica. De todos modos, a pesar de la constancia de la copia de un modelo concreto, y pese a la alta probabilidad que presenta su identificación con un personaje mitológico de tanta profundidad simbólica como Hércules, la función que esta imagen, el significado pretendido por el artista, queda aún lejos de poder ser explicada de modo incontrovertible. Se trata, por lo tanto, de un ejemplo de cómo el descubrimiento del modelo formal de una obra de arte eleva la credibilidad y consistencia de una conjetura, de una hipótesis acerca del sentido de un conjunto iconográfico al que pertenece, pero no puede elevar dicha conjetura al grado de conclusión definitiva, al menos no mediante el mero análisis formal y mediante la suposición de que el significado permanece intacto en cada empleo de la imagen.

El segundo ejemplo, perteneciente a la sillería coral de San Marcos de León, es otro adecuado exponente de lo que se puede considerar una copia directa de un modelo a una obra. Se trata de uno de los relieves labrados en el friso superior (lám.3). Representa el triunfo de Venus. La diosa aparece senta-

⁵ Tal ausencia podría explicarse por el pequeño formato del grabado y sobre todo del neto, que no permiten la representación completa de la esfera, por lo cual quizá haya optado por omitirla totalmente y solamente aludirla por medio de la columna.

da sobre un carro tirado por palomas, en las ruedas del cual se encuentran los signos zodiacales de Tauro y Libra, las dos regencias astrológicas de Venus. Junto al carro, un Cupido vendado dispara una flecha, que atraviesa un corazón situado en el extremo superior izquierdo de la composición. Detrás del carro, una figura femenina, con lanza y casco, mira hacia lo alto, en dirección a un objeto de forma poco precisa. De nuevo contamos con el apoyo de modelos que pueden ser puestos en relación con el contenido de la obra. Se trata de las series de estampas y grabados, obra de artistas alemanes, que reproducen los contenidos de un conjunto de grabados en los que se representan los triunfos de los planetas y de los dioses que los gobiernan⁶. Concretamente, las dos obras que se corresponden en mayor medida con el relieve leonés son las ejecutadas por George Pencz, (serie atribuida en algunas ocasiones a Hans Sebald Beham⁷ (lám.4)) y Virgil Solis (lám.5), las cuales servirán de modelo para ejecuciones posteriores del mismo tema. La absoluta similitud entre el relieve de San Marcos y estos dos grabados alemanes es una muestra de cómo la difusión de los modelos constituía un proceso relativamente lento, pero constante, y de cómo abarcó un campo geográfico más extenso que el tradicionalmente señalado, que únicamente considera los Países Bajos⁸ como área receptora.

El relieve de San Marcos podría parecer deudor en mayor medida de la estampa de Virgil Solis, puesto que en ambas se omite lo que forma la parte inferior del grabado de Pencz, y que constituye el núcleo de la serie, como es la representación de los hijos de los planetas, de aquellos personajes cuyas características, inclinaciones y habilidades se corresponden con las propiedades y significados del planeta y del dios que lo rige. En el caso de Venus, el universo de lo amoroso, del juego en la naturaleza, de la música, de la frivolidad inconstante, son algunos de los campos simbólicos puestos bajo su protección. No obstante, esta apreciación se ve corregida mediante una observación más detenida, puesto que, salvando algunos detalles menores, tales como la posición más recostada de la diosa en el relieve, la omisión de las nubes o la terminación del carro en forma de máscara de dragón, la similitud

⁶ El tema de estas series, denominadas como "los hijos de los planetas", ha sido analizado por E. ANGULO, en su artículo "Los hijos de los planetas y su figuración en la estampa del Renacimiento", Boletín de Arte nº 16, págs. 159-170, Universidad de Málaga, 1995. El origen de la serie no se remontaría al mundo italiano, sino que la primera serie de grabados importante, obra de Baccio Baldini entre 1460 y 1464, se inspiraría a su vez en modelos iconográficos anteriores procedentes del norte de Europa, de modo que la influencia posterior de los modelos italianos sobre los grabadores del norte constituiría en realidad un viaje de retorno.

⁷ *Ibidem*, pág. 162. Es llamativo que Pencz haya sido relacionado, en su estancia en Florencia, con la figura de Marcantonio Raimondi, relacionada, como hemos visto, con otros grabados relacionables con el arte renacentista leonés.

