

LA PILA BAUTISMAL DE LA CATEDRAL DE LEÓN

Ma Dolores CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA
César GARCÍA ÁLVAREZ
Universidad de León.

SUMMARY:

The renaissancist baptismal pile of the Cathedral of Leon is decorated with various reliefs that form an iconographical program based on ideas conected to the sacrament of the Baptism. Thus, the four scenes represent the different types of Baptism. A multiple martyrdom (probably of St. Marcelo and his sons) symbolizes the baptism by blood; the Baptism of Chist alludes to the baptism by water, and the last scene probably simbolizes the baptism by fire. Parallely, four sculptures representing Moses, St. John the Baptist, and posibly the prophet Isaiah and one Evangelist, have been represented as biblic personages closely related to the idea of baptism. Equally, some formal aspects, like four winged heads or the scalework texture of the pile (probably simbolizing the whale of Jonah and the idea of resurrection) have the same intention. Finally, the presence of the nobiliary shield of the patron of the fond wants to significate the personal glory, fame and honour of the bishop, humanistic values joined to the personal defense of the Sacrament and its theological and liturgical importance.

PALABRAS CLAVE:

Pila bautismal, obispo Pedro Manuel, iconografía bautismal, Renacimiento.

El templo catedralicio leonés cuenta con un bello ejemplar de pila bautismal realizado durante la prelatura del obispo don Pedro Manuel (1524–34). La obra se inserta dentro de las características plenamente renacentistas, tanto por su configuración formal como por el simbolismo que encierran las imágenes y escenas en ella esculpidas.

Hasta la fecha se desconocen quien o quienes pudieron ser los artífices de la obra, ya que no hemos encontrado documentación sobre el tema en los fondos documentales consultados para la ocasión¹. Sí sabemos que en esos años (1524–34) están trabajando en la fábrica catedralicia personalidades del mundo de la escultura como Pedro de Salamanca, y sobre todo un nutrido grupo de escultores de origen franco borgoñón como Guillén Doncel, Picardo, Charles y Jacques, encargados de completar la ornamentación de los conjuntos monumentales diseñados por el maestro Juan de Badajoz, el Mozo

¹ Entre esos fondos documentales hemos consultado con especial atención: el Archivo Catedral de León, Archivo Diocesano de León, Archivo Histórico Provincial de León. En los fondos catalogados hasta el momento actual de dichos Archivos no existe constancia sobre dicha obra.

en el templo catedralicio². Sin embargo, las características de los relieves e imágenes exentas de la pila apenas tienen que ver con las mencionadas obras llevadas a cabo en la Iglesia Mayor leonesa en dicho período, todo lo más se aproxima a ciertos detalles del altar sepulcro de San Alvito y del arco de la capilla de San Andrés, erigidos también bajo el patrocinio de don Pedro Manuel³.

A pesar de la falta de concreción sobre sus autores, la pila bautismal leonesa ofrece otros datos de gran interés, como son el nombre de su patrocinador o comitente y el programa iconográfico que en ella se ha vertido, reflejo de unas ideas sobre el sacramento del bautismo y sobre la gracia, así como el papel desempeñado por la Iglesia en este ámbito.

1—EL OBISPO PEDRO MANUEL, PATROCINADOR DE LA PILA BAUTISMAL.

