

HISTORIA DEL ARTE Y MÉTODO ICONOLÓGICO

ANTONIO AGUAYO COBO

UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

RESUMEN

La irrupción en la historiografía del Arte del método iconológico, por parte de Erwin Panofsky, supone una auténtica revolución metodológica que aún suscita algunas reticencias. Por medio de algunos ejemplos se intenta demostrar el carácter científico y la fiabilidad de dicho método, que intenta el análisis de la obra de arte desde el punto de vista semántico, partiendo del contexto cultural de la época.

PALABRAS CLAVE: Teoría del Arte, Método iconológico, Iconografía, Arquitectura parlante, Renacimiento

ABSTRACT

The explosion in the historiography of Art iconological method, by Erwin Panofsky, is a methodological revolution that still raises some doubts. Through examples attempt to demonstrate the scientific nature and reliability of this method, which attempts to analyze the work of art from the semantic point of view, based on the cultural context of the time.

KEYWORDS: Art Theory, Method iconological, Iconography, Architecture speaker, Renaissance

El Arte, cuando surge en los albores de la humanidad, nace con una función y una finalidad transmisora de ideas, hechos, lugares o sentimientos. Se concibe como un medio de comunicación, y como tal posee unos códigos, inteligibles para la sociedad, o al menos para una parte, de cada época.

No es nuestra intención en este pequeño trabajo, ni el hacer una definición del Arte, tarea en exceso pretenciosa y más propia de la Filosofía que de la Historia del Arte, ni tan siquiera, descendiendo del mundo de las ideas, al sensible, analizar la obra de arte. Nos limitaremos a buscar el significado de algunas obras de arte de las que podríamos definir como clásicas, entendiendo como tales aquellas que utilizan la figuración como medio de expresión¹.

Desde que la idea primigenia nace en la mente del autor, o incluso, y más probablemente en la del comitente, tiene lugar un largo, y complejo proceso hasta que dicha idea, surgida inicialmente, toma cuerpo y realidad, en forma plástica como obra de arte. Tanto si la idea surge en la mente del artista, o aún más intensamente si la idea proviene del mecenas, el fin de la obra de arte que va a surgir de las manos del artista tiene varios niveles de comunicación, y por tanto de significados.

El primero y más evidente, es el de transmitir una idea de belleza, término éste más que discutible, sometido a los cánones y gustos de una época determinada, cuyos estereotipos y modelos, siempre difíciles de modificar, sólo podrán ir evolucionando gracias a la audacia creativa de los grandes genios, que venciendo las reticencias de la sociedad, tenazmente conservadora, son capaces de, trasgrediendo los gustos imperantes, hacer posible la evolución hacia nuevos modelos y temas, sólo más tardíamente aceptados por la gran mayoría de la sociedad

Si exceptuamos los grandes maestros, cuyo estilo es fácilmente reconocible, aún dentro de unas características propias de una época determinada, pero que son en definitiva los que hacen posible la ruptura de moldes y modelos, marcando la evolución, cuántas obras de arte, cuadros, tallas, estampas, podemos encontrar en nuestros templos parroquiales y conventos, así como en los múltiples museos que, de maestro anónimo, son claro exponente de una época religiosa, de un estilo, de una mentalidad, que perdura aún hoy a lo largo de varios siglos.

La sociedad de la que forma parte el autor, y que va a hacer posible la creación de la obra de arte, está sometida a diversas corrientes culturales y religiosas que son las que conforman el espíritu de la obra. El artista, aunque no quiera, y aunque se declare autodidacta, ajeno al mundo que le rodea, es partícipe de toda una serie de corrientes culturales, que son las que le condicionan su vida y obra. La estructura política y social dominante, la economía, hacen posible todo un conjunto del pensamiento: filosofía, literatura, religiosidad, etc. Todas y cada una de estas manifestaciones culturales están plenamente interrelacionadas y no es posible entender una obra sin comprender el resto de la cultura de su época.

Teniendo en cuenta los condicionantes anteriormente citados es evidente que hay que convenir que el análisis o estudio de la obra de arte no puede hacerse de una manera aislada, fuera del contexto en el que se ha creado. No se puede ver el objeto artístico como algo en sí mismo, sino que forma parte de una compleja interrelación de

1 GARCÍA MAHIQUES, Rafael: *Iconografía e iconología*. Madrid, Encuentro 2009. Vol 2. pp. 55 y ss.

conocimientos. No se puede entender la obra de arte sin tener una comprensión de todo el entorno que ha hecho posible esa obra: literatura, filosofía, religión, música, etc.

No quiere esto decir que el espectador no pueda experimentar placer al contemplarla, u oirla. Toda obra de arte debe poseer la cualidad de conmover al espectador sensible, pero no nos estamos refiriendo a la experimentación del gusto estético, cosa posible para todo aquel que posea una sensibilidad espiritual. Lo que nos estamos planteando es la posibilidad de comprender y entender la obra artísticas hasta las intenciones que el artista ha tenido en el momento de la creación.

En toda obra de arte, además de lo puramente visual que se puede apreciar en el primer acercamiento sensorial, existe un mensaje mas profundo, una idea transmitida por medio de las imágenes. Para su comprensión hay que poseer las claves vigentes en el momento en que el artista utiliza determinados símbolos para elaborar su creación.

El arte no puede entenderse como algo espiritual, por encima de la sociedad, sino que hay que verlo como la expresión cultural de una época, junto con las demás manifestaciones, a las cuales está ligada intrínsecamente, y de las que no se podrá prescindir si se pretende entender la obra en su plena capacidad transmisora de ideas.

Entendidas así las cosas, puede decirse que el Arte, ese arte con mayúsculas, tan propio de ideas románticas, que depende plenamente del genio individual del artista, no existe. El Arte no existe en sí mismo, sino como expresión cultural de todas y cada una de las épocas que le ha tocado vivir.

La morfología de la obra: apariencia, formas, materiales, texturas, composición, etc., son hijas de una época de la cual es muy difícil salir, encontrándose el artista constreñido por unas normas, escritas o no, que intentan garantizar y perpetuar unos modelos iconográficos, al tiempo que unas formas que permitan la perfecta identificación de la obra de arte por parte del público.

Esta consideración nos lleva al siguiente punto, para nosotros fundamental, de la semántica de la obra de arte, de su significado, tanto inmediato como profundo.

A la primera cuestión de qué es el arte, hemos manifestado nuestra incapacidad de ofrecer una respuesta, pero a cambio estamos pretendiendo profundizar en la finalidad de la obra de arte. ¿Para qué sirve el arte? ¿Al servicio de qué o de quién está? ¿Con qué finalidad se elabora la obra de arte? ¿Qué valores intenta transmitir?

Hemos hecho mención anteriormente a la pléyade de cuadros, de autor anónimo, y aparentemente menores, que pueblan nuestros conventos e iglesias. Es evidente que hay una primera finalidad, evidente, que es el mover a la piedad, a la devoción, tanto a los religiosos como a los demás fieles. Pero la gran colección de santos, santas, cuadros piadosos, etc. tienen una finalidad igualmente importante, aunque no tan inmediata. Todos estos personajes expresan un modelo de vida que hay que emular, que hay que imitar: humildad, paciencia, modestia, castidad, obediencia, sufrimiento, etc. que conforman un ideario al que hay que sujetar y someter a la población, tanto dentro del claustro como fuera.