⁸ *Ibidem*, pág. 165. La autora fecha la recepción en Flandes de la serie de Pencz a partir de 1550, casi una década después de la finalización de la sillería leonesa.

formal y estilística de la talla respecto al grabado de Pencz es total. Pese a que la filiación formal queda establecida así de modo riguroso y preciso, es posible definir las pequeñas alteraciones introducidas por el autor del relieve como variaciones de carácter formal, quizá de orden estilístico personal, que trascienden, aunque sea levemente, el sentido de mera copia. La eliminación de la parte inferior del grabado puede obedecer a las necesidades impuestas por el espacio al que debe adaptarse el relieve, pero no puede descartarse que posean un significado simbólico que la observación formal, por sí sola, no puede revelar totalmente.

Ahora bien, la cuestión que debe plantearse a continuación el historiador del arte, una vez conocido el modelo formal de la obra, es si los significados generales de carácter simbólico, derivados del papel que Venus y Cupido desempeñan en el universo cultural renacentista (especialmente como consecuencia de la reinterpretación de la mitología llevada a cabo por el pensamiento neoplatónico florentino), están presentes en cualquier adaptación del modelo plástico, y por tanto si el realizar una copia del triunfo de Venus implica copiar igualmente el trasfondo semántico de la imagen. Como en el caso del neto del trascoro, es necesario preguntarse en primer lugar qué grado de consciencia tienen los artistas o mentores de la obra, de las connotaciones simbólicas de las imágenes que utilizan para su creación, y en función de la respuesta determinar cuál ha sido la intención concreta *consciente* de su empleo en la obra. En realidad, la respuesta a esta pregunta requiere de un amplio debate metodológico previo, que debe determinar en qué medida los significados están presentes, unidos inseparablemente a las imágenes y a su historia, y en qué medida dependen de la voluntad del artista, de un empleo consciente e intencional de la imagen como jeroglífico. En definitiva, es preciso delimitar cuál ha de ser el límite de la interpretación.

No es este el lugar de resolver tal debate, pero es posible afirmar que la constatación de la existencia de un programa en el seno de la obra que en cada caso se desee analizar. En el presente caso, la existencia de dicho programa ha sido defendida en estudios recientes⁹, estructurado en torno a una estructura tradicional de contenido cristiano (y como apología de la Orden de Santiago) al que se superpone un programa de carácter profano de probable inspiración neoplatónica que gira en torno a la idea del amor celestial como superación del amor mundano. En este contexto, la presencia de la diosa del amor poseería una total coherencia, si bien su posición está algo alejada del centro de la sillería, lugar en que se condensan las imágenes fundamentales del programa iconográfico. Parece lógico suponer, por otra parte, que si la presencia de Venus responde a una intención simbólica original, esta deberá

estar contenida entre el conjunto de significados poseídos por la imagen que los ideadores del programa considerasen adecuados. Pero aquí vuelve a surgir el problema esencial. Dado que no conocemos ningún testimonio de los creadores de la obra, sino solamente la propia obra, que nos informe sobre sus intenciones, ¿cual es la interpretación correcta de la imagen, aquella que no deforme el significado original?. Es más, teniendo en cuenta que esta dificultad se reproduce en la mayor parte de las obras de arte de cualquier período, de modo que el sentido de una imagen se interpreta de acuerdo al sentido que imágenes anteriores han poseído, y estas a su vez poseen sentido en relación con otras anteriores, ¿es posible entonces descalificar la interpretación simbólica de las obras de arte y calificarla de sobreinterpretación, de un ejercicio retórico de los historiadores que asigna contenidos al arte que este no posee?. En el caso concreto del relieve que nos ocupa ¿es lícito interpretar que la imagen del triunfo de Venus y Cupido *significa* "el triunfo del amor", o por el contrario significa "una imagen decorativa", esto es, una imagen que en Italia pudo simbolizar el amor, pero que utilizada fuera de Italia sólo es una decoración, y no tiene mayor valor simbólico que el de citar el mundo clásico, pagano, una cita *insignificante*, en el sentido más estricto de la palabra?. Sea cual sea la respuesta que se ofrezca a este interrogante, el hecho es que, si no las ideas, al menos sí las imágenes del mundo renacentista italiano son conocidas, adoptadas y adaptadas en obras artísticas españolas, y que en este caso la similitud no es hipotética, sino concreta y demostrable.

