

INFLUENCIA DEL CONCILIO DE TRENTO
EN LOS RELIEVES DEL TRASCORO
DE LA CATEDRAL DE LEON

Por Gloria-Celia Carrizo Sainero

NM 8930

Los maestros castellanos Diego de Siloe, Juan de Valmaseda y, sobre todo, Alonso Berruguete y Juan de Juni imponen en su arte una estética expresiva, apasionada tanto en los gestos como en las actitudes, y cargadas de fuerte espiritualidad, características que la hacen conectar fácilmente con la sensibilidad popular.

Las figuras de Berruguete están dotadas de un canon alargado, son angulosas en sus formas, con posturas inestables que las hacen necesitar apoyos; son activas expresando movimientos con los brazos y las piernas que se impulsan hacia adelante, nerviosas más que musculadas y rotundas, y la expresión que más comúnmente presentan es la angustia en todas sus formas no exenta de un tremendo realismo dramático, como sería el caso del "Sacrificio de Abraham" o el "San Benito", del Museo de Valladolid.

En semejante línea se mueve el arte de Juni. Es éste una manifestación de fuerte apasionamiento no exento de tremendismo, expresivo en las actitudes y los ropajes, angustiado en los rostros y con una gran fuerza interior que se manifiesta tanto en la forma como en el espíritu que anima a las figuras.

Estos son los principales maestros de la escultura castellana que dominan con su arte algo más de la mitad del siglo XVI y que impregnan a sus figuras de un expresivismo dramático y una espiritualidad intensa no exenta de pasión. Pero este arte religioso a medida que se carga de expresivismo se va alejando de la ortodoxia religiosa y de la función catequética que se le viene encomendando desde antiguo; además, la introducción de los desnudos, la abundancia de escenas tomadas de los Evangelios Apócrifos y la Leyenda Dorada aconsejan unas medidas que devuelvan al arte religioso la representación del Dogma en forma irreprochable. Esta es la labor que acomete el Concilio de Trento en su veinticinco y última sesión.

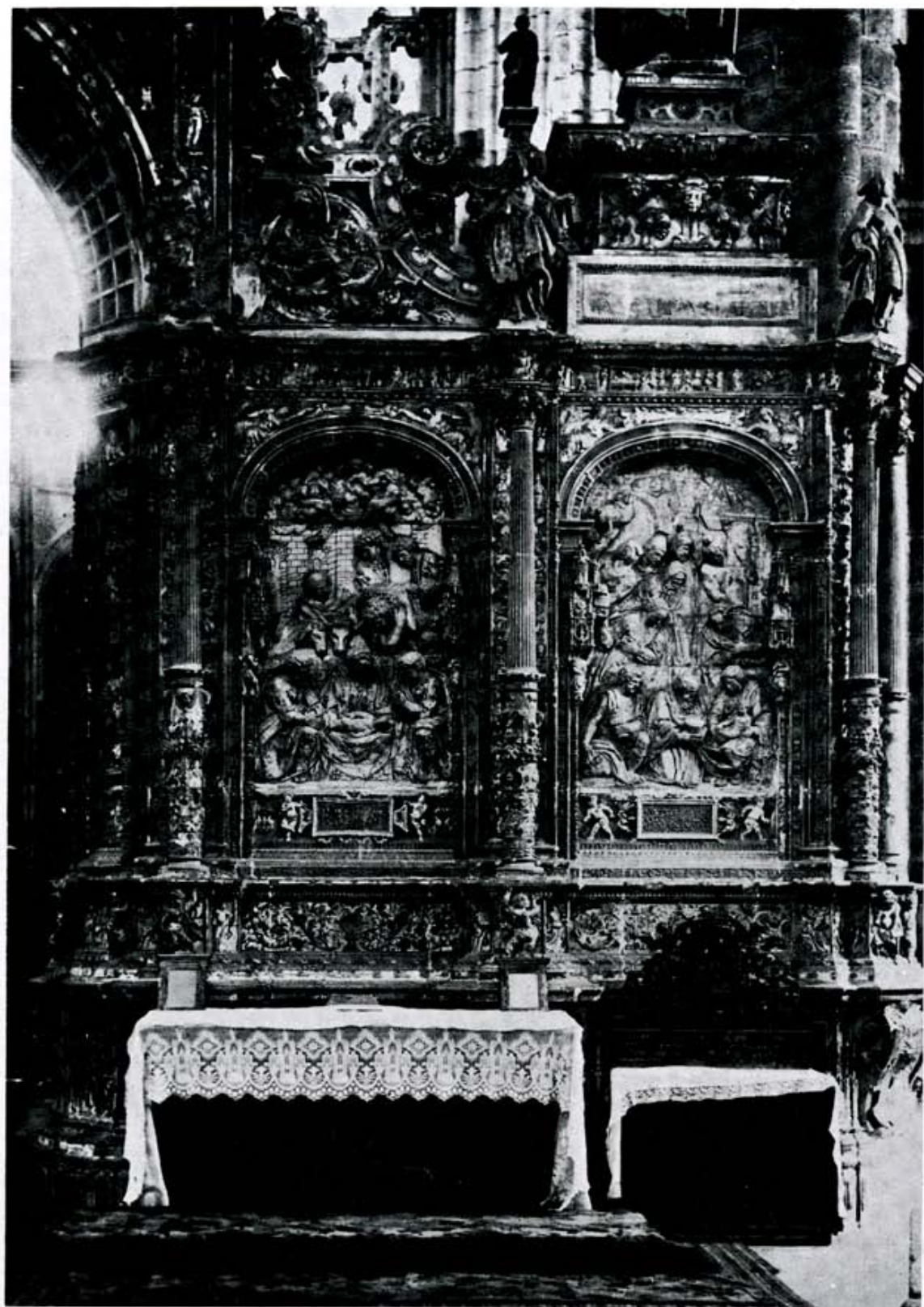
Para ello se recomienda que no se sitúen en las iglesias —al menos en las más frecuentadas por el público— escenas o imágenes que puedan inducir a error en la interpretación del Dogma; se destierra el desnudo reservándose éste solamente para las escenas mitológicas, ya que la Iglesia no puede ignorar que el Renacimiento ha trabajado para descubrir la belleza del cuerpo humano desnudo como creación máxima de Dios y que los artistas españoles van a Italia a estudiar a Miguel Angel y las obras de la antigüedad clásica.