Parece obvio que este modo de vida, este modelo de comportamiento, puede ser aprovechado por el poder político, que prefiere una sociedad sumisa, paciente y conformista, que tema más el castigo divino que las penalidades terrenas, las cuales son aceptadas mansamente como parte del precio que se ha de pagar para obtener el premio eterno en la otra vida.

El Rey es visto como el pastor que ha de gobernar el rebaño de su pueblo de manera adecuada. A cambio exige que éste, cada oveja, se someta enteramente al pastor, con un vínculo basado en la obediencia, entendida como virtud y cultivada como un fin en sí misma².

Sin embargo, no todas las obras tienen un mensaje tan directo o al menos tan fácilmente deducible. Los valores transmitidos a través de las obras artísticas, en la mayoría de los casos, ofrecen un discurso bastante más complejo y en muchos casos hermético.

Hay que partir del hecho esencial del cambio de mentalidad que ha experimentado la sociedad en la actualidad. El artista para plasmar su obra y transmitir el mensaje deseado, utiliza unos códigos visuales y unos símbolos vigentes en el momento en el que se elabora la obra, inteligibles para una parte de la sociedad, fundamentalmente la sociedad culta, poseedora de unos conocimientos, que la diferencia de la gran masa, que precisa de una explicación. Estos símbolos, pasado el tiempo, con el cambio de mentalidad y de cultura han perdido su inteligibilidad, no sólo para la gran mayoría de la población, no letrada, sino incluso para la élite cultural para la que fue elaborada.

Hemos hablado de la vigencia de unos modelos iconográficos, difíciles de cambiar debido precisamente a que puedan ser entendidos por la sociedad a la que van destinados. Una obra que no sea entendida, no cumple su cometido de comunicación. Es una obra inútil, estéril, y por tanto fallida. El artista ha de asegurarse que ha ser entendida y comprendida por aquella parte de la sociedad a la que está destinada, que no ha de ser forzosamente la totalidad. En realidad, nunca está destinada a ser comprendida por todo el público. Ahí radica la esencia del arte, en su exclusividad. Es un instrumento al servicio de una élite cultural o de poder.

Que el arte a lo largo de los siglos ha sido un instrumento al servicio del poder, sea este el que sea, parece fuera de toda duda. Cuando se pretende adoctrinar al pueblo, inculcarle una doctrina o un mensaje, este es absolutamente diáfano y su lectura aparece clara y transparente. Si así no fuese, serviría de base a las explicaciones doctrinales, hasta el punto de ser definido por san Gregorio como “escritura para iletrados”³. Cuando, por el contrario, lo que se pretende es que el arte sólo sea entendido por unos pocos, una élite, la lectura no resulta tan fácil y asequible a la gran mayoría de las personas “iletradas”, utilizando un lenguaje repleto de símbolos y códigos, inteligible tan sólo a unos pocos, aquellos que, en un mundo de analfabetos, tienen acceso a la lectura y la cultura escrita.

El arte, de este modo, marca doblemente la diferencia entre la élite y el pueblo. Por un lado hay una diferencia en el poder político, y por otro lado, y esto es más importante, en el ámbito cultural, haciéndole comprender su ignorancia.

La comprensión del arte, en su forma más integral, quedaría pues circunscrita a aquellos que poseen las claves, la cultura, los símbolos con que se ha elaborado la obra de arte.

Durante mucho tiempo en el arte sólo se ha considerado el puro placer estético de la contemplación, viéndolo como una manifestación espiritual del artista, fuera de

2 ALONSO REY, María Dolores: “Pastores en los libros de emblemas españoles”, *Imago*. Nº 1, 2009, pp. 27-36.

3 MORALEJO ÁLVAREZ, Moralejo: *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*. Madrid, Akal, 2004, p. 9.

toda manifestación cultural. La comprensión integral de la obra de arte como expresión cultural de una época es lo que se pretende por medio del método iconológico.

La introducción del método iconológico de la mano del maestro Erwin Panofsky, significó una auténtica revolución en la historiografía de la Historia de Arte. Suponía la superación de un análisis basado únicamente en los elementos formales, tal y como se venía haciendo hasta ese momento, para sustentarse fundamentalmente en el análisis de los contenidos de la obra. El método iconológico supone el análisis integral de la obra, teniendo en cuenta todos los elementos que han participado en la génesis de la obra, desde la intención del artista, hasta la finalidad para la que estaba concebida, pasando, fundamentalmente por la personalidad y cultura del comitente.

La introducción en España del método iconológico, viene marcada por la publicación del libro de Panofsky *Estudios sobre iconología*⁴, en el año de 1972, que venía precedido de un magnífico estudio introductorio del profesor Enrique Lafuente Ferrari.

Tras la aparición de los primeros libros del maestro Panofsky, será el profesor Santiago Sebastián el que se encargue de divulgar, y en cierta medida “popularizar” el método iconológico en libros como *Arte y Humanismo*⁵, seguido de muchos otros.

Estas publicaciones parecen haber servido de revulsivo a la historiografía del arte, surgiendo toda una serie de investigadores que se suman, en mayor o menor medida, al nuevo método, entre los que, modestamente, nos contamos. Sin embargo, paralelamente, surgen toda una serie de reticencias en torno al nuevo método, acusándolo, en gran medida, de pura elucubración mental. Hay que tener en cuenta que en muchos casos se le da una importancia primordial y absolutamente prioritaria al documento, despreciándose o minusvalorándose aquellas aportaciones que carecen de base documental en el sentido tradicional. A este respecto hay que aclarar que el método iconológico es, probablemente, mucho más esclavo de los documentos de lo que se piensa, pero son otro tipo de documentos los que se utilizan. No es la escritura ante el notario por la que se otorga un contrato, que también se puede utilizar, pero fundamentalmente se hace uso de los libros, estampas, emblemas, etc. de la época. No hay afirmación que no sea cotejada y fuente documental que no sea citada. La teología, mitología, etc. son las fuentes que se utilizan, aunque ya conocidas desde antiguo y en gran parte despreciadas. Es importante la línea de investigación abierta en la utilización de los libros de emblemática y las artes plásticas, puesta de manifiesto a nivel hispano por Santiago Sebastián⁶.

La influencia de la emblemática es mucho más poderosa e intensa de lo que se podría pensar. No sólo alcanza su influencia a los siglos XVI, XVII o XVIII, ya que podemos rastrear su influjo en obras muy posteriores⁷.

4 PANOFSKY, Edwin: *Estudios de iconología*. Alianza editorial. Madrid, 1972.

5 SEBASTIÁN, Santiago: *Arte y Humanismo*. Cátedra. Madrid, 1978.

6 SEBASTIÁN, Santiago: *Emblemática e Historia del Arte*. Cátedra. Madrid, 1995.

En este sentido es encomiable la labor llevada a cabo por la Sociedad Española de Emblemática, plasmada en los Congrsos bianuales que desde aquella ya lejana fecha del I Congreso de Emblemática, celebrado en A Coruña en 1994, suponen un punto de encuentro para todos aquellos, que desde diferentes disciplinas, coincidimos en el estudio de la Emblemática y su influencia en las distintas artes.

7 AGUAYO COBO, Antonio: “Vida del Cristiano. Un juego de la Oca del franquismo”. *Ferrol Análisis*, 18. Págs. 221-227.

AGUAYO COBO, Antonio: “El Parchís: No solo un juego de niños”. *Ferrol Análisis*, 19. Págs. 214-223.