La seguridad que otorga el reconocimiento inequívoco de una relación de dependencia entre dos imágenes se desvanece parcialmente en el tercer ejemplo. La similitud existente entre los motivos del zócalo del denominado arco de Pedro Manuel, situado entre las capillas de San Andrés y de Santiago de la Catedral de León (lám.6) y una serie de dibujos presentes en el denominado Codex Soane (láms.7 y 8), atribuido a Nicoletto Rosex de Modena, se presta a cierta controversia. En este caso, el parecido es más tipológico que individual. Los rectángulos pétreos esculpidos por Juan de Badajoz en León se corresponden formal y estilísticamente con los dibujos de Nicoletto, hasta el punto de que podrían ser una variación más como las desarrolladas en el álbum de dibujos. En la hoja citada, el artista ha dibujado diferentes modelos de frisos y molduras. Estas varían en función de la presencia de elementos ornamentales tales como ovas, tacos, palmetas, rosetas, etcétera, mientras que los frisos contienen sinuosos elementos vegetales que cubren todo el espacio, y que culminan en cabezas de niño y cornucopias, principalmente, los mismos motivos que componen el friso del zócalo citado, si bien en este caso la distribución es ligeramente diferente, ya que las cornucopias están separadas de la cabeza por un roleo, así como varían también los elementos de las molduras, palmetas y nudos.

Como puede apreciarse, existe una cierta afinidad formal e icónica entre los relieves tallados por Juan de Badajoz y los dibujos del grabador lombardo. Podría aventurarse que, si de hecho el artista leonés tuvo ante sus ojos una copia de esta lámina de dibujos, los relieves del arco supondrían combinacio-

⁹ Véase, A. ORICHETA, *La sillería coral del convento de San Marcos de León*, Universidad de León, 1997, págs. 113-265. Asimismo, A. ORICHETA, y C. GARCÍA, *Humanismo cristiano y neoplatonismo en la sillería coral de San Marcos de León*, revista Ephialte (en prensa).

nes tipológicas de los elementos que aparecen repartidos en los distintos paneles dibujados (cabezas, roleos, cornucopias). No obstante, no cabe asegurar en este caso una dependencia directa entre las dos obras. El artista de la catedral leonesa hubo de inspirarse en dibujos y grabados de procedencia lombarda, pero no puede afirmarse que conociese directamente los diseños de Nicoletto, sino que ambos pertenecen a una tradición figurativa lombarda, en la cual se instala el artifice del arco. No podemos saber qué grado de conocimiento poseía el artista del conjunto de la creación figurativa lombarda ni de la significación original de estas imágenes. El significado que su adaptación posea en el arco tendrá que ser determinado a partir del análisis detenido del mismo, y sobre todo por medio del contexto global de la obra, su función, y por la determinación del contexto cultural conocido por el artista y por el mentor de la obra, el obispo Pedro Manuel, lo cual excede las intenciones de este artículo. Lo que sí es posible es precisar que el relieve estudiado se inscribe en una tradición lombarda, y que guarda un significado parecido con la obra de uno de los grabadores lombardos cuya producción encontró una probada difusión en el arte renacentista español.

No se trata, por tanto, de una influencia formal que, como en los dos casos anteriores, permita certificar que ha existido un conocimiento indudable del modelo por parte del artista, sino de la constatación de que dos figuraciones formales pertenecen al mismo contexto estilístico, y que una de ellas puede considerarse el patrón indirecto de la otra o, si se prefiere, que el dibujo pertenece al conjunto de los posibles modelos, por ser anterior cronológicamente, y el relieve al grupo de las obras influidas por el modelo. La diferencia es sustancial, puesto que en muchas ocasiones se afirman relaciones supuestamente indudables entre obras cuyas diferencias formales son en ocasiones considerables. Cuando esto sucede, es preferible hablar de semejanzas tipológicas o de influencia indirecta o probable en vez de levantar una interpretación en función de una identificación apresurada. El presente ejemplo permite solamente suponer que Juan de Badajoz se sirvió, al menos en algún caso, de modelos previos para su creación formal, y que alguno de dichos modelos provenía con toda seguridad de los dibujos y grabados de los artistas de la Lombardía.

