

Estudio iconográfico del pórtico de la Iglesia Parroquial de Villameriel (Palencia)

Santiago Herrero Ortega

INTRODUCCIÓN

Villameriel, pequeño pueblo de la provincia de Palencia, alberga en su iglesia parroquial de *Nuestra Señora de la Asunción* un rico legado histórico-cultural con obras de arte de los siglos XIV-XV, XVI y XVIII. La arquitectura interior del templo observamos que corresponde claramente a una planta de cruz latina, de tres naves de desigual altura, separadas en tres tramos con pilares y arcos de medio punto en las laterales, en la que destaca en particular el cuerpo de la nave central, de estilo gótico del siglo XV (arcos ojivales –uno de ellos con capiteles figurados–, cúpula rebajada con bóveda de crucería estrellada en el crucero); correspondiendo a paralela época un *Cristo Crucificado* bajo la advocación del *Amparo* (siglo XIV-XV). La cabecera de la misma, como ampliación tardía (1er tercio del XVIII), es rectangular con bóveda de cañón y lunetos, donde aparecen relieves en yesería de María coronada y los Santos Padres, ofreciendo una orientación tradicional hacia el Esteluz naciente.

Identificamos, del mismo modo, destacadas obras de arte del siglo XVI: *Cuatro alto relieves de los Evangelistas y una Virgen de la Piedad (1er cuarto del s. XVI)*; un *Calvario exento* en el retablo mayor; *dos pequeños retablos*, en las naves laterales, de diseño clásico con pinturas sobre tabla de finales del XVI; espléndida *pila bautismal*, agallonada (s. XVI); un púlpito con yeserías de estilo mudéjar. A lo que añadimos *la imagen titular de la Asunción*, talla en madera de bulto redondo, policromada, de finales del XVI.

Sin embargo, señalamos que este estudio iconográfico va dirigido en particular al Pórtico y Portada de esta iglesia de la Asunción de Villameriel, de marcado carácter renacentista, justamente refrendado por el Inventario del Patrimonio Nacional correspondiente a Palencia y su provincia realizado en 1977.



Fig. 1.- Vista general del pórtico y portada de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción.

Algunos aspectos de localización y entorno

Esta iglesia, por tanto, es la parroquial de un pueblo agrícola y ganadero, situado en el límite del tercio medio (tierras intermedias entre valles y páramos) dentro de la provincia de Palencia, abierto a las llanuras de Campos (Tierra de Vacceos y Campos Góticos), tradicionalmente llamado “*Villa de la Luz*” al contemplar igualmente desde estos páramos la bella silueta de la montaña palentina. Estas tierras labriegas del Valdavia, Boedo y Pisuerga sorprenden a

más de un caminante por su riqueza artística y monumental, sobre todo en cuanto al espléndido Románico hacia esta zona norteña.

Pero la realidad nos habla de otros estilos y joyas también del arte dispersas en el área provincial, como es el caso del Renacimiento en Palencia –ciudad– y otras poblaciones más o menos cercanas a la capital que brillan por sí mismas con exquisito arte renaciente, entre las que modestamente figura *Villameriel* con la presentación de este espléndido Pórtico.

Dentro de este elenco renacentista palentino, obviamente evocamos la catedral de San Antolín de Palencia con singulares obras del Renacimiento en España, y desde luego añadimos un amplio abanico de arte renacentista en pueblos cercanos a Palencia: Paredes de Nava (Iglesia de Santa Eulalia); Becerril de Campos (Museo de Santa María); Fuentes de Nava (Iglesias de San Pedro y Santa María); Cisneros (Iglesia de San Pedro); Ampudia (Colegiata de San Miguel); Capillas (Iglesia de San Agustín); Dueñas (Retablo Mayor de Santa María); y en Carrión de los Condes, Camino de Santiago: Claustro renacentista en antiguo Monasterio de San Zoilo.

VISIÓN GENERAL

Al lado mismo de la carretera autonómica (P-231-Villanuño de Valdevia a Herrera de Pisuerga), nos encontramos con la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción (antes de Santa María). Una pequeña escalinata en su lado del mediodía nos lleva al Pórtico considerado renacentista de esta iglesia. Ciertamente así de inmediato nos sorprende su monumentalidad tratándose de una iglesia rural, un poco dispersa entre valles y lomas de trigales. En primer término observamos el rellano del atrio presidido por dos pilares, uno con una imagen de la Inmaculada –en bronce–, y el otro con la del Corazón de Jesús (en piedra)¹.

Vuelta la mirada al conjunto artístico (Pórtico y Portada de la parroquial) identificamos su carácter netamente religioso, con un discurso artístico y conceptual de por sí sencillo y coherente, y a la vez pleno de contenido y valores simbólicos (masa pétreo que nos invita e introduce al Misterio, como camino abierto a la realidad misma de lo inmaterial y trascendente).

Antes de introducirnos propiamente en descripciones y análisis de la obra artística, señalamos de antemano que carecemos totalmente de documen-

¹ El monumento a la Inmaculada, sobre antiguo Rollo Jurisdiccional de la Villa, se erigió en 1904 con motivo del 50 aniversario del dogma de la Inmaculada; y el otro del Corazón de Jesús (año 1922) fue donación de Mario Pérez Sánchez, hijo del pueblo.



Fig. 2.- Detalle de portada.



Fig. 3.- Bóveda de crucería estrellada del pórtico con varias claves (muy deterioradas).



Fig. 4.- Interior de la Iglesia parroquial. Planta de cruz latina, nave central gótica del siglo XV, cúpula rebajada con bóveda de crucería estrellada en el crucero. Las naves laterales son ampliación del primer tercio del siglo XVIII.

tación sobre autorías de canteros y escultores y fechas concretas de construcción del edificio; situación que tendremos en cuenta al ir hilvanando estas páginas.

En la fachada principal del Pórtico observamos un *amplio arco triunfal*, y por encima una hornacina alojando tradicionalmente una talla sedente en madera de *El Salvador*, flanqueado por dos ángeles, uno a cada lado². En los laterales se abren dos arcos más de medio punto y menor tamaño. Su estructura básica se compone de elementos goticistas: *Muros, contrafuertes, bóveda de crucería estrellada, con gárgolas y pináculos en el exterior*.

² Aparecía en dicha hornacina hasta el año 1964 una talla sedente en madera de *El Salvador* de notable antigüedad (conocida en el ambiente cultural del pueblo como de *San Benito*, en clara referencia a la donación a los monjes benedictinos de Sahagún -año 1025- de la primitiva iglesia del Salvador); en la actualidad, después del bochornoso expolio, se muestra una pequeña imagen en piedra del Corazón de Jesús.

La triple arcada que señalamos en el Pórtico, comprendiendo distintos lados y proyecciones, permite un evidente juego de luces, soles y sombras que inciden sobre el atrio y portada originando nuevas sensaciones y perspectivas merced a las horas del día (concepción espacial elaborada por los arquitectos del Renacimiento)³; ocurriendo mayormente en el estío el alegre acompañamiento y trasiego de pequeñas aves que cruzan los vanos y no pocas veces anidan en sus muros, claves y repisas.

En la *Portada*, propiamente, hallamos doble columna clásica ornamental, y sobre la clave del arco de medio punto de la misma Entrada, *un medio relieve de la Virgen coronada*; y a respectivos lados, *medallones de San Pedro y San Pablo*; y en el frontón, por encima del friso y repisas, la figura de medio relieve del *Padre Eterno*.

En general se evidencian valores del nuevo arte renacentista: *Orden, proporción, unidad, perspectiva, luminosidad y armonía*, dentro del ideal clásico de perfección en la arquitectura y artes plásticas (a tenor de los reconocidos humanistas italianos Alberti y Vasari). Razón suficiente para notar un contraste llamativo si decidimos pasar el umbral y visualizar el interior del recinto sagrado, con una estética lineal hacia el altar y sagrario, naves a distinta altura, con luces directas y coloreadas, lejos de una planta clásica centralizada con alta cúpula y luz serena y blanca⁴.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

El renombrado historiador del arte, Erwin Panofsky (1892-1968), en su estudio publicado en la revista *Logos* (1932) establece la distinción entre “*El sentido del fenómeno*” (descripción, valores expresivos) y “*El sentido del significado*”, (simbología y fuentes)⁵, consistente en un proceso de análisis y conocimiento del arte para llegar a la meta con el propósito de evidenciar su verdadero contenido y significado amplio, profundo y dinámico.