No es nuestra intención, en este breve trabajo, el hacer una introducción al método iconográfico-íconológico, ya que hay magníficos tratados sobre el tema. Tan sólo, y basándonos en nuestra experiencia personal, trataremos de argumentar algunas de las razones por las que consideramos que dicho método posee las premisas necesarias para ser considerado un método científico, absolutamente fiable, equiparable al resto de los procedimientos que se ocupan de la Historia del Arte, pero con unas características propias que le permiten ir más allá del aspecto externo de la obra de arte.

Para el análisis de la obra hay que tener en cuenta todos aquellos factores que han podido condicionar el nacimiento y génesis como tal obra de arte. Esta, la obra de arte, no es un elemento único, hijo únicamente del genio del artista. Es cierto que esto influye, naturalmente, pero este, el artista, es a su vez, hijo de una época, a la que no le es posible escapar. Su mirada puede estar dirigida hacia delante, calificándolo en ese caso de avanzado, puede estar dirigida hacia atrás, siendo considerado un retardatario, hacia derecha o izquierda, ocupándose de aspectos concretos, o fijando su atención en temas determinados, pero siempre seguirá siendo hijo de su época. La obra estará condicionada por todos aquellos elementos que han marcado la formación del artista: Filosofía, religión, literatura, costumbres, supersticiones, etc., en definitiva, la cultura de la época. Pero hay que considerar otro protagonista, ya mencionado, no siempre suficientemente valorado a la hora de analizar la obra de arte: el comitente, el mecenas, el que encarga la obra. Este, que paga al artista e invierte su dinero, pretende darle un destino concreto a la obra. Quiere que por medio de esa obra se exprese algo y cumpla una determinada finalidad. El arte nunca ha sido, nunca es, gratuito. Mediante el encargo de la obra de arte, el comitente desea expresar al resto de la comunidad con la que convive, varias cosas, todas de gran importancia. En primer lugar, lo que demuestra es que, a diferencia del resto de la comunidad, él posee el suficiente poder económico, la suficiente riqueza, que le permite encargar dicha obra. Es más que probable que la obra tenga una finalidad religiosa, lo que le añadiría un segundo elemento de diferenciación personal y moral. Por un lado el comitente, a diferencia del resto de sus convecinos, dispone de una apreciable cantidad de dinero, de riqueza, para emplearla en la contratación de una obra de arte. Esto le proporciona un gran prestigio económico y social. Si además, la obra tiene una finalidad religiosa, a este prestigio se le suma el aspecto moral, piadoso. Gasta su riqueza en la alabanza de Dios, en darle gracias, en expresar su agradecimiento.

Hay otro aspecto, según nuestro punto de vista, no menos importante, que es el aspecto cultural. El comitente, mediante el encargo y presentación de la obra de arte, pretende mostrar una diferencia con los demás: él posee una cultura que le posibilita, no sólo a encargar, sino también a entender la obra de arte.

Papel fundamental tiene en este aspecto, la iconografía de la obra o que porta la obra. Mediante esta iconografía se quiere expresar un mensaje, aunque este, en la gran mayoría de los casos, viene expresado en un lenguaje, no siempre al alcance de todos, como es el de las imágenes.

Ya se ha visto como la obra de arte, supone en sí misma una diferenciación social. Marca una diferencia con el resto de la población. Si esta diferenciación se aplica a la arquitectura, como portadora de una iconografía, esta diferenciación es doble. Por un lado señala la diferencia entre dentro y fuera del edificio. A este sólo tienen acceso los

elegidos, pero hay también otra diferenciación, más sutil, pero no menos importante: los que entienden lo que se expresa mediante la iconografía y los que se quedan al margen de ese conocimiento, que a su vez son los que se quedan fuera del edificio, generando así una doble exclusión.

El arte es siempre instrumento de poder de una élite social, política y/o religiosa, e intelectual, y va destinado a esa misma élite, o al menos a una similar, capaz de entender el mensaje y apreciarlo.

El mensaje, dado el carácter selectivo que tiene, no puede estar expresado en un lenguaje asequible a todo el mundo. Ya hemos visto como el lenguaje empleado es el de las imágenes, que adquieren un valor de símbolo, de alegoría, que unidas entre sí conforman un programa unitario y coherente. Un mensaje que hay que analizar a la luz de la finalidad del edificio, de la cultura del comitente o mentor, de la capacidad y cultura del artista, y de la cultura de la época en que se construye e idea la edificación.

Todo esto nos lleva a varias cuestiones igualmente interesantes. ¿Todos los ornamentos con que se adornan los edificios tienen significado? ¿Es posible una lectura segura de estos programas iconográficos? Y por otro lado, ¿una obra de arte, técnicamente discreta, mediocre, o incluso mala, puede tener valor, iconográficamente hablando? Trataremos de responder a estas cuestiones.

En cuanto a la última de las cuestiones, la del valor iconográfico de las obras, este no depende de la calidad formal de esta, sino del interés que puede significar para la historia de la iconografía. Resulta evidente que en muchas ocasiones, sobre todo en obras de carácter local, podemos encontrar obras, que debido a la poca pericia del artista, cuya formación ha sido en muchos casos únicamente de carácter estrictamente local, presentan una baja calidad, siendo en algunas ocasiones francamente deficiente, pero que, debido a la iconografía representada, muestra un indudable interés. ¿Cómo se puede entender esta dicotomía? Es muy posible que la formación del artista haya sido mediocre, habiéndonos encontrado alguno de ellos que confiesa abiertamente ser analfabeto, no sabiendo ni tan siquiera firmar el documento, pero que sin embargo, en la obra revela un más que regular conocimiento de la iconografía de los dioses de la antigüedad, los emblemas, las alegorías, o incluso de la filosofía de la época⁸. Esto que podría parecer una incoherencia no lo es tal. Hemos hablado reiteradamente del papel, del peso del comitente en el resultado final de la obra. Resulta evidente que un artista, que se confiesa analfabeto no puede elaborar un programa tan complejo, el cual está elaborado, obviamente, por el mentor de la obra, que impone, además, todos y cada uno de los motivos iconográficos que figuran en la fachada del palacio, reservándose la identificación de las figuras para sí, ocultando el programa en el contrato, lo cual nos lleva a varias conclusiones inmediatas:

- El comitente es el autor del programa iconográfico en la gran mayoría de los casos
- Este no quiere que dicho programa sea conocido, ni tan siquiera por el artista que lo va a ejecutar.

8 AGUAYO COBO, Antonio: "El palacio de Riquelme. Interpretación iconológica". *Historia de Jerez*. Núm. 9. Jerez, 2003. Este palacio, uno de los señeros del Renacimiento jerezano, es encargado por D. Hernán Riquel, al maestro jerezano, Fernando Álvarez, con quien firma contrato en 1542, reconociendo el dicho maestro que no puede firmar por ser analfabeto. Sin embargo, el programa iconográfico que porta la fachada es uno de los más importantes y coherentes de todo el Renacimiento local, denotando un extraordinario conocimiento de la mitología y cultura clásica.

- Existe, por tanto, un claro sentido del carácter diferenciador del programa con respecto al resto de la sociedad
- Cada elemento de la fachada tiene un significado por sí mismo, y ocupa un lugar determinado, que no puede ser cambiado sin variar el significado.

La última de las conclusiones a la que hemos llegado nos pone en relación con la pregunta que formulábamos anteriormente: ¿Todos los ornamentos con que se adornan los edificios tienen significado? No es posible hacer una aseveración tajante con respecto al valor de la iconografía que portan todos los edificios. Para nuestro análisis nos ocuparemos únicamente en lo que se conoce como arquitectura parlante, centrándonos en la época del Renacimiento hispano.