Todo parece indicar que el mencionado obispo leonés, patrocinador de la pila bautismal catedralicia leonesa, era hijo de don Juan Manuel, segundo señor de Belmonte de Campos, señor de Cevico de la Torre y caballero de la Orden del Toisón de oro, que estuvo casado con Catalina de Castilla⁴. De ese matrimonio nacieron varios hijos que heredaron y conservaron el apellido Manuel. Existe constancia documental en los casos de Diego y Felipe que llegaron a ocupar cargos en la corte de Borgoña en la primera y segunda década del siglo XVI. Posiblemente también fueron los progenitores de Pedro Manuel y Lorenzo Manuel. La pertenencia del prelado a la estirpe de tan noble familia se comprueba a través de su heráldica, en la que se repiten las armas de los Manuel con idéntica disposición y características que las de los mencionados señores de Belmonte. Por otra parte, la formación cultural, las dignidades y los cargos eclesiásticos alcanzados por don Pedro Manuel desde fechas tempranas, indican la nobleza de su linaje, la cercanía de los círculos culturales y aristocráticos renacentistas y el respaldo dado a la opción *realista* en la revuelta comunera, apoyando los derechos de Carlos frente a su madre. Tal actitud se explica a partir del papel desempeñado por su antepasado don Juan Manuel en el terreno de la diplomacia europea y sobre todo teniendo en cuenta que el segundo señor de Belmonte supo aprovechar las difíciles circunstancias políticas del reinado de Fernando el Católico para alcanzar importantes cargos en la corte. Su actividad política le condujo a Borgoña,

² Sobre el maestrazgo del Maestro Juan de Badajoz y el templo catedralicio se hace una relación más amplia en M. Dolores CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *Juan de Badajoz y la arquitectura del Renacimiento en León*, León, 1993, pp. 229-405.

³ *Ibidem*, pp.302-329.

⁴ Sobre la familia de los Manuel L. SUÁREZ FERNÁNDEZ, *Los Trastamaras y los Reyes Católicos.. Historia de España*, 7, Madrid, 1985, pp. 286, 396-402; J. PÉREZ, *Isabel y Fernando. Los Reyes Católicos*, Madrid, 1988, p. 54, 373-376.; J. ELLIOT, *La España Imperial*, 1469-1716, Barcelona, 1989; E. COOPER, *Castillos señoriales de Castilla de los siglos XV y XVI*, 2 vol., Madrid, 1991, pp. 1.114. R. DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y etiqueta de los reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, 1993, pp 625-629.

Flandes, Inglaterra e Italia, países en los que fijo temporalmente su residencia. Fue uno de los nobles favoritos de Felipe el Hermoso y más tarde supo hacerse valer ante su hijo Carlos V. Tales hechos, debieron favorecer la posición de sus herederos, entre los que se encontraba el futuro prelado leonés. Por otro lado, la variada actividad de don Juan Manuel y su dilatada permanencia en Flandes e Italia pudieron contribuir a la formación cultural y humanística de don Pedro Manuel, si aceptamos que también él residió temporalmente en esos países junto a su padre .

Cuando en 1535 fallece don Juan Manuel y de acuerdo a su voluntad fue enterrado en el convento de San Pablo de Peñafiel, un conjunto religioso que había sido fundado en 1324 por su antepasado y homónimo, nieto de Fernando III. En esa ocasión el segundo señor de Belmonte recibió sepultura en una capilla fundada por él dentro la iglesia conventual, en cuyo interior se alzó un bello espacio renacentista destinado a dar cobijo al sepulcro con la imagen yacente del noble, labrado en torno a 1537 por Juan Picardo. La analogía formal y estilística de ese recinto funerario con las obras arquitectónicas y artísticas levantadas bajo el patrocinio de su hijo, y por entonces ya obispo, don Pedro Manuel en la sede catedralicia leonesa, constituyen un dato a tener en cuenta en favor de las tesis que hacen al prelado descendiente del primero. Ya que con toda probabilidad fue este prelado quien se encargó de la ejecución de la capilla de su padre confiriéndole unas características muy de su gusto renaciente, tal y como las habían interpretado otros artistas como Juan de Badajoz en León y otros artífices que colaboraron con el maestro en zonas limítrofes.

En el mes de noviembre de 1523, don Pedro Manuel ocupó la sede leonesa y en ella permaneció hasta 1534 en que fue promovido a la de Zamora, para obtener unos años más tarde la preciada diócesis de Santiago de Compostela. Murió en 1546⁵.