De manera simultánea, por tanto, a modo de cascada, intentamos ir descifrando los distintos aspectos a considerar en esta obra renacentista de Villameriel.

³ Cf. NIETO, V., *La luz, símbolo y sistema visual*, Ed. Cátedra, 1989, p. 104.

⁴ Cf. MORALES VALLEJO, J., *El Símbolo Hecho Piedra. Monasterio de El Escorial*, Edición Altera, 2008.

⁵ Cf. E. Panofsky “El significado en las artes visuales” Alianza Editorial, 4ª Edic. Madrid 1985 pp. 45-60.

Parte frontal del pórtico

Aparece en primer plano un *arco triunfal* de medio punto, realizado, sustentado en respectivas pilastras con basa y sencillas molduras a modo de capitel con glifos entre dos anillos. Arco de triunfo que, originariamente en edificios religiosos, se empleaba en el acceso al ábside y/o lugar central de las celebraciones litúrgicas. Si bien es verdad que el arco de triunfo se usaba con regularidad en distintas épocas y estilos constructivos, con el Renacimiento su empleo se ve reforzado al verlo plasmado en la arquitectura romana.



Fig. 5.- Zorita del Páramo. Pórtico renacentista (arco realzado y balaustrada), con portada plateresca en la Iglesia Parroquial de San Lorenzo (siglo XVI).

Sobre este tema del arco de triunfo podíamos poner mil ejemplos, pero hacemos particularmente mención de la iglesia de San Andrés de Mantua de Leo Battista Alberti con el nuevo lenguaje del Renacimiento: *Arco triunfal* en la Portada y *Cúpula* en el crucero; destacando mismas líneas renacentistas en la fachada principal de la Catedral de la Encarnación de Granada. Y desde luego, como ejemplo más cercano, citamos el pórtico renacentista –elementos platerescos en la Portada– de la iglesia de San Lorenzo de Zorita del Páramo (Palencia), que siendo en su conjunto una bella construcción románica, nos ofrece también un vivo ejemplo renacentista con un arco peraltado en la entrada y una clásica balaustrada en la parte superior.



Fig. 6.- Detalle del pórtico.



Fig. 7.- Uno de los ángeles del pórtico que acompañan a la imagen central del mismo.

Describimos, pues, el amplio arco del Pórtico —objeto de este estudio— junto a los dos arcos laterales de menor tamaño que, en su conjunto constituye todo un símbolo de luz y grandeza, con ampliación de perspectiva, mostrándonos en un primer plano la tradicional talla sedente de El Salvador, flanqueado por *dos ángeles alados*; ampliándonos, a su vez, el punto de visión para contemplar en su extensión y belleza la misma Portada.

La pequeña hornacina de El Salvador se presenta con una venera en la parte superior; detalle clásico renacentista que aparece en numerosas obras de la época (como de forma repetida vemos en el monumento funerario del Papa Julio II en San Pedro de Roma; de igual modo en el magnífico retablo mayor de la catedral palentina, y obviamente también en la “*portada plateresca*” de la Universidad de Salamanca).

La “Venera”, realmente, es un símbolo tradicional que se emplea desde época medieval. Las Conchas siguen siendo el emblema de la peregrinación cumplida. Se decía: *Los peregrinos de Jerusalén traen las palmas, así los que regresan de Santiago traen las conchas*. La “palma” significa el triunfo, la “concha” significa las obras buenas; signo evidente de protección y favor divino.

En cuanto a las figuras de los *dos ángeles*, situados lateralmente de forma simétrica en la blanca piedra del muro, señalamos que se muestran de pie sobre una pequeña ménsula, con sentido de movimiento, alas desplegadas, brazos abiertos, manto con ondulaciones y movimiento hacia el exterior, “*a merced del viento*” según fórmula clásica de la “*joven ninfa*”, representado tradicionalmente en el arte (como admiramos en el “*Nacimiento de Venus*” y “*Primavera*” de Botticelli, y de igual modo en “*La Ninfa*” de Ghirlandaio)⁶.

Los ángeles en la tradición cristiana son seres creados por Dios que actúan como enviados o mensajeros para los hombres de la tierra. El Apocalipsis nos da una visión nueva de estas creaturas celestes: “*Dan gloria, honor y acción de gracias al que se sienta en el trono*” (Ap. 4,9).

La concepción antropomórfica de estos seres espirituales deriva de las religiones orientales. En la religión judeocristiana los ángeles serán fundamentalmente los mensajeros divinos. El libro de Tobías será la fuente esencial de la *angeología hebraica*⁷. Dionisio, el Pseudo-Areopagita, en su tratado “*De caelesti hierarchía*” establece nueve coros de seres celestes con base en la Biblia⁸.

⁶ Cf. GARCÍA MAHÍQUES, R., *Iconografía e Iconología*, Ed. Encuentro, p. 107.

⁷ Cf. SEBASTIÁN, S., *Contrarreforma y Barroco*, Alianza Forma, 1989, pp. 315-316.

⁸ *Íbidem*.

De todas las maneras conviene señalar que grupos de ángeles como éste de Villameriel en perfecta relación con los misterios de la Encarnación (La Virgen orante, o Virgen sedente con el Niño), en general se clasifican como obras artísticas de la Anunciación o Encarnación; presencia del Verbo Encarnado en la Vida de la Iglesia. En este sentido observamos, en la *Portada del claustro alto de la Catedral de Burgos*, una escultura de María sedente con el Niño, rodeada de dos pares de ángeles, unos con candelabros, y en la parte superior del tímpano, otros como ángeles turiferarios.

De forma paralela, El Salvador sedente (en majestad) ocupa esta misma realidad de Verbo Encarnado, Hijo y Enviado del Padre. Y de esta manera interpretamos el misterio de *Cristo Salvador y Redentor* (con la advocación del Sagrado Corazón) representado en el ático del retablo mayor de *la iglesia madrileña del Sacramento* (hoy Catedral Castrense), donde se muestra en una “gloria” los correspondientes Símbolos de la Trinidad (El Corazón de Cristo, La Cruz y la Paloma del Espíritu Santo), flaqueados por dos ángeles en actitud de adoración –retablo con hermoso lienzo que representa la Adoración a la Eucaristía, s. XVIII.

Portada

En primer término analizamos *las columnas* que son de *orden clásico*, aunque con ciertas variaciones ornamentales en el capitel (siendo compuesto, con dobles zapatas), donde se muestran varias espirales y decoración vegetal (capitel de cestería). El *fuste* es acanalado, largo de 14-16 “módulos”, con carácter y fuerza ascensional hacia la esencialidad del frontón, y a su vez apoyado sobre una gruesa pilastra. Por encima del capitel se observa *la zapata*, de por sí limpia, pero a su altura arranca una serie de guirnaldas con tendencia a su continuidad a través del friso. Naturalmente, su composición constructiva de columnas, entablamento y frontón son elementos ornamentales, de ningún modo elementos estructurales o de sustento, modalidad propia del Renacimiento; pero no por ello carentes de discurso y profundo contenido simbólico.

En el mismo entablamento, por debajo de la cornisa alta se extiende horizontalmente *el friso*, el cual presenta 4 ángeles alados (pequeños) entre variadas guirnaldas con cintas, flores y coronas, y en su centro una cartela con este epígrafe: “*Virga Jesse floruit*”, referido a la Virgen María, como parte central y significativa dentro de la totalidad del lenguaje iconográfico⁹.

⁹ La cronología de las *inscripciones* en la Historia del Arte es muy amplia comprendiendo variedad de etapas y modalidades. Reseñamos en particular -obviamente además de la arquitectura de

FIGURA DEL PADRE ETERNO

Medio relieve situado en el tímpano del frontón¹⁰. Está rodeado por dos tríos de ángeles alados, y uno más en la base. Esta figura del Padre Eterno aparece sumamente caracterizada según la tradición, y expresiva en todo su gesto y semblante. Su brazo y mano derecha extendida como abarcando las inmensidades de cielo, los mares y la tierra, “*Señor del Universo*”¹¹. Su mano izquierda apoyada sobre el globo terráqueo.