El cuarto ejemplo que analizamos puede considerarse también un caso en el que cierta similitud formal y tipológica entre un grabado y una obra escultórica permite adscribir las a ambas a una misma corriente o actitud estética, pero que no permite concluir que se haya producido una copia o una inspiración directa. Nos referimos a una de las imágenes labradas en la puerta de la crujía sur del claustro catedralicio leonés, obra atribuida a G. Doncel, concretamente a la talla que representa el martirio de San Sebastián (lám.9), y al grabado de Hans Baldung Grien (lám.10), de idéntico motivo. La mera observación de ambas imágenes revela la existencia de importantes diferencias en el tratamiento de la escena. Las piernas están juntas en el grabado, el brazo derecho se encuentra totalmente extendido, mientras que el izquierdo desaparece detrás del árbol al que está atado el santo, quien está completamente desnudo. En el relieve, San Sebastián está cubierto en parte por un paño, la

pierna izquierda se cruza y adelanta sobre la derecha, el brazo derecho está doblado, no del todo extendido, y el derecho se apoya sobre una rama del árbol y es, por tanto, visible. El tratamiento del fondo de la composición, liso y neutro en el relieve y definido por un paisaje y un grupo de ángeles en la obra alemana, son igualmente divergentes.

Ante tal cúmulo de diferencias formales, cabe preguntarse en qué medida puede hablarse de conexión entre estas dos obras. La respuesta puede provenir del análisis estilístico y de la comparación de la estructura visual de ambas obras. En primer lugar, es posible apreciar que las diferencias puntuales no logran destruir la apreciación de que la composición de la figura es estructuralmente similar. En ambos casos, el tema del martirio de San Sebastián sirve como pretexto para crear la imagen de un cuerpo humano desnudo como expresión del dolor físico. Lo significativo es que ambas imágenes se apartan de la tradición formal e iconográfica que ha definido la imagen del santo en las artes plásticas del Quattrocento italiano. En estas, el desnudo se resuelve siempre de acuerdo a un sentido de medida, de equilibrio en la expresión del dolor, en virtud del cual el *pathos* no destruye la impasibilidad de la *gravitas* humanística. El santo conserva siempre, en el Quattrocento italiano, una gran impasibilidad ante el sufrimiento, lo que se resuelve formalmente mediante la imagen de un cuerpo dibujado de acuerdo al sentido de un *contrapposto* más o menos clásico. La imagen de Grien es un exponente claro, por el contrario, de cómo en 1514 el mundo alemán ha dado nacimiento a una imagen del mártir en la cual la serenidad y la medida se ven sustituidas por un paroxismo expresivo que intensifica los signos de representación del dolor. La curva de la cadera indica que el cuerpo se desplomaría a no ser por las cuerdas que lo sujetan al árbol. El brazo izquierdo se estira hasta el límite de las posibilidades físicas, y la palma se abre para expresar la máxima tensión. El brazo contrario está oculto, y la cabeza, con el pelo caído hacia un lado, marca el extremo del forzado arco visual que recorre todo el tronco y que termina en la unión de los pies. La imagen del artista alemán supone una antítesis, punto por punto, de la resolución del problema del cuerpo del mártir en cualquier ejemplo italiano del momento, de un modo que cabría calificar de pionero.

La imagen del relieve leonés, por su parte, supone un equilibrio, un compromiso, entre la fórmula italiana y la alemana. Como puede observarse, el tronco del cuerpo posee una forma subyacente de arco, si bien algo menos violento que el del grabado alemán. El brazo izquierdo, no del todo extendido, atenúa la expresión del dolor presente en el brazo rígido de la imagen alemana, mientras que el brazo derecho, significativamente, se apoya en una rama, confirmando equilibrio a la composición, lo mismo que logra el adelantamiento de la pierna izquierda, que sostiene la figura y limita el desequilibrio del arco del tronco. Del mismo modo, la desnudez es sólo parcial, lo cual modera igualmente el efecto de las flechas, reducidas a tres, sobre el cuerpo del mártir. Por último, el cabello está repartido a ambos lados del rastro, indicando una cierta simetría, lo cual es también un signo de equilibrio. La máxima expresión

de dolor se encuentra concentrada en el rostro, con un rictus de sufrimiento aún más marcado que en la obra de Grien.