La estancia del prelado en tierras leonesas marca el inicio de importantes cambios culturales, artísticos, administrativos, y legales dentro de la diócesis y de manera muy evidente en el marco catedralicio leonés. Desde su llegada, el obispo se constituyó en mecenas del templo de Nuestra Señora de Regla. En dicho edificio y bajo su mandato se levantaron los principales conjuntos artísticos en los que de manera significativa se introducía el nuevo lenguaje afín al humanismo y al renacimiento⁶. La mayoría de tales proyectos contaron con la directa participación del maestro Juan de Badajoz el Mozo, nombrado por Pedro Manuel maestro de obras de la catedral. Pero, junto a ese artífice, colaboraron un importante número de oficiales de origen franco-borgoñón que contribuyeron a configurar un estilo peculiar de las obras dirigidas por

⁵ P. FLÓREZ, *La España Sagrada*, t. XXXII, Madrid, 1762, Red. Madrid, 1905, pp. 110-111; T. VILLACORTA, *El Cabildo catedral de León*, León, 1974, p. 332

⁶ E. MORAIS VALLEJO, " Don Pedro Manuel y Juan de Badajoz el Mozo, el inicio del plateresco en León, *Tierras de León*, n° XIX, 1979, pp. 144-149; M. Dolores CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *El Arte del renacimiento en León: las vías de difusión*, León, 1991, pp 96-98.

Badajoz el Mozo, donde se fusionan elementos renacentistas con otros de filiación borgoñona⁷.

Su personalidad humanística quedó patente en otras actuaciones dentro de su diócesis. Gracias a él la imprenta local cobró un fuerte impulso, colaborando con el impresor Juan de León para publicar las *Constituciones Sinodales de Pedro Manuel* (1524). Durante su estancia en León coincidió con otra insigne figura de la cultura renacentista española, Juan del Enzina, prior de la catedral desde 1529 hasta su muerte. No en vano en ese período la música catedralicia cobró un gran auge y desarrollo, alcanzando elevadas cotas de calidad y creatividad. El propio Pedro Manuel era un buen aficionado a la música y procuró siempre fomentar su capilla musical privada. Finalmente, desde su llegada a la diócesis, el obispo reivindicó para la dignidad episcopal el derecho a juzgar a los canónigos capitulares, provocando un verdadero conflicto entre la autoridad del Cabildo y el Prelado, que acabaría solucionándose con la *Concordia* firmada en 1534 por ambas partes, cuyo reconocimiento jurídico tuvo una gran importancia y estuvo vigente hasta el siglo XIX⁸.

Estos datos de don Pedro Manuel, nos lo presentan como hombre de su tiempo, imbuido de deseos de fama e inmortalidad y sobre todo con los rasgos que caracterizaban a la nobleza de la época, es decir, con el orgullo de su linaje y la predisposición a mostrar los mejores aspectos de su personalidad, haciendo gala de sus armas, exaltando sus nobles antepasados, dejando huella de su liberalidad y mostrando su acción de patrocinio en favor de la Iglesia. Semejante actividad fue plasmada en obras muy concretas dentro del templo leonés. El altar de los milagros en el claustro catedralicio, la escalera capitular y el arco de la capilla de San Andrés — para acceso a la antigua librería— habían servido para dejar constancia de su paso por la iglesia catedral y del nuevo lenguaje estético y artístico que deseaba imponer⁹; en el altar sepulcro de San Alvito intentó plasmar su concepción humanista de la muerte¹⁰; en la pila bautismal sin duda deseaba reflejar sus ideas sobre el bautismo, la gracia y el papel de la Iglesia en la salvación del género humano.

⁷ M. Dolores CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *Juan de Badajoz*, p.

⁸ T. VILLACORTA, *Op. cit.*, pp. 332-324. El acuerdo contó con la autorización de Clemente VI. El documento demuestra un conocimiento jurídico de la cuestión ya que con él se instauró un sistema procesal por el que habrían de regirse la autoridades eclesiásticas. En este mismo ámbito, el prelado intentó modificar en 1532 el sistema de elección de determinados cargos del cabildo catedralicio, como el de administrador y el de los contadores de la fábrica. Todas estas actuaciones tenían como principal finalidad la de incrementar la autoridad del obispo frente al cabildo. Sin embargo, el traslado de Pedro Manuel a Zamora en 1534, determinó que los capitulares de Regla volvieran a hacerse con el poder efectivo de la catedral, en especial de la fábrica.