Fig. 8.- Padre Eterno en el frontón.

Pero su imagen deja entrever otros conceptos y sentimientos, como es su paternidad que bendice; su rostro alargado y barba larga y *mirada de Dios Padre* que ama y cuida de sus criaturas; cabeza ligeramente inclinada (a su lado derecho); ojos claros y abiertos (gran realismo al ser de mármol claro); boca entreabierta con detalles realistas: “*Dios de la Verdad y la Palabra*” (Is. 45, 23).

la antigua Roma- el detalle del pórtico de la Gloria (siglo XII) en la catedral de Santiago de Compostela, donde aparece esta breve y significativa cartela referida al apóstol titular: *Me Elegi* (El Señor me ha elegido), y en el parteluz, otra más con idéntica cualidad: *Misit me Dominus* (El Señor me ha enviado). En la arquitectura renacentista y barroca basta recordar la solemne inscripción en la base interna de la gran cúpula de San Pedro en Roma: *Tu es Petrus...*

¹⁰ HANI MITOS, J., *Ritos y símbolos*, El Barquero, Barcelona, 2005, pp. 201-209; Ilustra el concepto del frontón de este modo: “*El triángulo es creación griega; puesto sobre el cuadrado de la fachada, simboliza lo divino (el tres) que viene a coronar la cuadratura del destino terrestre*”.

¹¹ “*Mirad, el Señor Dios llega con poder, y su brazo manda... Como un pastor que apacienta el rebaño, su brazo los reúne*” (Is. 40, 10-11).

Tendencia, pues, de cercanía de un Dios que ve, atiende, acude y extiende su presencia hacia el hombre; referencia expresa de Dios Padre, Creador y Salvador (Is. 63, 16).

Recordamos cómo esta figura de Dios Padre se muestra (en grisalla) dentro de un pequeño medallón en la enjuta central del cuadro conocidísimo de *la Anunciación de Fray Angélico* –siglo XV–, y en el ángulo izquierdo del frondoso paisaje se ven las manos de Dios que bendice y redime, y de ellas sale un rayo de luz dorada en el que viaja la paloma del Espíritu Santo.

El Salmista canta estas bondades del Dios bueno, como queda reflejado en el Salmo 16, 11: “*Me alegraré contemplando tu rostro*”; y en el 144: “*El Señor es bueno con todos, es cariñoso con todas sus creaturas*”. Y de igual modo en el libro de la Sabiduría: “*Amas a todos los seres y no odias nada de lo que has hecho..., Señor, amigo de la vida*” (Sab. 11,22).

No dejamos de admirar, en esta figura del *Padre Eterno en el pórtico*, sus amplios vestidos y drapeados; multiplicidad de pliegues y repliegues, caprichosos, impregnados de movimiento rodeando las bocamangas, y una gran esclavina o capa enrollada a la altura de los brazos y codo, que con vigor y presencia se desliza hacia su lado izquierdo, extendiéndose hasta el grupo de ángeles.

El *grupo de los ángeles* (un trío a cada lado) de la figura del Padre, y uno más en su base –resultando siete– reflejan, sin duda, aspectos simbólicos. Precisamente en el Apocalipsis se hace referencia a 3 ángeles que anuncian su mensaje: “*Reverenciad a Dios y dadle gloria*” (Ap. 14, 6-13).

En mi búsqueda de iconografía del Padre Eterno, me encuentro con el arte renacentista de una pequeña iglesia rural de *Bercero* (Valladolid), donde se comenta que el cuerpo de la iglesia parroquial de la Asunción, con torre y pórtico, son de finales del siglo XVI. Y seguidamente se describe el hallazgo en una de las naves laterales de *unas pinturas murales* (frescos, hoy restaurados con éxito, 1994, por la Fundación del Patrimonio de Castilla y León). Se contempla en el frontón la figura del “*Padre Eterno*” con un esquema iconográfico paralelo al que presentamos del pórtico de Villameriel. Desde luego, la presencia del Padre Eterno en frontones y áticos de retablos, con todo su contenido simbólico, es un tema muy repetido.

VIRGEN MARÍA CORONADA

La escultura de medio relieve de la *Virgen María* se nos muestra de manera frontal, en la misma clave del arco de entrada y sobre una pequeña ménsula con adornos vegetales. Sus manos figuran juntas a la altura del pecho, y a



Fig. 9.- Virgen María Coronada, en la misma clave del arco de entrada. Admiramos la actitud humilde y creyente de María, y también su idealizada belleza, junto a otros detalles de la forma, como larga melena, pliegues del vestido y ménsula con decoración vegetal a los pies de la escultura. Y en el friso, a la altura de la Virgen la respectiva cartela: *Virga Iesse Floruit*.

su vez la cabeza ligeramente curva, con amplia melena que de forma natural pende hacia el cuello y hombros, y sobre su cabeza una corona. Su túnica ceñida con múltiples pliegues y repliegues a lo largo de su talle, la mayoría lineales con alguna ondulación que expresan idea de movimiento –aspectos destacados con una mejorada visión a través de los actuales medios digitales– (figura 10). Cabe destacar la Portada del Monasterio de Nuestra Señora de El Paular en Rascafría, Madrid, donde aparece la escultura de María por encima del arco de entrada; pero sin embargo, no es infrecuente encontrar esta imagen de María en la misma clave del arco, como así sucede, al igual que en este de Villameriel, en la iglesia de Nuestra Señora de los Milagros de Ágreda (Soria) de finales del XVI. Detalle que hace realzar la figura de la Virgen María.

En este sentido el Apocalipsis de Juan nos refleja la imagen de María: “*Vi una mujer vestida del sol...y una corona de 12 estrellas en su cabeza*” (Ap. 12,1). Ciertamente, su rostro aparece joven y bello, transpira naturalidad y dulzura. *Donatello* (1386-1466), escultor italiano prodigioso del Renacimiento,

buscaba la belleza captando la naturalidad en los rostros y ropajes. Mencionamos también la esmerada técnica de Alberto Dureró (1471-1528), destacado artista del Renacimiento alemán, que es bien conocido por sus retratos y autorretratos: “Autorretrato con flor de cardo” París (1493); “Autorretrato” del Prado (1498), ligeramente lateralizado con la mirada hacia el plano frontal; “Autorretrato de Munich” (1500), figura plenamente frontal.

Esta fina escultura de la Virgen que describimos representa la naturalidad y ternura de María-Madre, siendo a su vez exaltada como Reina. Pero esta naturalidad no implica pasividad, inacción o falta de impulso, porque se palpa dinamismo en todo su talle. De modo particular los humanistas del Renacimiento, Baltasar Castiglione (1478-1529) y Pico de la Mirándola (1463-1494), sobre todo, nos hablan de la noción de “gracia”, de gran importancia en el pensamiento renacentista. En concreto *Castiglione* traduce este término por *desenvoltura o naturalidad*, expresándose de esta manera: “*El artista debe escapar a la rigidez y la afectación, de tal manera que el arte aparezca natural. La “gracia” es rasgo fundamental para la obra bella, y el equilibrio se extiende más allá de la armonía de las proporciones*”¹².

La animación de las figuras, el primer paso lo dio el gótico, y luego el Manierismo, en las coordenadas humanistas del Renacimiento. El movimiento del cuerpo y todo su lenguaje gestual son “*signos*” que nos permiten conocer el interior del alma¹³; con el consiguiente paso del exterior (belleza formal) al significado interior o intrínseco (madurez espiritual) que el sujeto percibe. Reconocemos que Leonardo da Vinci (1452-1519) es el gran maestro de la dinámica en sus retratos; desde luego nadie como él supo expresar la interioridad del alma y sus sentimientos.

Ciertamente la forma inmaterial de esta escultura de María nos transmite toda su grandeza y belleza interior: La esencia misma de su humildad y reconocimiento entusiasta al Dios Padre que canta en el Magníficat: “*Mi alma proclama la grandeza del Señor*” (Lc. 1, 46-55).

Por encima de la figura de la Virgen, en el centro del friso, aparece una cartela o leyenda con el siguiente epígrafe: “*Virga: Jesse: floruit*”¹⁴. Fuente: Libro de los Números 17, 8; plasmado también en los libros litúrgicos del canto: “*Versus Alleluático*”¹⁵. Su texto completo: “*Virga Jesse floruit: Virgo Deum et*

¹² Cf. BOZAL, V., *Historia de las ideas estéticas I*, Historia 16- Información e Historia, S.L. 1997, pp. 130 y ss.