Por todo lo dicho, la imagen leonesa puede definirse como un atemperamiento de la fuerza expresiva de la tradición plástica alemana representada por la imagen del grabado del discípulo de Durero, con la que sin embargo comparte los rasgos compositivos generales. Dicho atemperamiento se produce mediante una moderación de los signos expresivos de dolor mediante la introducción de signos de equilibrio que la acercan ligeramente a la órbita formal y expresiva del mundo clasicista italiano. Como conclusión estilística, y sirviéndose de términos generales, podría afirmarse que en la obra responde al sentimiento expresionista germano filtrado por el tamiz del sentido clásico de la forma. Parece evidente que, en su necesidad de representar una imagen de San Sebastián, el artífice del relieve se ha inspirado, o conoce, modelos icónicos pertenecientes a la tradición visual germánica, bien el que aquí analizamos, (lo cual es indemostrable en este caso) bien cualquier imagen del mismo contexto iconográfico, posiblemente deudora del modelo original de Grien. En cualquier caso, y haciendo forzada abstracción de la voluntad del artista, la cual sólo podemos conocerla por el resultado de su obra, lo que esta permite deducir es que, en manos de un artista de origen francés que trabaja en España, un modelo plástico alemán se ha transformado estilísticamente, lo que supone una evolución estilística, que sólo puede ser apreciada comparando, contrastando, dos obras concretas en virtud de que poseen idéntico motivo iconográfico, y similar tipo compositivo. Es la pertenencia a un conjunto de tipos similares la que permite analizarlas comparativamente, incluso aunque la relación directa del grabado sobre el relieve no se pudiera ser nunca comprobada nunca o resultase ser inexistente el conocimiento del mismo por parte del escultor. La transmisión indirecta de tipos iconográficos, y de soluciones estéticas y formales sustituye así, en este caso, a la asimilación directa de un modelo visual, pero permite hablar, nuevamente, de la continuidad y renovación de modelos en la historia del arte, en esta ocasión, a partir de cuatro ejemplos concretos de la creación artística del Renacimiento leonés, que suponen cuatro modalidades parcialmente diferentes de lo que puede entenderse como "transmisión de modelos".

En términos semióticos, podríamos afirmar que la copia de modelos supone una asimilación de *denotaciones*, identificables con el contenido formal que define, que *nombra* cada imagen (Venus, San Sebastián, Hércules, etcétera) mientras que las *connotaciones*, los significados simbólico-culturales que puedan poseer en las obras en que se utilizan las imágenes, no vienen determinadas totalmente por las denotaciones, sino que dependerían de la intención simbolizante, de la voluntad concreta y del universo cultural de los que se sirven de ellas. De acuerdo con una interpretación racionalista y escéptica, la delimitación de una influencia, el detectar una copia, la utilización de un modelo, solamente sirve para esto mismo, para detectar influencias formales y derivaciones estilísticas, puesto que para demostrar la existencia de un contenido simbólico en las imágenes es necesario conocer con preci-

sión cual ha sido la voluntad originaria de artistas y mentores. No obstante, esta exigencia, como hemos visto, se ve obstaculizada por la ignorancia acostumbrada que poseemos a la hora de determinar la personalidad, cultura y aspiraciones de los creadores de las obras, y asimismo con el obstáculo de que cualquier relación entre imágenes y significados puede ser considerada como una interpretación caprichosa, sin fundamento y en última medida indemostrable. Tal actitud escéptica es rebatida por una consideración del significado como propiedad de la imagen, no del espectador o del artista, la cual, llevada al extremo, conlleva la aceptación de la inherencia del significado a la imagen, y deja el campo libre para interpretaciones de corte hegeliano, de la imagen como manifestación del espíritu de una época, de un artista, y de la imagen como poseedora de todos los significados, que el espectador sólo descubre. En realidad, toda interpretación simbólica descansa en considerar la primacía del objeto o del sujeto en el acto de reconocer el significado de una obra.