La arquitectura es la potencia ordenadora de las demás artes, y por tanto portadora de la iconología. La iconografía está tan sólo en función del simbolismo y la finalidad del edificio.

Hay elementos de los cuales es imposible dudar de su significado. Nos estamos refiriendo, por ejemplo a los medallones que figuran en muchas fachadas, patios o incluso bóvedas, tanto de edificios religiosos como civiles. Muchos de estos elementos poseen, incluso, una cartela o inscripción aclarando su nombre, recurriendo, en muchas ocasiones a la mitología clásica. Si el artista, o en su caso el comitente, se molesta en aclarar la personalidad, el nombre del personaje, es porque considera que es importante ese nombre, esa figura, y no otra cualquiera, en ese programa iconográfico concreto. Igual sucede con las figuras de bulto, que representando a santos o alegorías cristianas, figuran en la fachada e interior de muchos templos, algunos a gran altura y de difícil visibilidad. Su significado simbólico, creemos que está fuera de toda duda. ¿Cómo se explicarían sino, los medallones que figuran en algunas bóvedas de iglesias, a tanta altura que resulta casi imposible su visión a simple vista, máxime con la mala iluminación de la época, si no es con el fin exclusivo de sacralizar el edificio?



Ilustración 1. Iglesia de san Miguel. Jerez. Medallón de la bóveda.

En este ejemplo de la jerezana iglesia de san Miguel, el medallón que forma parte de una compleja iconografía apocalíptica⁹, está situado a una extraordinaria altura, muy difícil de apreciar desde el suelo, dadas las pequeñas dimensiones de la imagen. Si, pese a la perfección de la talla, no es posible apreciarla, es obvio que su fin no es el de ser contemplada por el público asistente a la iglesia, sino que la iconografía tiene un fin en sí misma, al margen de la contemplación, que es el de sacralizar la arquitectura, dotar al edificio de una finalidad sagrada, al margen de las posibles miradas. Por otro lado, tampoco el programa iconográfico de que forma parte es tan evidente que, en caso de poder apreciarse todos los detalles, pudiera ser comprendido por el espectador.

Mayor dificultad presentan los llamados grutescos. Este, es un ornamento icónico superpuesto a una estructura arquitectónica. Por su propia esencia resulta evidente que es algo superfluo, de lo que el edificio puede prescindir sin afectar a la función sustentante, básica del edificio. Se ha dicho que el grutesco es una máscara superpuesta a una estructura renacentista. Si esto es así, como parece que no puede ponerse en duda, creemos que esta característica de “superfluo”, es lo que nos va a indicar precisamente su carácter simbólico.

Hay algo que no se puede negar y es su función decorativa, ornamental. Esto queda absolutamente fuera de toda duda. Pero a nuestro juicio, esta función fundamental no es la única, y nos atreveríamos a decir que ni siquiera la más importante. En el momento que un artista, o un comitente, elige un determinado grutesco y no otro, está haciendo una elección libre de un motivo ornamental, al tiempo que simbólico, el cual queda imbricado en un programa iconográfico, con un contenido semántico, a veces claro, oscuro en otras ocasiones, que es lo que hemos de tratar de aclarar en nuestras investigaciones. El grutesco es en la mayoría de las ocasiones la representación de un híbrido. Un ser que suele estar a mitad de camino entre el reino animal y vegetal. Seres que se metamorfosean para convertirse en otros totalmente distintos, aunque complementarios. Las transformaciones, las mutaciones y metamorfosis que experimentan, no son algo aleatorio, sino que tienen una razón de ser, y los cambios poseen un significado simbólico, a veces oscuro, pero indudable.

Resulta evidente que con respecto a este tema la polémica está servida desde hace varios años. Si para algunos investigadores la iconografía que portan los edificios, fundamentalmente las fachadas, carece por completo de sentido, teniendo un valor estrictamente decorativo, para otros la decoración adquiere un valor simbólico en todos y cada uno de los elementos representados. También existe otra corriente, que podríamos denominar intermedia, que acepta tan sólo unos ciertos elementos con significado, dejando lo que se denomina como grutescos, con un valor meramente decorativo¹⁰.

Nuestra posición, ciñéndonos a nuestros trabajos de investigación y nuestros estudios, es que la gran mayoría, por no decir la totalidad de los elementos decorativos que figuran tanto en las fachadas como en el interior de los edificios, ya sean civiles o religiosos, tienen un sentido, un significado, un valor dentro de un programa

9 AGUAYO COBO, Antonio: *Arquitectura del Renacimiento en Jerez. Una aproximación iconológica. I. San Miguel*. Cádiz. Universidad de Cádiz, 2006.

10 Para un análisis más detallado de la antítesis simbolismo-decorativismo en la historiografía del arte moderna, cfr. GARCÍA ÁLVAREZ, César: *El simbolismo del grutesco renacentista*. Universidad de León. León, 2001, especialmente las páginas 34 - 48, en las que hace un detallado estudio de todas y cada una de las interpretaciones del grutesco.

iconográfico. Cuestión distinta es el valor semántico que puede adquirir un mismo elemento en distintos programas, pudiendo proporcionar diferentes lecturas, incluso con significados contrapuestos.

Teniendo en cuenta esta aseveración, y dado que no hay un método de lectura seguro para la comprensión de las imágenes, ¿es posible, es factible, llevar a cabo una investigación de carácter iconográfico-iconológico con unas mínimas garantías de rigor científico? ¿Se le puede considerar al método iconológico un cierto valor o hay que verlo como unas simples elucubraciones que pueden coincidir con la realidad o, lo más probable, no?

Que los grutescos expresan algo más que un simple decorativismo es algo que desde hace ya bastante tiempo viene siendo defendido por distintos autores, entre los cuales, modestamente, nos incluimos. El grutesco supone un nuevo tipo de escritura, enraizada en el neoplatonismo, cuya procedencia hay que buscarla en Platón, como antecedente lejano, y en Plotino. Este último hace remontar el origen de estos signos hasta enlazarlos con los jeroglíficos egipcios. Estas imágenes parlantes, sapienciales, se graban en los templos para los iniciados en los misterios. Se trata pues de un lenguaje más profundo, carente de palabras, de letras, pero cargado de un hondo significado simbólico, al cual sólo pueden acceder los iniciados¹¹. Negar este simbolismo hoy día es negar la evidencia. De todas maneras, si el investigador de arte pretende que cada uno de estos grutescos tenga un documento que atestigüe y corrobore su significado, pierde el tiempo, no lo va a encontrar¹².

La evolución que se ha experimentado en la visión y valoración de los grutescos queda patente en la descripción que en el año 1812 realiza Don Nicolás de la Cruz Bahamonde, Conde de Maule, de la fachada de la Iglesia Mayor Prioral de El Puerto de Santa María, en el volumen VIII de su obra *Viaje de España, Francia e Italia*, publicada entre los años 1806 y 1813¹³.

*La Iglesia mayor Prioral se consagró el año 1748. La portada principal es gòtica, pero aun no está acabada: la del costado, que cae á la Plaza de la Ciudad, es muy estrafalaria recargada de labores inútiles: mereceria reformarse*¹⁴.