¹³ *Ibidem*, p.133.

¹⁴ Alguien recientemente tuvo la inoportuna ocurrencia de pintar en negro éste y restantes epígrafes.

¹⁵ Del Común de las Fiestas de la Virgen María, Gradual Triplex 1979, p. 416.

hominem Genuit: Pacem Deus reddidit, in se reconcilians ima summis. Alleluia” Traducido: “*La vara de Jesé ha florecido; La Virgen ha engendrado al Dios hecho hombre haciendo que por El se reconcilien los abismos y las alturas. Aleluya*”.

Al comentar estos textos bíblicos se da uno cuenta de la profundidad y contenido teológico de esta frase de la cartela: referida a María como Madre, y a Jesús, Verbo Encarnado, como Señor y Salvador del universo. Estas palabras grabadas en la Portada-Retablo son un resumen fundamental y preciso del mensaje iconográfico de la misma.

Por otra parte, mi deseo sería aclarar lo del término: “*Vara*” y “*Virga*” (Virgen).

En Apocalipsis 22, 16 Jesús afirma: “*Yo soy la raíz y el retoño de David*”; y en Isaías 27, 6 se lee: “*Saldrá un vástago del tronco de Jessé y un retoño de sus raíces brotará*”. San Jerónimo, en su traducción al latín (Vulgata, versión latina de la Biblia) hizo que la “*Vara*” fuera “*Virga*”; tal como se nos muestra en la cartela que comentamos. Efectivamente, es “*vara*” pero también “*Virgen*”, con lo que sale una “*vara*”, que es la Virgen, y de ella un retoño que es Jesús.

La iconografía cristiana con relativa frecuencia representa “*El árbol de Jessé*”, como así contemplamos en el retablo de la capilla de Santa Ana en la catedral de Burgos; en el parteluz del *pórtico de la Gloria* de Santiago, debajo de la figura del apóstol; y en una de las pilastras del claustro bajo de Santo Domingo de Silos. Stummel (1850-1919) en su cuadro “*El árbol de la vida*” lo identifica con “*el árbol de la Vida*” del Génesis 2, 9.

MEDALLONES DE SAN PEDRO Y SAN PABLO

Los medallones al uso en el Renacimiento poseen un carácter peculiar formando parte de la decoración del conjunto¹⁶. En el Plateresco (inicios del s. XVI) es frecuente el uso de medallones en edificios públicos y religiosos (Universidades, catedrales, palacios, ayuntamientos...en ciudades de Toledo, Valladolid, Burgos, Alcalá o Salamanca).

Se considera a *Pisanello* (1395-1455) primer artista fino de medallones a la vanguardia de las artes visuales. Donatello (1386-1466) crea el retrato rena-

¹⁶ El Renacimiento recupera de la Antigüedad clásica distintos elementos artísticos, como se evidencia igualmente en el arte de los medallones de gran profusión en el mundo romano; con empleo también en el arte musivario (mosaicos). Cf. CORTES ÁLVAREZ DE MIRANDA, J., *Mosaicos Villa Romana La Olmeda*, Diputación de Palencia, 2008.

centista de busto sin peana, seccionada en línea horizontal, llenándolo de arte expresivo. Medallones aparecen en obras del artista burgalés Diego de Siloé en la “*Puerta Dorada*” de la catedral de Burgos y en la preciosa *torre de Santa María del Campo (Burgos)*. Y desde luego reseñamos también *la pequeña reja* (colocada el año 1531) frente a la Sacristía de la capilla mayor de la catedral palentina, que lleva medallones con los bustos de los apóstoles Pedro y Pablo y otro más con el titular San Antolín.

Relieve de San Pedro

Situado en el flanco derecho enmarcando el busto de Pedro, apóstol de Jesucristo. A través de los siglos, los artistas han adoptado un estilo tradicional



Fig. 10.- San Pedro de Roma.- Mosaico de los apóstoles Pedro y Pablo en su encuentro en Roma (siglo XII).

para la representación plástica de Pedro, que tal vez tenga su origen en un parecido auténtico, partiendo naturalmente de las primitivas representaciones iconográficas. Se conservan retratos del apóstol Pedro en frescos y mosaicos de los siglos III y VI que fueron sucediéndose en obras posteriores dentro de la paleografía cristiana; Mosaico del s. XII que representa a los apóstoles Pedro y Pablo en su encuentro en Roma¹⁷.

Seguimos describiendo el relieve del apóstol Pedro en este medallón del Pórtico: Sus facciones perfectamente caracterizadas, rostro circular, barba recogida, cabellos ensortijados. Su mano derecha ostenta *el tributo de las llaves*, y la izquierda sostiene en alto *un libro abierto* (con evidente simbolismo, refiriéndose a “*aquello que quiero y debo conocer y que estoy ya aprendiendo desde el momento que se me muestra*”); túnica recogida a la altura del codo. La posición de su cuerpo y cabeza está ligeramente lateralizada en $\frac{3}{4}$.

¹⁷ Cf. LEES-MILNE, J., *San Pedro de Roma*, Ed. Noguer, 1967 pp. 13-35. Algunos mosaicos y frescos antiguos, siglos III al VI, a mi alcance, se muestran con poca calidad gráfica, como para incluirlos en la sección de láminas.



Fig. 11.- Medallón de San Pedro, con filacteria referida a la primacía del Apóstol.

Es de destacar la expresión de su rostro, con una mirada tierna a través de sus ojos claros oscuros alcanzando detalles de lo más mínimo tanto en sus facciones como en el vestido que, incluso profundiza en su propia actitud y sentimiento (*pathos*), extendiendo su realismo por fuera de los bordes del mismo medallón como queriendo transmitir nuevos conocimientos (referencias cercanas al Barroco).

La misión de Pedro como primado dentro del colegio de los apóstoles emana de la voluntad del Maestro: “*Sé pastor de las ovejas, y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia*”, “*Te daré las llaves del Reino de los cielos*” (Mt. 16,18). Las llaves de Pedro, y en particular el detalle significativo de mostrar en alto *un libro abierto* –“*Evangelio de la Buena Nueva*”–, es clara expresión de la “Primacía de Pedro”: “Confirmar en la fe a los hermanos por la Palabra” (Luc. 22, 31-32).

Tanto Pedro como Pablo tienen una cartela por debajo del medallón, inscrita sobre una especie de cinta con ondulaciones. Este epígrafe de Pedro nos dice:

“Pande: Pulsanti: Seram: Ianitor”.

Traducción: “ ¡ *Abre el cerrojo (la puerta) al que llama (golpea), portero !* “

En los Pontificales y Misales Romanos antiguos, en la liturgia del Bautismo aparece la Oración: “*Deus, Inmortalis*” que contiene la expresión “*Pande*

Pulsanti". Traducción: "Oh Dios, fortaleza inmortal de todos los que piden..., concede el premio al que pide y abre la puerta al que llama, para que habiendo conseguido la eterna bendición de la purificación... (del Bautismo) reciba el reino prometido de tu don"¹⁸.

Relieve de San Pablo

Busto de medio relieve (medallón) en el lado contra lateral. Su barba larga y triangular hacia el pecho, rostro alargado, escasa melena, ligeramente lateralizado en $\frac{3}{4}$. Con una mirada relajada, su mano derecha empuña una espada, y en la izquierda sostiene un libro grande y cerrado, apoyado sobre su túnica. Los ropajes expresivos y en movimiento quedando recogidos a la altura del codo.



Fig. 12.- Medallón de San Pablo, con cartela alusiva a su actividad apostólica.

Próximo al anillo del medallón se extiende una leyenda (epígrafe):

Texto: "*Gratia: Dei: In Me: Vacua: Non: Fuit*"

Traducción: "*La gracia de Dios no ha sido estéril en mí*"

Frase tomada de su 1ª Carta a los Corintios 15, 9-10: "*Porque yo soy el menor de los apóstoles, indigno de ser llamado apóstol por haber perseguido a*

¹⁸ Agradezco profundamente la aportación de Santos Carmelo Santamaría, doctor en Lenguas Clásicas, por la traducción de estas fuentes literarias aplicadas a San Pedro, fiel Apóstol que como buen "Pastor y Portero" abre la puerta y acoge a cuantos llaman para recibir el Bautismo y pertenencia a la Iglesia de Cristo (Ministerio Petrino).

la Iglesia de Dios, pero, por la Gracia de Dios soy lo que soy, y la Gracia de Dios no ha sido estéril en mí”.