En lo que se refiere a la transmisión de modelos formales, al hecho de detectar cuándo se ha creado una imagen sirviéndose de imágenes previamente existentes, el problema del significado debe ceñirse, en primer lugar, a la constatación de los aspectos formales que separan el modelo de la copia, lo cual debe acompañarse de una interpretación y una valoración, en términos de estilo, de dichas diferencias. Posteriormente, es necesario analizar el contexto en el que tanto la obra-modelo como la obra-receptora se han originado, y en qué medida la función y el significado del contexto pueden haber influido en las alteraciones formales. Una vez determinado el contexto de significado del contexto de la obra, es posible establecer un diálogo entre ambas, que no anule ninguno de los dos términos, ni el de la obra como un todo, ni el de la imagen como una parte dotada de significados y, como se ha visto, historias, hasta cierto punto independientes.

Estas consideraciones teóricas pueden parecer excesivas, pueden quizá rebasar el contenido del título que encabeza este artículo, pero los casos individuales únicamente cobran sentido en el marco de planteamientos teóricos generales, los cuales, a su vez, deben ser sensibles a las nuevas interpretaciones que se produzcan de las obras concretas. Los cuatro ejemplos de los que nos hemos ocupado pueden definirse finalmente como cuatro casos de transmisión formal e iconográfica, que abarcan la copia directa de un modelo conocido, en dos de ellos, y la variación, formal en un caso y estilística en el restante, de modelos no delimitables más que en términos de tradición iconográfica o de estilo, dentro de la cual cada obra supone un eslabón más. No todas las semejanzas deben ser resumidas con el término vago de *influencia*, sino que es necesario valorar en cada caso qué significado tiene no sólo el hecho de copiar un modelo, sino de variarlo, de parafrasearlo. La copia de modelos icónicos no debe ser concebida como un proceso pasivo, sino como un modo activo de configurar un lenguaje, un estilo propio, a partir de la asimilación de una tradición ajena. En este caso, los cuatro ejemplos analizados determinan que el arte renacentista leonés fue receptivo a imágenes y

patrones estilísticos tanto italianos como del norte de Europa, convirtiéndose en un eslabón más de la transformación artística de lo que se sigue denominando con el nombre de Renacimiento.

INDICE DE LAMINAS.

—Lámina 1: J. de Juni, G. Doncel y otros: relieve del trascoro de la Catedral de León (neto nº 36). Hércules (?). (h. 1530)

—Lámina 2: Marcantonio Raimondi: Hombre que lleva la basa de una columna, grabado según un diseño de Raphael. (h. 1519)

—Lámina 3: J. de Juni, G. Doncel y otros: friso de la sillería coral del convento de San Marcos de León: Triunfo de Venus. (h. 1536-1542)

—Lámina 4: George Pencz (o Hans Sebald Beham), grabado de la serie "Los hijos de los planetas": Venus y sus hijos (h. 1531).

—Lámina 5: Virgil Solis: Venus y sus hijos, grabado de la serie "Los hijos de los planetas" (h. 1535).

—Lámina 6: Juan de Badajoz: relieve del zócalo en el arco de D. Pedro Manuel, Catedral de León, (h. 1525-1527).

—Lámina 7: Codex Soane (atribuido a Nicoletto Rosex de Modena), lámina de diseños arquitectónicos, sin número de folio. (h. 1510)

—Lámina 8: Detalle.

—Lámina 9: G. Doncel (?). Puerta sur del claustro de la Catedral de León. Relieve del martirio de San Sebastián (atribuido a G. Doncel) (h. 1535).

—Lámina 10: Hans Baldung Grien: Martirio de San Sebastián. Grabado. (h. 1529).