En el siglo XIX, perdido el lenguaje de los símbolos, y con una mentalidad totalmente condicionada por el movimiento clasicista y racionalista imperante, la valoración de los grutescos no puede ser otra que negativa, considerándolos como algo absurdo y superfluo, que habría que eliminar directamente. Sin embargo, en un reciente estudio¹⁵, hemos demostrado el valor semántico de estos ornamentos. Cada uno de estos grutescos poseen un valor simbólico, que forma parte de manera indivisible y coherente con el resto de la decoración figurada, no pudiendo analizar cada parte de una manera aislada,

11 *Ibidem*. Es muy interesante esta obra ya que el autor logra identificar el significado de prácticamente todos los motivos iconográficos que suelen aparecer formando parte de los grutescos, confeccionando un auténtico corpus iconográfico de los grutescos renacentistas.

12 *Ibidem*.

13 MALDONADO ROSSO, Javier; CABALLERO SÁNCHEZ, Miguel Ángel: "El Puerto de Santa María. (del Tomo XII de Viage de España, Francia e Italia). *Revista de Historia de El Puerto*. Nº 43. Pp. 125-189.

14 *Ibidem*. P. 147.

15 AGUAYO COBO, Antonio: *La Puerta del Sol de la Iglesia Mayor Prioral. Interpretación iconológica*. El Puerto de Santa María. Ayuntamiento de El Puerto de Santa María. 2007.

sino como un todo unitario que conforma un discurso plenamente articulado. Cada uno de los elementos decorativos ocupa un lugar concreto, no hayándose nada situado de manera gratuita y aleatoria. Gracias a la lectura de los grutescos, puestas en relación con el resto de la decoración, se puede incluso advertir la falta o cambio de algunas de las figuras con respecto a programa iconográfico original.

Por muy explícito que sea el contrato, siempre el comitente, el autor del programa iconográfico, va a ocultar el significado último de los grutescos de que se ha servido. Es un lenguaje de iniciados y para iniciados, de una élite y para una élite. Pretender lo contrario es desconocer la esencia misma del Renacimiento, sobre todo del hispano.

Antes de pasar adelante, quisiéramos hacer mención a lo que se podría denominar, la esencia del método iconológico. En otro trabajo¹⁶, al hablar de la interpretación de los elementos iconográficos, nos referimos a lo que denominamos, citando a Panofsky, de “intuición sintética”, aunque con una serie de controles para no caer en el mero subjetivismo¹⁷. Es indudable que en el método iconográfico-iconológico es imprescindible una buena dosis de intuición para poder captar el sentido último, y a veces hermético de la obra, pero esa intuición ha de ser el fruto de una profunda cultura, bebiendo en las fuentes de la época.

Resulta evidente que desde el nacimiento del método iconológico, este ha contado con múltiples reticencias, cuando no con una abierta animadversión por parte de una parte de los investigadores de la Historia del Arte. Se aduce que no es posible encontrar significado, de una manera coherente, a toda la gama de figuras híbridas, monstruosas, metamórficas, que se encuentran en una ornamentación a base de grutescos. Es cierto que en algunas ocasiones, cuando un tipo de ornamentación, un motivo iconográfico u ornamental, ha gozado de un cierto éxito, puede llegar a perder su significación originaria. Aquel significado que tuvo en su inicio, a fuerza de repetirse, lo pierde. El motivo se esclerotiza. Es entonces cuando olvida su sentido semántico y aparece como una simple decoración, carente de sentido simbólico. Pero mientras se ha utilizado de una manera consciente y coherente, ha tenido un significado, un sentido dentro del programa iconográfico¹⁸.

Además de estos problemas hay que añadir uno más, tal vez el más importante, y que estamos obviando. El lenguaje de las imágenes es un lenguaje, por un lado críptico, polivalente y hermético, pero por otro, es un lenguaje que está en desuso, al menos en su sentido inicial y primigenio. El lenguaje icónico, en el momento de su utilización, tiene un sentido, un simbolismo que conocen, o al menos están en disposición de conocer, los

16 AGUAYO COBO, Antonio: *Simbolismo en las fachadas renacentistas compostelanas*. Sada. Edición de Castro, 1983.

17 *Ibidem* Introducción. p. 15. La cita de Panofsky es textualmente la siguiente: *El historiador de arte tendrá que comprobar lo que él cree que es el significado intrínseco de la obra, o grupo de obras, a las que dedique su atención, contra lo que él crea que es el significado intrínseco de tantos documentos de civilización relacionados históricamente con aquellas obras o grupos de obras, como pueda dominar: documentos que testifiquen sobre las tendencias políticas, poéticas, religiosas, filosóficas y sociales de la personalidad, período o país, que se están investigando... Es en la busca de los significados intrínsecos o contenidos donde las diferentes disciplinas humanísticas se encuentran en un plano común en vez de servir de siervas unas de otras.*

18 Este es el caso de un cierto motivo ornamental que aparece en el Renacimiento jerezano en la Capilla de Cuenca en la iglesia del Convento de Santo Domingo, posteriormente se copia en el palacio de Riquelme, y más tarde vuelve a aparecer en la Capilla de los Morales Maldonado, en la iglesia de San Mateo, citando expresamente en el contrato el modelo de la iglesia dominica, aunque perdiendo su significado primero.

individuos más cultos de la sociedad en la que se está utilizando. El público al que está destinada la obra de arte es partícipe, está en posesión de las claves para la interpretación del mensaje. No olvidemos una de las premisas de la que hemos partido. No todo el público ha de ser capaz de entenderlo, ahí radica el verdadero valor: el de distinción.

Si a esto le añadimos el carácter críptico y hermético que el autor le confiere a las imágenes, la pregunta es obvia: ¿Es posible la lectura de estas imágenes, de estos programas iconográficos con un mínimo de seguridad?

El método iconológico utilizado para la lectura e interpretación de las imágenes, se basa en la comprensión de la obra, situándola dentro de un todo unitario que es la cultura global de la época. Toda obra es hija de su época, nadie puede escaparse a ella. Se podrá ir en vanguardia o retaguardia, inclinarse a un lado o a otro, pero todos formamos parte de lo que es el bagaje cultural de una época. Según esto, no es posible la lectura de la obra iconográfica si no se está en posesión del conocimiento global de la época histórica que estamos estudiando. En principio debe ser así, pero es evidente que el autor de la obra, sea el artista o el mentor, tampoco está en posesión de toda la cultura de su momento. Hemos de tener en cuenta que si bien nosotros tenemos a nuestra disposición bibliotecas de varios miles de ejemplares, esto no es lo habitual entre los artistas o estudiosos de los siglos XVI o XVII. Si se analizan las bibliotecas de los artistas o humanistas conocidos, ninguna pasa de unas docenas o, como mucho unos centenares de libros, y algunas colecciones de estampas. Ese es su bagaje cultural. Esa es la cultura que nosotros hemos de tratar de alcanzar para estar a su mismo nivel y poder comprender su mensaje. Muchas veces, debido al exceso de información que poseemos en la actualidad, corremos el riesgo de perder la perspectiva del momento histórico que estamos estudiando. Tratamos, quizás por un prurito de erudición, de poner en relación con una obra de carácter local, cuyo autor o mentor no ha salido, con toda seguridad de un ámbito geográfico y cultural muy reducido, con obras, que si bien son de ese momento histórico, están muy lejos de haber podido estar al alcance de los autores.

Una vez hechas todas las salvedades, para poder utilizar el método iconológico con una cierta seguridad, es necesario tener al alcance una parte importante de la cultura de la época, al menos la que pensamos que los autores han podido utilizar.