Refleja, por tanto, todas sus vicisitudes y empeño una vez llamado para extender la Palabra (Buena Nueva) hacia todos los límites del mundo occidental; pregonero de todos los pueblos y gentes, “*Apóstol de los gentiles*”, anunciador infatigable de la semilla de la Palabra en persecuciones, prisión, viajes y naufragios; “*porque nada podrá separarnos del amor que Dios nos ha manifestado en Cristo Jesús, nuestro Señor*” (Rom 8, 39).

Pedro y Pablo (pilares de la fe de la Iglesia y hermanos en una misma predicación apostólica), sellaron con la sangre de su entrega y martirio su misión evangelizadora en la Iglesia de Cristo.

ELEMENTOS NETAMENTE ORNAMENTALES

La abundante decoración de los capiteles: Espirales en distinta posición, larga cinta en torno al capitel y zapatas, con grupos de semillas, frutas, flores y vegetales diversos, a modo de sencillos grutescos estereotipados; ornato amplio vegetal de palmeras o macetones (acrotera) rematando el frontón (como temática de crecimiento y fecundidad que se añaden a la armonía estética); vistosa decoración vegetal –*hojas de acanto*– de menor a mayor altura en las impostas



Fig. 13.- Detalle vegetal de “hojas de acanto” (simbólico) de menor a mayor tamaño en las impostas del arco de entrada.

del arco de medio punto de *la Entrada*, produciéndose esta variación caprichosa del artista (aunque con referencias simbólicas) al pasar los acantos del capitel a las impostas; reflejo del principio propuesto por Panofsky de “continuidad y variación”¹⁹.

Añadimos otros detalles ornamentales: Dobles anillos con glifos en el arranque de los 3 arcos del pórtico; *juego vegetal en la ménsula que sostiene la escultura de María* en la misma clave del arco de la (portada) entrada, con hondo simbolismo (naturaleza y arte, belleza y armonía); pequeñas cabezas de ángel aladas en otras ménsulas, como en las mismas de los dos ángeles de la fachada frontal, y en el arranque de las nervaduras góticas hacia la bóveda con claves bellamente adornadas con arabescos. En general la ornamentación es equilibrada y tiende a la sobriedad y mesura²⁰.

Caso aparte es el tema de las figuras de *MONSTRUOS (Bestiario mitológico)* que aparecen en número de 6; dos localizados en la parte superior



Fig. 14.- “Bestiario mitológico o monstruos” que aparecen como parejas en el interior del pórtico y de forma aislada en la parte superior de los contrafuertes de la misma fachada.

¹⁹ Cita tomada de GARCÍA MAHÍQUEZ, R., *Iconografía e Iconología*, Ed. Encuentro, 2008 p. 269; concepto renacentista del progreso en el arte que Panofsky y otros historiadores como Gombrich igualmente propugnan.

²⁰ En el año 1997 un grupo de alumnos de la Escuela T.S. de Arquitectura de Madrid, en época estival, con gran empeño y profesionalidad iniciaron trabajos de limpieza y restauración del mismo, que lamentablemente en el año siguiente por motivos razonables no pudieron acudir dejando inacabada su necesaria e improporrible intervención.

de los contrafuertes, y dos parejas de índole diversa en la parte interior del mismo pórtico, en sus lienzos laterales. Se da variedad entre ellos, puede tratarse de quimeras, sátiros, grifos, monstruos híbridos mitad león, cabra, dragón o ave rapaz con alas; algunos con máscaras provocando el humor. Provenientes, en general, del mundo grecorromano y bizantino, el bestiario fantástico se apodera del mundo cristiano romano no sin resistencias²¹.

En general entendemos por monstruos, creaturas mitológicas o legendarias ligadas a la ficción.

¿Qué sentido representan estas figuras o diablillos en un pórtico netamente de arte religioso? El Concilio de Trento en su sesión XXV (última) año 1563, aprueba la invocación y veneración de las sagradas imágenes, pero advierte que no se coloquen imágenes de falsos dogmas, ni que den ocasión de peligrosos errores²². De hecho la Iglesia no puso impedimento alguno en el empleo de estas figuras monstruosas en edificios religiosos, puesto que se representaban temas paganos y alegorías a imitación de la época clásica, pero no significaba una paganización de la vida; a veces tenían relación con las virtudes del comitente o mecenas²³.

Se trata, no obstante, de una interrelación de lo sagrado y profano, que experimentó un cambio de orientación en obras avanzadas de Botticelli, en que la belleza ideal es desplazada por un sentimiento expresivo distante de lo profano y derivado de una religiosidad patética (dolor, tristeza).

*“Figuras fantásticas, por tanto, cuyo encanto radica en lo variado y extraño”*²⁴.

Cesare Ripa, teórico italiano, en 1593 publica “Iconología”: Catálogo de imágenes referentes a virtudes, vicios, dioses, alegorías...; fuente de inspiración de muchos artistas.

Miguel Ángel Buonarroti (1447-1564), desde el pináculo de su genial arte, defendía la validez de los grutescos (y monstruos): *“porque los pintores pintan lo que les apetece, y no lo que existe”*.

La presencia de estos “monstruos” es frecuente en la arquitectura del Renacimiento. Recordemos las obras de Diego Siloé en su ciudad de Burgos, en

²¹ PLAZAOLA ARTOLA, J., *Historia del Arte Cristiano*, BAC, 1999, pp. 13-14. (Bestiarios o representaciones de asuntos profanos con carga simbólica).

²² Documentos del Concilio de Trento, BEC (Biblioteca Electrónica Cristiana), VE Multimedia, 2011.

²³ Cf. ALCAIDE NIETO, V., *El arte del Renacimiento*, Ed. Conocer el arte, 1996 p. 26.

²⁴ *Ibidem* p. 64.

concreto en “La Puerta Dorada” de la catedral burgalesa, donde hace pulular mucha variedad de monstruos y mitologías.

Esencialmente, estos monstruos representan el mal o vicios (conciencia del mal) precisamente en contraposición a la virtud, cualidades y temática predominante del conjunto de la obra artística; (siendo conscientes de que para acercarnos a un recto significado hay que tener en cuenta sobre todo su contexto y también la intención del autor).

LA METAFORA

El tratar ahora sobre la metáfora es una cuestión importante dentro del análisis iconográfico, porque constituye en sí misma el meollo del valor artístico y simbólico como medio o recurso en la comunicación de las imágenes.

Gombrich expone: “*La metáfora proviene de la naturaleza, la religión y mitología*”, que en la iconografía cristiana sigue la tradición tendiendo a lo esencial, que es la metáfora y el símbolo en la comunicación²⁵.

El lenguaje es polisémico y responde al eco interior de las personas. La religión, es patente, se expresa con la imagen y semiología adherida, expresión profunda del interior de cada persona. *La metáfora es una parte esencial en el lenguaje*²⁶.

La metáfora nos hace ver el trasfondo de las imágenes, y lo que llamamos “*lenguaje iconográfico*”, su sentido o comunicación intrínseca, y el sentimiento, emoción y búsqueda interior que bulle en cada momento que tomamos en nuestras manos el pan de una imagen o metáfora. Esto mismo pretendíamos decir cuando comentábamos anteriormente los textos bíblicos sobre la Virgen y Jesús –“Virga Jesse floruit”– y de igual modo sobre Pedro y Pablo²⁷. ¿Qué es sino una metáfora del lenguaje y puerta a las artes visuales? Para mostrarnos en toda su grandeza y amplitud la realidad de una verdad o misterio trascendente que de otra manera no podríamos captar. Partiendo de la metáfora e imagen se nos abre una cascada de sentimientos y luces de la razón y el orden.

²⁵ Cita tomada de GARCÍA MAHÍQUES, R., *Iconografía e Iconología*, Ed. Encuentro, 2008, pp. 395 y ss.