⁹ M. Dolores CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *Juan de Badajoz*..., pp.

¹⁰ M. Dolores CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, "El obispo don Pedro Manuel y la introducción del concepto humanista de la muerte en la catedral de León", *Cuadernos de Arte e iconografía, Actas de los III coloquios de iconografía*, t. VI, nº 11, Madrid, 1993, pp. 368-375.

2.—SIMBOLISMO DE LA PILA BAUTISMAL LEONESA.

La configuración formal, artística e iconográfica de la pila se ha estructurado siguiendo un programa de exaltación del sacramento del bautismo desde diversos enfoques y conceptualizaciones, pero siempre estrechamente relacionado con la espiritualidad del siglo XVI.

La obra, realizada en piedra caliza, presenta forma de gran copa escamada que se cubre con tapa, siguiendo modelos frecuentes del arte renacentista. La superficie externa de la pila ha sido labrada con escamas y relieves a los que se suman diversas esculturas y representaciones. Todos los elementos escultóricos se han dispuesto siguiendo un esquema previamente establecido, en el que predomina la división cuatripartita y simétrica del conjunto: cuatro escenas o motivos realizados en relieve, separados a su vez por cuatro esculturas exentas que se apoyan sobre cuatro cabezas de ángeles. De esa manera la pila mantiene una secuencia, un ritmo y ordenamiento, a la vez que permite seguir la pauta de relación simbólica de las imágenes, dispuestas a modo de los cuatro puntos cardinales en torno al círculo que configura la propia pila.

Para su análisis seguiremos el orden de las manecillas del reloj, comenzando por las escenas y motivos en relieve, para seguir después con las otras esculturas.

— LA HERÁLDICA DEL OBISPO PEDRO MANUEL, O LA PRESENCIA DE LA IGLESIA EN EL BAUTISMO.

Entre los cuatro temas más destacados de la pila bautismal sobresale, por tamaño e importancia, el escudo con las armas de los Manuel sustentado por dos ángeles, presentados como *putti*. Su ordenación y composición siguen fielmente las características de la heráldica de ese noble linaje castellano, repetidas en otros conjuntos monumentales de la época, como la capilla funeraria de don Juan Manuel en San Pablo de Peñafiel, o en algunas obras leonesas correspondientes a la prelatura de don Pedro Manuel, como son la escalera capitular, el altar sepulcro de San Alvito, el de los Milagros en el claustro catedralicio y la portada de la capilla de San Andrés, todos ellos dentro del templo de Santa María de Regla de esa ciudad¹¹. Conforme a dichos elementos nobiliarios el escudo presenta "Cuartelado los dos cuarteles, un león morado en campo blanco y en los otros dos un ala dorada con mano que sale del codillo de ella una espada blanca y el campo dorado"¹² (Lám. n^o 1).

Como en las anteriores ocasiones, en las que el obispo Pedro Manuel recurrió a la heráldica para dejar constancia de su paso por la sede leonesa, también en este caso su intención era la de manifestar el protagonismo de su persona en la acción de mecenazgo artístico dentro del templo catedral que él rige. Un sistema que, además, resultaba muy eficaz para lograr la fama y gloria imperecedera que tanto ansiaba. Junto con esos deseos de inmortalidad, el prelado buscaba a través de la plasmación de sus armas expresar su adhesión ideológica

¹¹ M. Dolores CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *Juan de Badajoz...*, pp. 302-348.

¹² M. MARTÍN RIQUER, *Heráldica castellana en tiempos de los Reyes Católicos*, Barcelona, 1986, p.192.

al programa iconográfico subyacente en la obra por él patrocinada. Así hemos de entender la destacada presencia de la heráldica de los Manuel en la pila bautismal. Era un recurso válido para fusionar su imagen, su nombre y su pensamiento a las ideas que sobre el sacramento del Bautismo y sobre el misterio de la salvación del género humano se representaban en el conjunto de la obra.