Lámina 1



Lámina 2

Lámina 3

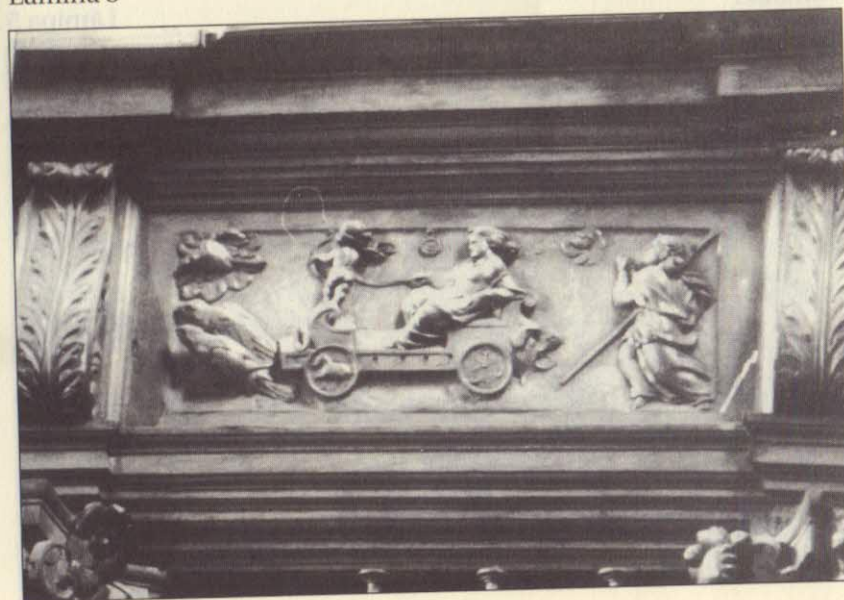




Lámina 4

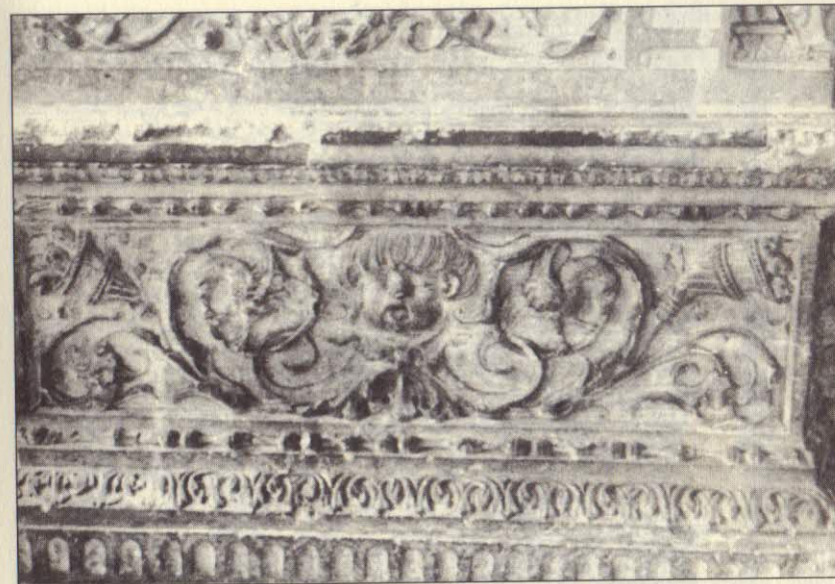
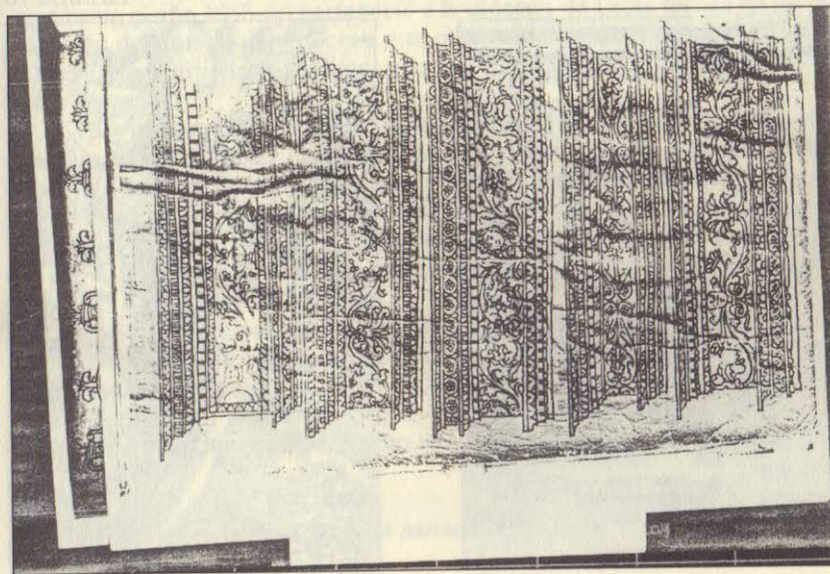