²⁶ Cf. GOMBRICH, E. H., *Norma y forma*, Alianza Editorial, Madrid, 1985. Se evidencia el sentido y pensamiento sobre la presencia del texto y literatura de la antigüedad en el ideal de la belleza y armonía en el arte clásico.

²⁷ Hacemos notar la predilección por inscripciones latinas que en este sentido el pintor flamenco Jan van Eyck escribía sobre sus pinturas.

Si tomamos el libro de Isaías surgen cadenas de metáforas: “*El pueblo que estaba en las tinieblas vio una gran Luz*” (Is. 9, 1-6). Una visión nueva que nace del Dios revelado²⁸.

Los conceptos de armonía, belleza, contemplación del arte, placer estético, están íntimamente cohesionados con la esencia del lenguaje simbólico y de la misma visualidad del objeto artístico; viéndose superado lo permanente para alcanzar gozosamente la novedad del sentimiento e implicación de la conciencia. La belleza es armonía, unidad, proporción de partes, pero no sólo eso. Según *Marsilio Ficino* (1433-1499): “*es propio de la belleza su plenitud y su intensidad; las cosas materiales no son bellas por su materia, lo son por su forma inmaterial que la mente capta en su imagen*”. Es el artífice quien *contempla la idea creadora, y también nosotros, receptores de su arte*²⁹; contemplación que abarca conocimiento intelectual, sentido de unidad, percepción de lo bello y sublime con la mirada y sentidos llamados espirituales (vista y oído) para acercarnos al arte. *Martín Heidegger* en sus escritos sobre “*El origen de la obra de arte*” concluye de esta manera: “*Lo propio de la obra de arte es mostrar su esencia con claridad*”³⁰.

VALORACIÓN

La Historia del arte como Historia de la Cultura confluye o interrelaciona con otras aguas de las ciencias y el pensamiento humano, formando un rico legado cultural apto a nuestra contemplación y disfrute. Cuanto podamos beber de esas fuentes limpias de la tradición, depende en gran parte de nuestra actitud de apertura y lectura de tantos símbolos y metáforas, esencia de su misma entraña en cada obra de arte, para recabar nuestra atención y transformar el corazón mismo. Cada contemplación puede recobrar impulso y evidencia para transmitir sentimiento y vida.

En efecto, estamos hablando del *significado intrínseco*, contenido más profundo de la obra artística contemplada, y caer en la cuenta de sus propiedades de unidad, armonía, visualidad. Se entiende por visualidad: “*modo de ver y de mirar*”, según expresión de *Baxandall*³¹. La RAE lo define: “*El efecto agradable (o mensaje) que llega a mi interior al contemplar el conjunto de cosas*

²⁸ Si nos acercamos a la Liturgia quedamos sorprendidos por la calidad de textos y simbolismos, enfatizados en gran manera por las melodías gregorianas: *Pregón Pascual, Oficios de Luz y Tinieblas*.

²⁹ Cf. BOZAL, V., *Historia de las ideas estéticas I*, Historia 16- Información e Historia S.L.1997 pp. 127-129.

³⁰ *Ibidem*, tomo II, p 52.

³¹ Cf. GARCÍA MAHÍQUES, R., *Iconografía e Iconología*, Ed. Encuentro, 2008, p. 425.

vistasas". Y de esta manera el historiador del Arte Wölfflin lo detalla con una bella frase: "La Historia del Arte es la Historia del Ver"³².

El conjunto de elementos visuales que como una unidad inciden en mi sensibilidad, es propiamente el significado intrínseco de la obra de arte. Y la *visualidad* viene a constituir la entidad del arte para transmitir valores esenciales a la sociedad. Todas las consideraciones sobre perspectiva, movimiento, sistema de proporciones, luminosidad, referencias textuales, metáforas, que tratamos anteriormente en la descripción y análisis, vienen a incidir en su sentido último: *Alcanzar el concepto mental –IDEA– que es principio motor del proyecto del artista, y que a su vez refleja una realidad sentida*. El eminente historiador Emile Mâle comenta en uno de sus libros: "La forma no puede separarse de la idea que la crea y anima"³³.

Hace bastante tiempo llegó a mis oídos un comentario de voces visitantes, entre jocoso e irónico, sobre el entorno del atrio de Villameriel, con los monumentos a la Inmaculada y Corazón de Jesús sobre sendos pilares: ¡*Anda mira, en este pueblo sacan a la calle los santos de la iglesia!* (incluimos también toda la iconografía del Pórtico).

Algo chocante, pero nada más real, porque este es el sentido de la visualidad: *Mensaje al exterior y sociedad de los valores representados en las obras de arte*. En este sentido admiramos la sublime belleza con que *Antonio Gaudí* supo plasmar diversos motivos cristianos en las distintas portadas de su obra, la *Basílica de la Sagrada Familia en Barcelona, en perfecta armonía con la naturaleza, y sobre todo haciendo transparente a la Iglesia con una comunicación al exterior*.

Este hecho lo confirmamos, por tanto, en Villameriel, pueblo palentino, que goza desde hace cerca de cinco siglos de un Pórtico y Portada con imágenes a la calle, transmitiéndonos valores permanentes, que tenemos en cuenta recordando aquel sabio adagio: "Ars longa, vita brevis" (El arte es más duradero que la vida humana).

Creo sencillamente que el sentido intrínseco o contenido unificado de todo el Pórtico (el arte espejo de la fe), intuyendo la intencionalidad del artista, *está centrado en MARÍA, La Virgen, exaltada por Dios Padre; porque ELLA dio un "Fiat" rotundo al Dios de la Vida, que perdura por siempre en la*

³² *Ibidem*, p. 389. Y en este mismo sentido D'ORS, E., *Tres Lecciones en el Museo del Prado*, Ed. Tecnos, 1989, pp. 97 y ss.

³³ Cf. MÂLE, E., *L'arte religieux du XIII siècle en France*, 5ª Ed. París, 1923, p. II.

*Humanidad. Proclamamos a María Madre de Cristo-Verbo Encarnado y Madre de la Iglesia*³⁴.

Pero, hay que reparar en un detalle: María es coronada, exaltada por Dios Padre, intuyéndose “*Asunta*” –*elevada al cielo*– según tradición secular de la Iglesia (Hoy dogma de la Asunción desde 1950 por el papa Pío XII). Asunta la hemos visto en pinturas de Tintoretto, Tiziano, El Greco, Murillo...., y en infinidad de retablos de nuestro culto cristiano. Por citar algún ejemplo: Retablo mayor de la catedral de Astorga, de Gaspar Becerra (1520-1570), donde aparece la Virgen escalonadamente en la calle central con las invocaciones: Madre con el Niño, Asunción y Coronación por la Trinidad (último cuerpo); también del retablo mayor de Santa María La Mayor de Soria (atribuido a Gaspar Becerra), Virgen sedente (madona) con el Niño, y en el 2º cuerpo, La Asunción. Y en particular, conviene resaltar las luminosas pinturas de Luca Cambiasso en la bóveda del presbiterio de la Basílica de El Escorial, representando la Coronación de la Virgen María por la Trinidad.

Observamos en nuestro Pórtico una forma de eje vertical: Padre Eterno, Su Hijo-Verbo Encarnado y María como Madre; y en horizontal, correspondiendo los apóstoles Pedro y Pablo (Pilares de la fe de la Iglesia entorno a María). Desde luego, que María coronada se encuentra en un momento como en situación de tránsito a lo celeste, pero no de escape, sino de permanencia en la Iglesia; la realidad es que, como mujer y “*primera creyente*” *pervive en la Iglesia como Madre de Cristo y de los creyentes, en su claro papel como “intercesora” que conduce el fiel a Cristo,* (en apreciable sintonía con el sustrato cultural de cultos y simbolismos grecoegipcios)³⁵. De modo admirable Tiziano presenta a la Virgen María como “corredentora e intercesora” en su cuadro del Prado, “La Gloria”. Es María “Madre amable, Madre admirable, Puerta del cielo”- (así consta en las Letanías Lauretananas, como simbolismo mariano) que nos comenta ampliamente el distinguido historiador del arte: Santiago Sebastián en su libro, “Contrarreforma y Barroco”³⁶.