Otro de los aspectos imprescindibles a la hora del análisis de la obra, es saber el destino, la finalidad que se le va a dar. Toda obra de arte tiene un fin, una utilidad. Ninguna obra de arte es gratuita. Toda obra está concebida para un fin determinado, que es preciso conocer.

Una vez en posesión de todos estos parámetros, se ha de proceder a la lectura de los elementos icónicos que conforman el programa iconográfico, teniendo en cuenta el carácter polivalente y a veces contradictorio de muchos de ellos.

A la hora de la lectura hemos de tener en cuenta una serie de leyes, que si bien no están escritas, son inquebrantables, como es el caso de la ley de la jerarquía y la de simetría. Con la ley de la jerarquía nos estamos refiriendo a que en todo programa icónico existen una serie de figuras principales, que conforman la idea básica del programa iconográfico, el mensaje moral, que será, con toda probabilidad, el eje sobre el que gire toda la idea del programa. Supeditadas a estas figuras, teniendo por tanto un papel subsidiario, existen toda una serie de figuras, muchas veces mitológicas o alegóricas, que completan y conforman el programa principal, pero sin las cuales, este quedaría inconcluso,

cuando no incomprensible. Ya se ha dicho anteriormente como los grutescos forman, o al menos pueden formar, parte de estos programas iconográficos. Creemos que no se ha de menoscabar el papel del grutesco, aunque pueda parecer en ocasiones un exceso semántico. Existen una gran cantidad de programas iconográficos en los que no sería posible su interpretación sin la lectura conjunta de los grutescos que acompañan a las figuras principales, tal es el caso de la fachada de la Universidad de Salamanca.¹⁹ Nosotros mismos, en alguna de nuestras investigaciones, nos hemos encontrado con programas iconográficos en los que el grutesco ha sido determinante a la hora de su interpretación²⁰. En el Cabildo jerezano, la iconografía que podríamos, o deberíamos llamar principal, está formada únicamente por las figuras de Hércules y Julio Cesar, fundador y legislador respectivamente de la ciudad. Junto a ellos, las figuras de las Virtudes. Sin embargo, la iconografía realmente importante, y que proporciona el contenido moral de la fachada, viene dada por los grutescos, en los que se representan toda una serie de aves, así como un gran número de emblemas, extraídos del libro de Alciato. Sin esta iconografía, aparentemente secundaria, y sin duda supeditada a la principal, no sería posible entender el mensaje de dicha fachada.



Ilustración 2. Cabildo. Jerez de la Frontera.

19 GABAUDAN, Paulette: *El mito imperial. Programa iconográfico en la Universidad de Salamanca*. Valladolid, 1998. CORTÉS VÁZQUEZ, Luis: *Ad summum caeli. El programa alegórico humanista de la escalera de la Universidad de Salamanca*. Universidad de Salamanca. Salamanca, 1984. CORTÉS VÁZQUEZ, Luis: "De la aportación germánica al Plateresco. Notas sobre la escalera de la Universidad". *Trabajos y Días*, 10. Salamanca, 1949. SEBASTIÁN, Santiago: "Las fuentes inspiradoras de los grutescos del plateresco". *Príncipe de Viana*, 1966. SEBASTIÁN, Santiago: "Los grutescos del palacio de la Calahorra". *Goya* Nº 93. 1970. SEBASTIÁN, Santiago; CORTÉS, Luis: *Simbolismo de los programas humanísticos de la Universidad de Salamanca*. Universidad de Salamanca. Salamanca, 1973. SEBASTIÁN, Santiago: "Mensaje iconológico de la portada de la Universidad de Salamanca: Revisión". *Goya* Nº 137. 1977.

20 AGUAYO COBO, Antonio: "Alciato y los bestiarios medievales, fuentes para la interpretación iconológica del Cabildo jerezano." En *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*. Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica. Vol. I. Castelló. Universitat Jaume I, 2000.

Sin embargo, esta idea no siempre es aceptada, habiéndose nos acusado, en ocasiones de un cierto “exceso semántico” al tratar de leer en ciertos grutescos de la fachada del Hospital Real de Santiago de Compostela²¹, una representación esquemática y sintética, aunque explícita, del mito de Prometeo, aludiendo precisamente a la ley de la jerarquía²². No se tiene, sin embargo, en cuenta, otra de las leyes fundamentales de la iconografía, como es la de la simetría.



Ilustración 3. Prometeo y el águila. Hospital Real de Santiago.

Todo motivo iconográfico tiene su correspondiente en el lado opuesto. Si en un lado de la puerta, en una de las arquivoltas del arco de entrada, hay un medallón con un rostro que expresa dolor, sobre la llamas de un pebetero, es evidente que al otro lado ha de encontrarse la figura que hace pareja con ella, que no es otra que un águila. No es que las figuras lleven un rótulo que indique que se trata del mito de Prometeo, pero teniendo en cuenta que están en el mismo nivel, el de la Iglesia Terrena, que las figuras de Adán y Eva, y por tanto subordinadas a ellas, creemos totalmente lícito pensar que pueda tratarse del mito clásico de Prometeo, habida cuenta la similitud con los primeros padres del cristianismo.

Que los grutescos en esta fachada tienen un sentido, un significado, más allá del simple decorativismo, queda fuera de toda duda al comprobar la gran cantidad de seres

21 AGUAYO COBO, Antonio: *Simbolismo...*

22 ROSENDE VALDÉS, Andrés A. “Imagen mitológica y alegoría profana en el arte gallego del Renacimiento” en *Jubilatio*. Homenaje de la Facultad de Geografía e Historia a los profesores D. Manuel Lucas Álvarez y D. Ángel Rodríguez González. Santiago, 1987, II. pp. 604 - 605. Nota. 8. *Desechada la posibilidad de que se haya representado el mito de Prometeo en la fachada del Hospital Real de Santiago*. Es de destacar la manera en que descarta el mito propuesto por nosotros, sin más explicación en el texto, y sólo matizada en nota a pié de página, admitiendo incluso que el mito se integraría de forma idónea en el mensaje iconográfico, pero descartándolo por aducir que se aborda la iconografía con “una óptica prejuiciada”.

y dioses mitológicos que aparecen en ellos, tales como sirenas, harpías, los Dióscuros, los sátiros, etc. Negar el simbolismo de estos seres, es negar el valor alegórico y moralizante que adquieren en este momento, y es por tanto, desconocer la esencia misma del Renacimiento.



Ilustración 4. Fachada del Tesoro.
Claustro de la catedral.
Santiago de Compostela.

Hemos dicho anteriormente que la arquitectura es la potencia ordenadora de las demás artes, las cuales han de estar supeditadas a ella necesariamente. Pero incluso, a veces, la arquitectura encierra un simbolismo en sí misma. La propia forma del edificio, adquiere un valor simbólico. Tal sucede con el claustro de la catedral compostelana, concebido como *Hortus conclusus*, y por tanto, símbolo mariano. La torre, es la *Turris davidica*²³. Es evidente que ante esta concepción de la arquitectura, la iconografía sólo puede potenciar el simbolismo arquitectónico. Así en la parte superior está representado de manera esquemática, aunque explícita, el Árbol de Jessé. En la parte inferior, junto a símbolos jacobeos, están representados en una galería de *uomini famosi*, todos aquellos que de una u otra manera habían contribuido al engrandecimiento de la sede compostelana, y por tanto a la construcción del edificio, tales como el pastor Pelayo, descubridor del cuerpo del Apóstol, representado a la manera de un profeta, o Alfonso II el Casto y Ordoño II, como guerreros, en tanto que impulsores del culto jacobeo, y los arzobispos Alfonso III de Fonseca y D. Juan Álvarez de Toledo, prelados bajo cuyo mandato se inician y finalizan las obras de la Fachada del Tesoro. Aunque se nos ha acusado de ir más allá en la interpretación, de lo que la prudencia iconográfica

23 AGUAYO COBO, Antonio: *Simbolismo...* pp. 63 - 97. Véase, sobre todo la parte del análisis iconológico. pp. 89 - 95.

aconseja²⁴, sin embargo, implícitamente se nos acaba dando la razón, teniendo en cuenta la doble función del edificio, en tanto símbolo mariano y dependencia de la catedral compostelana²⁵.