La Contrarreforma admite el arte del Renacimiento, pero trata de devolver el arte religioso a los cauces de conveniencia y de decoro y para ello acomete una revisión y nuevos planteamientos de la iconografía, adoptando entre otras medidas, la supresión de las escenas tomadas de los Evangelios Apócrifos o de la Leyenda Dorada y, además, todo aquello que pueda resultar inconveniente, superfluo, equivoco o que distraiga de la meditación al devoto.

El artista postconciliar deberá someterse a las normas marcadas por el Concilio, deberá contener su imaginación y ajustarse a los personajes y elementos necesarios a cada escena que trate de represen-



Catedral de León: Trascoro, lateral izquierdo.



Catedral de León: Trascoro, lateral derecho.

tar para lograr una imagen sencilla y devota, sobreponiendo, para conseguirlo, su virtuosismo técnico a su temperamento artístico.

Es dentro de estos nuevos presupuestos artísticos donde se establece el Manierismo Romanista introducido por Gaspar Becerra y asumido plenamente por Esteban Jordán, y es aquí donde tenemos que buscar la explicación al arte de Jordán, que va a realizar unas obras perfectamente ajustadas a las normas conciliares, tanto por la adaptación correcta a las Sagradas Escrituras como al tratamiento de las mismas, produciendo unas figuras calmadas y correctas, que sólo representan la escena que narran sin poner en ella de su parte ningún sentimiento.

Como demostración de esta afirmación son claro ejemplo los relieves del Trascoro de la Catedral, realizados por Esteban Jordán.

La construcción del Trascoro se plantea por el Cabildo desde muy a principios del siglo XVI, para el que, en 1528, Juan de Badajoz el Mozo, maestro de las obras de la Catedral, proporciona las trazas arquitectónicas, concibiéndole como Antecoro. No es nuestro propósito hacer en este momento el análisis de la arquitectura del Trascoro, no obstante, no podemos pasar por alto el marcado acento borgoñón que presenta, lo que hace suponer la intervención de Juan de Juni —que, a la sazón, está trabajando en San Marcos y del que Badajoz tiene un magnífico concepto— así como la de Guillén Doncel y de su suegro, Pedro de Salamanca, en la decoración. Los relieves y las figuras exentas se contratan conjuntamente por Juni y Jordán en 1577 (1), pero Jordán no los comenzaría hasta 1580 (2) y estarían acabados en 1585 (3), fecha en que el imaginero pide al Cabildo “se concierte con él, o se nombren tasadores acerca de los relieves y figuras que hizo para la delantera del coro”. En 1586 comenzaría Bartolomé de Carrancejas el estofado (4).