³⁴ El principio de unidad y confluencia de las artes en un momento cultural, es evidente; por lo cual me viene al recuerdo un reciente concierto de obras musicales del célebre polifonista del Renacimiento español, Tomás Luis de Victoria (c. 1548- 1611, en este año 4 centenario de su muerte), donde se refleja una gran hondura espiritual y fuerza expresiva, propia del inicio del s. XVII (Clasicismo Barroco). En el motete “O magnum mysterium” se recoge este hermoso texto: “O beata Virgo, cuius viscera / meruerunt portare Dominum / Jesum Christum” (*Oh, feliz Virgen, cuyo seno mereció llevar al Señor Jesucristo*).

³⁵ Cf HANI, J., *Mitos, ritos y símbolos*, El Barquero, Palma de Mallorca, 2005, pp 140-141.

³⁶ Cf. SEBASTIÁN, S., *Contrarreforma y Barroco*, Alianza Editorial, 1989, pp. 207-238.

De modo admirable, por tanto, a modo de catequesis en piedra, se representa a nuestra consideración y vivencia, *la presencia de LA IGLESIA como Camino de Salvación: El Verbo de Dios humildemente Encarnado en María y fielmente testimoniado por los apóstoles Pedro y Pablo, VIVE HOY RESUCITADO en multitud de creyentes del Evangelio; Iglesia nacida de Cristo y en esencia "Misionera y Sacramental"*. Con la confiada actitud y presencia de María en nuestra vida cristiana y a través de Jesucristo, Uno con El Padre, accedemos a su IGLESIA: Fuente y cauce de alegría y esperanza por la proclamación de la PALABRA³⁷.

CUALIDADES DEL RENACIMIENTO ENGARZADAS EN EL PÓRTICO DE VILLAMERIEL

Reseñamos las características más destacadas de este edificio religioso en consonancia con el estilo y época del Renacimiento en España:

- Arcos de medio punto de todo el conjunto arquitectónico; arco de triunfo en un primer plano, abriendo perspectiva a la Portada.
- Hornacina con "venera" en la parte alta del muro, con presencia de dos ángeles alados de gran relieve y expresión de movimiento; túnica a "merced del viento".
- Sentido del espacio en su conjunto; perspectiva y proporcionalidad de los elementos ("divina proportione" Vitrubio, Leonardo Da Vinci, Alberti).
- Contraste de luces y sombras (perspectiva); punto de fuga hacia la Virgen central.
- Expresión de los rostros: Padre Eterno, María y los Apóstoles Pedro y Pablo.
- Sentido y simbología de los rasgos y concepto de belleza, en especial, en la figura de María.
- IDEA limpia, clara y ordenada del artista.
- Frontón destacado (área simbólica) con la figura del Padre Eterno y presencia de 7 ángeles en el tímpano.
- Columnas clásicas, pero con variaciones en el capitel y zapatas, lejos de la profusión ornamental del Plateresco; función decorativa, no de sustento, de las columnas.

³⁷ Valores pastorales permanentes en la misma obra artística, nunca dispersos o subjetivos en la mente de quien los contempla, sino que entran a formar parte de manera directa y sensorial de su vivencia de fe y propio conocimiento.

- Medallones de Pedro y Pablo, bien caracterizados; lateralidad $\frac{3}{4}$ de estos relieves; sin embargo, frontalidad en la de María, enfatizando su importancia. En este mismo sentido se interpreta su ubicación en la parte central o clave del arco de Entrada.
- Drapeado en ropaje, expresión de movimiento en los mismos.
- Técnicas de Retrato: Interés por la individualidad, con honda expresión religiosa principalmente en las figuras de Pedro y Pablo, dotadas de efectos realistas (y a un paso del Barroco por sus rasgos efectistas).
- Planos interrelacionados: El superior con el Padre Eterno y ángeles; el más bajo con María y los Apóstoles.
- Ornamentación naturalista: El friso con variedad de formas y vegetales; jarrones o macetones por encima del frontón; anillos y glifos en los arcos menores; apoyo ornamentado de la figura de la Virgen con hondo simbolismo.
- Arte figurativo con textos literarios y bíblicos; presencia de la metáfora y simbología. Se evidencia la relación estrecha entre fuentes literarias y el mundo de las imágenes.
- Intenso sentido religioso, nada contradictorio a la cultura y el Humanismo.
- Elementos discordantes, decoración de “monstruos” dispersos, que no interfieren el discurso iconográfico, y en ocasiones más bien enfatizado.
- Continuidad y variación en aspectos ornamentales.
- Ordenada armonización de los distintos elementos y estilos: goticismos de los contrafuertes y bóveda de crucería, y exteriormente gárgolas y pináculos.
- Destacamos la presencia ornamental de las impostas del arco de Entrada, donde precisamente se ubica la figura de la Virgen María, queriendo dar énfasis con unas preciosas ramas de acanto distribuidas de menor a mayor tamaño. Estos vegetales poseen un marcado simbolismo, que vienen a significar: “*Dios que crece*” (representando la Palabra de Dios), dentro de la consideración de *la Iglesia y María como Camino y lugar de “transformación”*³⁸.

³⁸ Idea madre y conductora en la presentación académica de artes plásticas renacentistas del curso 2009-2010 en la Universidad Eclesiástica San Dámaso de Madrid.

EPILOGO

Después de la descripción y análisis de los distintos elementos y contenido de esta Portada-Retablo renacentista de Villameriel, puedo valorar y reafirmar su importancia. Es, sin duda, una obra de arte de considerable calidad, y por ello mismo comparto los frutos de este estudio iconográfico, sobre todo con aquellas personas que gozan de una especial inquietud y saboreo para acercarse a la Historia cultural de nuestros monumentos.

En cuanto a la época de construcción de este edificio netamente religioso, y teniendo en cuenta una serie de elementos y lenguaje iconográfico del mismo, me inclino a pensar que es del último tercio del siglo XVI; ciertamente renacentista, cuando ya asoman indicios de un Barroco inicial (alteraciones en los órdenes clásicos, elementos angélicos, grandes cartelas, portada-retablo) que con posteridad al desarrollarse éste en plenitud desplazará completamente la reacción del manierismo reinante³⁹.

Si pretendiéramos determinar autorías o escuelas de esta obra artística de Villameriel, probablemente nos acercáramos a la escuela burgalesa de Diego de Siloé, con formas clasicistas (aún con alguna licencia y aspectos creativos), ideario humanista y fina expresividad, que tantas obras de arte realizaron en núcleos rurales del área provincial burgalesa, y también en la extensión de otras cercanas como Palencia.

El mismo hecho de haber dedicado parte de mi tiempo a esta tarea de ir desvelando el muy estimado patrimonio artístico de nuestra iglesia, me ha reportado una especial satisfacción, y más aún cuando uno cae en la cuenta de numerosos detalles y vas viendo las distintas caras que te ofrece su contemplación y conocimiento (sentido religioso, belleza y arte).

Más de una vez he admirado a personas amigas que van recogiendo migajas de cultura entre los espacios de todos conocidos, pero con un enfoque o visión nueva que lo hacen atractivo. Tal vez en esta ocasión he abusado un poco de mi afán de escudriñar el conocimiento y del intento de llegar un poco más allá para ofrecer una mejor visión e introspección de cada tema, y por esto mismo puede resultar el conjunto un tanto pesado, y acaso distante. Atiendan sólo a mi intención sana de querer mostrar aquello que considero valioso y de calidad, y que por otra parte para mí cercano y querido; y desde luego motivar a los interesados con una visión amplia y enriquecedora, y a su vez que puedan acudir en algún momento a contemplar estas bellas obras de arte que engalanan nues-

³⁹ Cf. HAUSER, A., *Historia Social de la Literatura y el Arte*, II Ed. Guadarrama, 1969, p. 18 y ss.

tros pueblos palentinos; porque indudablemente más que prologadas explicaciones artísticas conviene que la obra de arte sea sobre todo vivida y sentida.

Si en general todos estamos llamados a conocer, admirar, proteger y conservar las obras de arte, es la Fundación del Patrimonio de Castilla y León en coordinación con la Diócesis respectiva quienes deben velar y ofrecer la oportunidad para restaurar aquellas huellas y daños del paso del tiempo, colaborar en su mantenimiento, y por ende, facilitar la contemplación de las obras de arte en todo su esplendor.