Ilustración 5. Pelayo y Alfonso II. Fachada del Tesoro.

Tanto en la galería superior, donde está representada la genealogía humana de Cristo mediante el árbol de Jessé, como en la inferior, con los hombres ilustres que han contribuido a engrandecer la Sede Compostelana, es evidente que no se puede asegurar la identidad de todos y cada uno de los personajes representados, ya que carecen de identificación, pero no es menos evidente, que ambas series responden a un programa concreto. En la superior se sigue la genealogía humana de Cristo según el Evangelio de San Mateo, prescindiendo de atribuciones específicas, salvo en aquellos casos que porten atributos. En la galería inferior ha de jugarse con la pura intuición, ateniéndonos tan sólo al sentido común²⁶.

Se nos puede aducir que el método iconológico no es fiable, es decir, seguro, habida cuenta la gran cantidad de interpretaciones diferentes, cuando no contradictorias, que se pueden dar de una misma obra, como es el caso de los ejemplos puestos anteriormente,

24 ROSENDE VALDÉS, Andrés A.: "El siglo XVI: Gótico y Renacimiento en la catedral compostelana" en NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel (ed.): *Santiago, la catedral y la memoria del arte*. Consorcio de Santiago. Santiago de Compostela, 2000.

25 *Ibidem*. p. 172 *Ambos prelados vienen precedidos por tres bustos, cuya identificación resulta altamente problemática ante la ausencia de atributos, inscripciones y referencias documentales. Es cierto que se han reconocido pero sólo en un plano puramente especulativo. El terreno es resbaladizo, aunque su presencia quizá pudiera justificarse por el deseo de conformar una especie de galería de uomini famosi, tan del gusto renacentista, en la que estaría presente la idea de relacionar el pasado con el presente a fin de que éste saliese fortalecido, proporcionando la verdadera medida del homenaje rendido. Nos movemos al abrigo de la idea de exaltación y ésta sólo tiene sentido en su dimensión pública, vinculada en nuestro caso a un contexto arquitectónico religioso, pero traducido en unos términos palaciegos reforzados por una decoración all' antica que venía bien tanto para potenciar el carácter novedoso de la arquitectura como para subrayar el valor simbólico de la memoria histórica que con ella se quería establecer.*

26 Hay que hacer constar que todas estas salvedades y prevenciones a las que estamos aludiendo ya se han hecho previamente al hacer el análisis iconológico del edificio, no dando por seguras en ningún momento las interpretaciones individuales, sino el sentido simbólico general del edificio, siendo la iconografía un elemento totalmente subordinado a la arquitectura, potenciando su simbolismo. Cfr. AGUAYO COBO, Antonio: *Simbolismo*.... Véase, sobre todo la parte del análisis iconológico. pp. 89 - 95.

tales como los de la fachada de la Universidad de Salamanca, que ha suscitado, y siguen suscitando una gran cantidad de diferentes versiones, alguna de las cuales no tienen nada que ver una con otras, o en nuestro propio caso con algunas de las interpretaciones dadas posteriormente a las aportadas por nosotros. Esto, creemos que es algo absolutamente bueno e incluso positivo. Una ciencia sólo puede avanzar por el debate, comparando y debatiendo diferentes visiones, que si bien puede que sean contradictorias, no significa que se invaliden o anulen completamente unas a otras.

Si hemos dicho que las imágenes poseen un distinto valor semántico, a veces contradictorio, es lógico pensar y admitir que cada uno pueda enfocar la investigación desde un punto de vista distinto. Esta es precisamente la grandeza del Arte: su ambivalencia. El Arte no es, no puede ser, no debe ser, una ciencia exacta. En todas las grandes obras, ya sean de pintura, escultura o arquitectura, la lectura no es lineal y unívoca, sino que existen una o varias lecturas. No pretendemos entrar en detalles, ni poner ejemplos por todos conocidos, pero ¿son las Meninas tan sólo un retrato de la infanta?, ¿por qué se autorretrata Velázquez? Es evidente que un cuadro tan conocido, incluso por el gran público, presenta múltiples lecturas, que no tienen por que ser excluyentes.

Si tenemos en cuenta que toda obra es, lo que podríamos denominar una “obra abierta” con múltiples lecturas, podemos caer en la tentación de inventarnos la nuestra propia, con lo cual caeríamos en el más absoluto subjetivismo, descalificando de entrada cualquier intento de interpretación científica, e imposibilitando de hecho el método iconológico como una ciencia fiable.

Resulta evidente que si no queremos caer en la mera especulación y queremos dotar a nuestra investigación de un carácter científico, habremos de asentar el simbolismo de que queremos dotar a cada motivo iconográfico, en una cultura iconográfica y simbólica que pudiera estar al alcance de los personajes del momento en que se realiza la obra. ¿Cuál es esta tradición en el Renacimiento y también en el Barroco? La respuesta es compleja, aunque sobradamente conocida:

La tradición clásica. Los dioses y héroes clásicos, que durante la Edad Media, si bien no habían desaparecido, sí habían debido modificar su apariencia o incluso su nombre para poder sobrevivir a la furia iconoclasta cristiana, resurgen ahora, en el Renacimiento, con toda su esplendor y pujanza, si bien han de adaptarse a los nuevos tiempos y necesidades religiosas del cristianismo, adoptando el carácter de alegorías, simbolizando cada uno de ellos, valores positivos o negativos cristianos²⁷.

Los tratadistas del Renacimiento, cuando se recuperan los autores clásicos, griegos y romanos, tales como Hesíodo, Ovidio, Virgilio, etc. tratan de adecuar las antiguas divinidades al cristianismo, en forma de alegorías o incluso prefiguraciones cristianas, con el fin de no perder la esencia misma de la cultura occidental.

De los tratadistas hispanos que estudian y alegorizan la mitología clásica, quisiéramos hacer mención, sobre todo, de Joan Pérez de Moya y su obra *Philosophia secreta*, verdadero tratado de mitología cristianizado²⁸.

27 SEZNEC, Jean: *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid. Taurus, 1987.

28 PÉREZ DE MOYA, Joan: *Philosophia secreta, donde debaxo de historias fabulosas, se contiene mucha doctrina provechosa a todos los estudios. Con el origen de los Idolos, o Dioses de la Gentilidad*. Çaragoça, en casa de Miguel Fotuño Sánchez. MDXCIX.

Al comienzo de su obra, tratando de justificarla, habla de hasta cinco sentidos que pueden darse a las historias mitológicas:

*De cinco modos se puede declarar una fábula, conviene a saber: Literal, Alegórico, Anagógico, Tropológico y Physico, o natural*²⁹.