Lámina 6

Lámina 5



Lámina 7



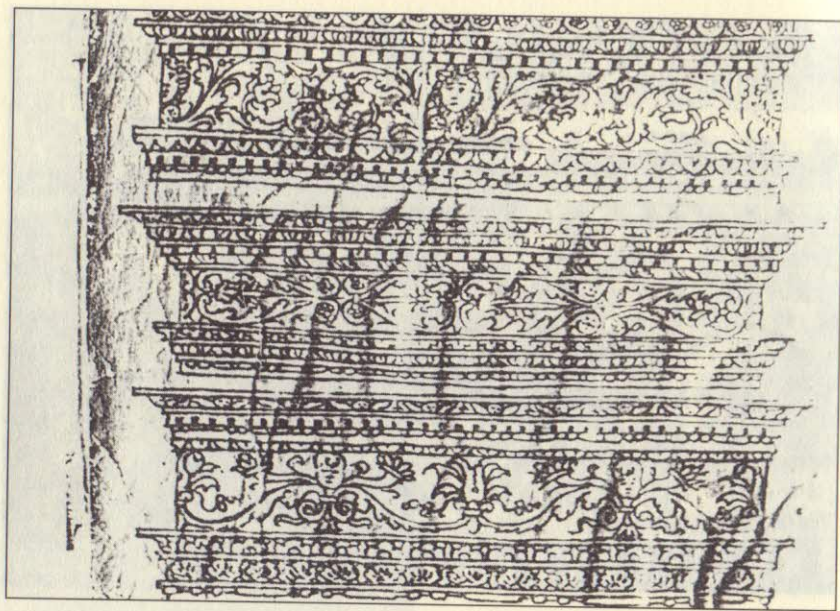


Lámina 8

Lámina 9



Lámina 10



EL CICLO DE LA PASIÓN EN EL SAGRARIO DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DEL RÍO DE CASTROVERDE DE CAMPOS —ZAMORA—, ANTIGUA DIÓCESIS DE LEÓN.

Arantzazu ORICHETA GARCÍA
Universidad de León

ABSTRACT:

The church of Santa María del Río in Castroverde de Campos (Zamora), beloved at the XVI century to León's diocesis. There, is conserved a renaissance ciborium that shows a yconography based in the Passion of Christ with a lot of concomitances with another pieces carved by the scholl of Juan de Juni and by Gaspar Becerra in many places of León.

PALABRAS CLAVE:

Manierismo, sagrario, custodia.

En el siglo XVI la diócesis de León estaba integrada por numerosas parroquias de las provincias de Zamora, Valladolid, Palencia, Santander y Oviedo; entre 1574 y 1595 se modificaron las diócesis debido a la erección del obispado de Valladolid y el arzobispado de Burgos, quedando León como un obispado exento dominando un vasto territorio de parroquias y arziprestazgos.

Entre estas parroquias de Zamora se encuentra Castroverde de Campos, que hasta el año 1955-56 perteneció a la diócesis de León, fechas en las que también dejaron de pertenecer a este obispado dieciocho parroquias zamoranas junto a otros arziprestazgos y parroquias situados en Palencia, Valladolid y Santander.

Es por eso por lo que muchos objetos artísticos con los que cuentan estas parroquias aún a pesar de haber sido contratados y realizados por artistas leoneses o afincados en León, puesto que a ellos les correspondía por formar parte del territorio de su diócesis, han formado parte de estudios realizados en las provincias en las que se localizan, sin tener muchas veces presente que la demarcación territorial no se correspondía con la propia división diocesana.

Es en la iglesia parroquial de Santa María del Río de la citada villa de Castroverde de Campos donde se encuentra un sagrario, que procedente de desaparecida iglesia de San Juan, se expone en el altar mayor¹. De la citada pieza dan cuenta M. Gómez-Moreno en su *Catálogo Monumental*, describiéndolo como una obra del último tercio del siglo XVI con relieves "inspira-

¹ Así nos lo ha indicado el párroco de la misma a quien agradecemos la amable indicación.