La composición de los cuatro grandes relieves que efigian —el Nacimiento de la Virgen, la Anunciación, la Adoración de los Pastores y la Adoración de los Reyes— se sitúa con arreglo a un eje de simetría en torno al cual se construye la escena. Esta, además, se representa en tres planos, de los que el primero es también el principal y el que más capta la atención tanto por el lugar que ocupan las figuras como por el tratamiento que reciben; éstas, trabajadas de cuerpo entero y en altorrelieve, son las que captan la atención, las que principalmente ha de “ver” el espectador. Las figuras del segundo plano se ofrecen de medio cuerpo y en mediorrelieve, apareciendo las del tercer plano en bajorrelieve y sólo de busto o nada más que la cabeza. Este tratamiento señala de forma clara cuál es la importancia esencial de las figuras en el contexto de la escena evangélica y la importancia que adquieren o pierden en el desarrollo de la misma según sean personajes principales o secundarios. Lo que ha desaparecido por completo es lo anecdótico o la actitud individual de los personajes, dado que todos representan en perfecta conexión el pasaje del Nuevo Testamento.

Al igual que se produce la configuración de las escenas que, como hemos visto, siguen una ordenación de importancia e interés, también se disponen las figuras que las componen, fijando sus tipos de tal forma que cada una da la idea exacta de lo que debe representar. Así, los tipos masculino y femenino son siempre idénticos cambiando sólo los detalles accesorios que corresponderían al personaje interpretado; esto se nos hace evidente cuando vemos que la figura humana no pierde corpulencia con la edad, sino que la idea de ésta nos la dan las largas barbas, los bigotes y, sobre todo, la calva del personaje. Vemos que el hombre joven está rasurado, el maduro tendrá barba y bigote recortados y el anciano será calvo sin que cambie su corpulencia física ni su recia muscu-

(1) A.C.L.: Actas Capitulares, doc. n.º 9899, fol. 77/v.

(2) A.C.L.: Actas Capitulares, doc. n.º 9903, fol. 12.

(3) A.C.L.: Actas Capitulares, doc. n.º 9907, fol. 86.

(4) A.C.L.: Actas Capitulares, doc. n.º 9909, fol. 22.

latura. Los personajes semejantes se diferencian solamente en la vestimenta que utilizan, como ocurre en la Adoración de los Reyes y en la de los Pastores. Las figuras femeninas reciben idéntico tratamiento; de rostro redondeado, están peinadas con el pelo dispuesto a dos bandas, de rizos suaves y ondulados; la túnica que cubre el cuerpo se ciñe en la cintura pero deja al aire los brazos que aparecen muy musculados, como son físicamente todas las figuras, según corresponde a la estética miguelangelesca cuya influencia en Esteban Jordán es patente en toda la obra.

Por todo lo expuesto hasta aquí, es de notar cómo las normas postconciliares y la obra de Jordán se adecúan perfectamente. El artista supedita la imaginación a la ortodoxia del Dogma, elimina los elementos anecdóticos o superfluos para lograr más claridad y relieve en los componentes esenciales de la escena que se quiere contar, y sobrepone la perfección técnica al temperamento artístico, todo ello para lograr una adecuada función docente que los fieles comprendan con facilidad. Se aplica a la praxis de Trento con tanta facilidad y celo que el católico Felipe II lo llama a su corte, y, a cuenta de la Corona, realiza para los monjes benedictinos de Monserrat el retablo de la Basílica —hoy desgraciadamente perdido—.

La crítica le ha sido varia, desde las favorables de Ponz y Cean hasta las contrarias de Gómez Moreno, que le denomina "sectario ciego", pero la valoración justa de su arte no debe hacerse comparándolo con los maestros predecesores de los cuales aprende y con los que, incluso, trabaja, sino en la obediente adecuación a las nuevas normas artísticas que impone el Concilio de Trento.

BIBLIOGRAFIA

- CAMON AZNAR, José: "El arte religioso y su crisis". Rev. I. E. Abril-junio, n.º 66, Madrid, 1959, p.º 47-51.
Id.: "La iconografía en el Arte Trentino". Rev. I.E., n.º 20, 1947.
- DEJOB, Ch.: "De l'influence du Concile de Trente". París, 1884.
- MALE, Emile: "L'art religieux après le Concile du Trente. Etude sur l'iconographie de la fin du XVI^e, du XVII^e, du XVIII^e siècle, Italie, France, Espagne, Flandres". París, Armand Colins, 1932.
- MARTIN GONZALEZ, Juan José: "Esteban Jordán". Valladolid, Sever Cuesta, 1952.
- NIETO ALCAIDE, Víctor — CHECA CREMADES, Fernando: "El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico". Madrid, Istmo, /1930/. (El Arte y los Sistemas Visuales).