La otra fuente de la que se bebe en el Renacimiento y Barroco son los bestiarios medievales, de los cuales el más conocido es el *Fisiólogo*, atribuido a San Epifanio³⁰. En estos bestiarios, de los que hay una buena cantidad, los animales, tanto fieras como aves o peces, alegorizan la vida humana, simbolizándose por medio de ellos las virtudes o vicios de los humanos, basándose en las costumbres o modos de vida que, según el conocimiento de la época, tenían los animales, sirviendo de *exempla*, con un carácter aleccionador.

Mucha importancia adquiere también el conocimiento de la filosofía griega, fundamentalmente Platón, el cual es tomado como modelo a lo largo del Renacimiento, formándose una auténtica escuela neoplatónica, de la que forman parte Ficino, Pico della Mirandola, etc. Al decir que Platón es importante para poder entender la iconografía del Renacimiento, no es que nos estemos refiriendo a comprender el espíritu platónico de la época, sino que, en algunas ocasiones, el programa iconográfico recoge punto por punto las ideas platónicas referidas a algún tema concreto, como es el caso del Palacio de D. Pedro Benavente Cabeza de Vaca, en Jerez de la Frontera³¹. En este palacio se sigue de manera casi literal la obra *La República*, de Platón, a la hora de definir cuales han de ser las cualidades que adornen a un caballero y cual ha de ser su educación.

Factor importante para la correcta interpretación de la iconografía es, como no podía ser de otro modo, el conocimiento de las estampas y libros de grabados y dibujos que circulaban por Europa, y que todos los artistas poseían en mayor o menor cantidad, y que constituían su base iconográfica.

Dentro del ámbito estrictamente iconográfico hemos de hacer mención de los libros de emblemas. Estos, que toman su impulso del libro de Alciato, hunde sus raíces en una tradición mucho más antigua, que algunos enlazan con los antiguos egipcios, basándolos en la arquitectura jeroglífica. Los libros de emblemas adquieren su máxima importancia en el Siglo de Oro, pero podemos decir, que en el primer Renacimiento, emblemas y fachadas van surgiendo de manera conjunta, bebiendo ambos tipos de obras en las mismas fuentes literarias e iconográficas, pudiendo decir que las portadas son concebidas como auténticos emblemas pétreos.

Naturalmente, toda cultura arrastra una serie de tradiciones. La cultura es hija de su época, y cada época es hija de todas las anteriores. Esto explica el por qué existe en un mismo programa iconográfico motivos plenamente actuales, mezclados con otros netamente retardatarios, que recogen tradiciones culturales de la Edad Media, máxime en una época como es el Renacimiento, en la cual, lo que menos se pretende es la originalidad. Nadie pretende romper con la tradición, sino que cualquier afirmación, o aseveración, cualquier motivo iconográfico, cualquier cita literaria o cultural, pretende

29 PÉREZ DE MOYA, Joan: *Opus cit.* p. 3.

30 SEBASTIÁN, Santiago: *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio*. Ediciones Tuero. Madrid, 1986.

31 AGUAYO COBO, Antonio: *El palacio como espejo del caballero humanista: El palacio de D. Pedro Benavente Cabeza de Vaca, en Jerez*. En BERNAT VISTARINI, Antonio; CULL, John T. (eds) *Los días del Alción*. José J. de Olañeta, Editor. UIB. Barcelona, 2002.

estar respaldada por todas las autoridades anteriores, que pueden ir desde los Padres de la Iglesia, la Biblia, los autores clásicos, a las más diversas fuentes.

Estos tratados de la época son sumamente interesantes, ya que la pretensión de sus autores es conseguir el saber universal, en donde, a la luz de la moral y la religión cristiana y católica se tratan de explicar todos los hechos, todas las teorías y todos los saberes, desde la Antigüedad hasta el Renacimiento, pasando por la Edad Media³².

Si tenemos en cuenta estas claves, al igual que algunas otras que podríamos aportar, ¿cómo es posible que a veces la interpretación sea errónea? La explicación es fácil: No estamos realizando un análisis correcto. En primer lugar podemos no interpretar correctamente la iconografía. Esto, aunque pueda parecer lo contrario, resulta lo más habitual. En muchas ocasiones, un objeto, un atributo, un animal, o incluso un personaje, no resulta de fácil interpretación, ya sea por la torpeza del artista, cosa que suele producirse de manera más habitual de lo que desearíamos, sobre todo en la ornamentación arquitectónica. También puede suceder que el motivo iconográfico se parece demasiado a otro de simbología dispar, o simplemente desconocemos, por carecer de la cultura adecuada, de qué o quien se trata.

En otras muchas ocasiones podemos cometer el error de extrapolar los datos, aplicando una misma interpretación ya vista, en otro programa similar, olvidando el hecho de que no hay dos programas iguales, ya que aunque tengan un gran parecido entre sí, el mentor o mecenas siempre va a introducir un sello, un mensaje personal³³. O también, y esto es algo muy frecuente, tendemos a ver los datos, o la iconografía, a la luz de nuestra mentalidad actual, desvirtuando así por completo el mensaje original.

Podríamos aducir otras muchas posibilidades para justificar los posibles fallos, aunque lo más plausible, y lo más habitual suele ser el error humano, lo cual no invalida en absoluto el método iconológico. Ningún método científico está exento del fallo humano, pero esta misma falibilidad es lo que posibilita el avance de la humanidad, dada la capacidad que posee el ser humano de aprender de sus propios errores.

De todas maneras, con respecto a la seguridad del método iconológico, me gustaría finalizar, haciéndolas mías, con unas palabras de la investigadora Nelly Sigaut, la cual, anticipándose a las críticas ante la fragilidad de sus hipótesis dice: *Pero en la aventura del pensamiento, la fragilidad es el riesgo de la libertad*³⁴.

La auténtica grandeza del método iconológico, según nuestro criterio, es el propósito de interpretar las intenciones últimas que han llevado a la ejecución de la obra, bien por parte del comitente que encarga la obra, o por parte del artista que la ejecuta, o de la conjunción de ambos, (lo cual posibilitaría la creación de una obra maestra), desvelando el mensaje último, destinado en principio, a una selecta minoría, una élite

32 cfr. FERNÁNDEZ DE MADRIGAL, Alonso (EL TOSTADO sobre EUSEBIO): *Mineral de letras divinas y humanas, en la historia general de todos los tiempos, y Reinos del Mundo*. Madrid, 1677. Sirva este libro como ejemplo paradigmático de lo que sería el saber humanístico.

33 AGUAYO COBO, Antonio: *Simbolismo*...Cfr. Nuestra interpretación del Colegio Mayor de Santiago Alfeo, en Santiago de Compostela, en donde, dejándonos llevar de manera un tanto imprudente por la interpretación que el profesor Santiago Sebastián basándose en la obra de Filarete hace de la Universidad de Salamanca, hacemos, como él, de la Universidad el Templo de la Virtud y el Vicio. Pasado el tiempo, es evidente que aquella interpretación necesita una revisión y puesta al día.

34 SIGAUT, Nelly: "Corpus Cristi: La construcción simbólica de la ciudad de México" en MÍNGUEZ, Víctor (ed.): *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*. Universitat Jaume I. Castelló, 2000. p. 28.

cultural y económica, haciéndolo, una vez interpretado, asequible y comprensible a un público mucho más amplio.

A pesar de todo, lo que no podrá hacer el método iconológico, ni ningún otro, es desvelar ese punto de misterio, de ambigüedad, que la convierte en inasible, en inasequible, y que constituye la esencia misma del Arte.