Invito, pues, a nuestros paisanos, y simpatizantes en general para que se acerquen a este enclave artístico, tan cercano del espléndido Románico de nuestras tierras palentinas del norte⁴⁰. Aquí mismo tenemos a Cembrero con su portada y pila románicas, a Calahorra de Boedo con una pila de ensueño, y Zorita del Páramo con una iglesia muy interesante, auténtica joya del Románico, y también cercano el Monasterio cisterciense de San Andrés de Arroyo e iglesia de San Pedro de Moarves; sin dejar de evocar a muchísimos pueblecitos dispersos en el valle o el collado, con sus ábsides, a veces maltrechos, y multiplicidad de elementos figurativos en vanos, capiteles y bellas portadas, que perennemente entretejen la tradición y el arte.

Este es nuestro deseo, el que sepan conjugar en un recorrido cultural, todo el abanico de arte renacentista en Palencia, junto con las maravillas del Románico, en un mismo camino. Naturalmente que para ello es requisito indispensable una buena dosis de tranquilidad, empatía o sensibilidad artística y regusto por la cultura integrada en el arte.

¡Qué tarea más apasionante el recorrer nuestros pequeños pueblos, el escudriñar su arte, el sentir su cultura y también precariedades, conocer sus modos de vida y tradiciones y el ahondar en su raíz y significados! Doy por seguro que sentiremos más de una gran sorpresa y admiración e iremos calando en el alma del pueblo, su historia, vivencias y pequeños logros. Hay personas a las que admiro por su gran inquietud y apasionamiento, visitando la ciudad y cada pueblo por pequeño que éste sea⁴¹. Esta es una pequeña clave para ir ahondando en el verdadero sentido del arte y disfrutarlo.

⁴⁰ La Comunidad de Castilla y León se adelanta a declarar BIC a los numerosos edificios religiosos románicos de las respectivas provincias.

⁴¹ Cf. GÓMEZ OÑA, F. J., *Las mil y una Iglesias de la Diócesis de Burgos*, Ed. Monte Carmelo, 2010 (Ingente e ilusionado trabajo que merece todos los elogios). Menciono también con amistad y afecto a Gonzalo Alcalde Crespo, admirado palentino, escritor, fotógrafo, investigador..., con pormenorizados estudios sobre el territorio natural de la Montaña Palentina y el Cerrato, arquitectura popular y civil, costumbres, etnografía e infinidad de temas de nuestros pueblos palentinos. Y

NOTANDA: La oportunidad de este modesto trabajo en el Seminario de Iconografía cristiana de la Facultad de Teología de San Dámaso de Madrid, donde acudo a sus clases, me exige ahora mostrar mi gratitud y aprecio a tanta atención y exquisita docencia del profesorado, y en particular al muy apreciado y reconocido *Magister* de esta apasionante disciplina del arte, D. Javier Morales Vallejo.

BIBLIOGRAFÍA

- BATTISTI, E., *Renacimiento y Barroco*, Ed. Cátedra, 1990.
- BOZAL FERNÁNDEZ, V., *Historia de las Ideas Estéticas*, Historia 16, Información e Historia S.L., Madrid, 1997.
- CARMONA MUELA, J., *Iconografía Cristiana*, Ed. Istmo, 2001.
- CHASTEL, A., *El Grutesco*, Ed. AKAL, 2000.
- CORTES ÁLVAREZ DE MIRANDA, J., *Mosaicos Villa Romana de la Olmeda*, Diputación de Palencia, 2008.
- DUCHET SUCHAUR, G., y TOUREAU, M., *La Biblia y los Santos*, Alianza Editorial, 1996.
- MÁLE E., *El Arte Religioso de la Contrarreforma*, Ed. Encuentro, 2001.
- ESTEBAN LLORENTE, J. F., *Tratado de Iconografía*, Istmo, 1998.
- FRANCOTEL, G., y P., *El Retrato*, Ed. Cátedra, 1998.
- FRITZ, S., *La Vida de las Imágenes*, Alianza Forma, 1989.
- GOMBRICH, E. H., *Norma y forma*, Alianza Editorial, Madrid, 1985.
- GRABAR, A., *Las Vías de la Creación en la Iconología Cristiana*, Alianza Forma, 2003.
- GARCÍA MAHÍQUES, R., “Iconografía e Iconología”, en *Historia del Arte como Historia Cultural*. Ed. Encuentro, 2008.
- GÓMEZ OÑA, F. J., *Las mil y una Iglesias de la Diócesis de Burgos*, Ed. Monte Carmelo, 2010.
- GRADUALLE TRIPLEX, Solesmes, 1998.

ahora mismo también destacamos a Alberto Rodrigo y Miguel Ángel Valdivielso (Diario de Burgos), autores de las 631 sorprendentes imágenes de la “*Catedral de Palencia. Catorce siglos de Historia y Arte*”, septiembre, 2011.

- GUÍA AZUL, *Palencia*, Ed. Gaesa, 2009 (Mención especial a Villameriel y su Iglesia parroquial).
- HANI, J., *Mitos, ritos y símbolos*, El Barquero, Palma de Mallorca, 2005.
- HAUSER, A., *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Editorial Guadarrama, 1971.
- HERRERO ORTEGA, S., *Villameriel. Regalo del Caminante*, Ed. Villena, Madrid, 2008.
- LAFUENTE FERRARI, E., *Breve Historia de la Pintura Española I*, Akal, 1987.
- MALAXECHEVERRÍA, I., *Bestiario Medieval*, Ed. Siruela, 1986.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Historia del Arte*, Ed. Gredos, 1999.
- MARTÍNEZ GÓMEZ, L., *De la Dignidad del Hombre*, Editora Nacional, 1984.
- LEES-MILNE, J., *San Pedro de Roma*, Ed. Noguer, 1967.
- WUNDRAM, M., *Renacimiento*, Taschen, 2006.
- MILLER, O., y DE ROBERT, Ph., *La Biblia didáctica*, Ed. Complutense, septiembre, 2003.
- MONREAL Y TEJADA, L., *Iconografía del Cristianismo*, Ed. El Acantilado, 2000.
- MONTES PERAL, L. Á., *Celebrar hoy la Pascua de la mano del Codex Aureus de El Escorial*, Rev. Ecclesia, 23 abril 2011.
- MORALES VALLEJO, J., *El Símbolo Hecho Piedra*, Ed. Altera, 2008.
- NIETO ALCAIDE, V., *El Arte del Renacimiento*, Conocer el Arte, 1996.
- NIETO ALCAIDE, V., *La Luz, Símbolo y Sistema Visual*, Ed. Cátedra, 1989.
- D'ORS, E., *Tres Lecciones en el Museo del Prado*, Ed. Tecnos, 1989.
- PANOFKY, E., *Idea –Contribución a la Historia de la Teoría del Arte*, Ed. Cátedra, 5ª edic. 1984.
- PANOFKY, E., *El Significado en las Artes Visuales*, Alianza Editorial, 1985.
- PAYO, R. J., y MARTÍNEZ, R., *La Catedral de Palencia. Catorce siglos de historia y arte*, Ed. Promecal, Palencia, 2011.
- PLAZAOLA ARTOLA, J., *Historia del Arte Cristiano*, BAC, 1999.
- REVILLA, F., *Diccionario de Iconografía y Simbología*, Ed. Cátedra.
- RUBIO LÓPEZ, V., *Alborada y Ocaso*, Madrid, 2001.
- SAN MARTÍN PAYO, J., publicación 1953, Archivo Catedral, pp. 299-312.
- SEBASTIÁN, S., *Contrarreforma y Barroco*, Alianza Forma, 1989.

- SEBASTIÁN, S., *Iconografía del Indio Americano, ss. XVI y XVII*, Editorial Tuero.
- SEBASTIÁN, S., *Arte y Humanismo*, Ed. Cátedra, 1981
- SANCHO CAMPO, Á., *La Catedral de Palencia: Un lecho de Catedrales*, Ed. Edilesa, 1996.
- SANCHO CAMPO, Á., *Guía del Museo Diocesano*, 1979.
- TAPIE, V. L., *Barroco y Clasicismo*, Ed. Cátedra, 1986.
- VALVERDE, J. M., *Barroco y Clasicismo*, Ed. Montesinos, 1985.
- WÖLFFLIN, H., *El Arte Clásico*, Alianza Editorial, 1985.