— EL BAUTISMO DE SANGRE.

La siguiente escena no presenta problemas en lo relativo a su contenido temático, pero sí en lo que se refiere a la identificación iconográfica de los personajes que la componen y en la posible intención simbólica subyacente.

Los rasgos formales y las acciones de los personajes no dejan lugar a dudas de que se trata de la representación de una decapitación múltiple (Lám. nº 2 y 3). El verdugo, en el extremo izquierdo, se apresta a descargar su hacha sobre la cabeza de un personaje arrodillado que junta sus manos en actitud de oración. En el suelo pueden observarse los cuerpos de otro hombre y de un niño desnudo, igualmente decapitados. De pie, al lado del que va a ser ejecutado, un grupo de figuras, de los que solamente la imagen central, una mujer con las manos atadas y un soldado que posa su mano izquierda sobre el hombro de esta, están esculpidos de cuerpo entero. Detrás de la mujer se encuentra otra figura probablemente femenina, el rostro de un hombre barbado, y se perciben los contornos de otras dos cabezas.

La identificación de esta escena como un martirio múltiple es manifiesta. No resulta tan sencillo, sin embargo, identificar cuales son los mártires en ella representados. Los martirios múltiples no son infrecuentes en la historia del cristianismo, pero, entre aquellos que ocupan una posición destacada tanto por su relevancia en el santoral como por la existencia de tradiciones iconográficas desarrolladas a partir de los relatos martiriales, no parece existir ninguno cuya descripción se ajuste a las características del que figura en esta pila bautismal¹³. Pese a ello, existe la posibilidad de relacionar el contenido de la escena con una tradición martirial concreta, ligada además íntimamente a las tradiciones religiosas locales de la ciudad de León. Nos referimos a la figura del centurión romano y mártir San Marcelo.

La fuente más completa que hace referencia a la aún mal estudiada historia del mártir leonés es la *España Sagrada*, del padre Risco, la cual, pese a tratarse de una obra escrita en el siglo XVIII, se hace eco de numerosas tradiciones y fuentes anteriores que permiten conocer variantes significativas del relato del martirio¹⁴.

¹³ Entre la plétora de santos mártires decapitados destacan especialmente Mateo, Santiago el Mayor, Pablo, Cosme y Damián, Cristóbal, Catalina de Alejandría, Bárbara, junto a otros no tan conocidos ni relevantes desde el punto de vista teológico ni artístico, como Margarita de Antioquía, Dorotea, Apolonia, Cecilia, Inés, Donato, Genaro, Mauricio, Denis, etcétera. Cfr. HALL, J. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, 1996, pág. 267.

¹⁴ RISCO, *España sagrada*, tomo XXXIV, págs. 336 y ss.

Risco se sirve entre otras fuentes, del “Breviario Romano” del cardenal Francisco de Quiñones, de las “Actas de los Mártires” del cardenal Theodorico Ruinart, de los escritos del obispo Trujillo, de Vaseo y de Lucio Maríneo Sículo, entre otros, para perfilar o matizar el relato tradicional del martirio. De acuerdo con él, San Marcelo se negó a rendir adoración al Emperador, tras lo cual se declaró cristiano y fue enviado a Tánger, donde fue juzgado por un tribuno y ejecutado posteriormente. La sencillez de esta versión es engañosa, puesto que las diferentes fuentes arriba citadas, seguramente como reflejo de tradiciones populares o de otras fuentes anteriores no conocidas, varían en detalles esenciales. Así, mientras en la versión “canónica”, San Marcelo es decapitado solo, según otros sus doce hijos padecieron martirio¹⁵, e incluso se insinúa la posibilidad de que el secretario del juicio, convertido tras escuchar al centurión, fuese ejecutado junto a él¹⁶. El obispo Trujillo afirma que Santa Nonia, la mujer de San Marcelo, fue testigo de la ejecución de sus hijos, a los cuales “imitaría y animaría como la Macabea y las santas Sinforosa y Felicitas a los suyos (...) Traspasóle las entrañas el cuchillo de dolor, porque vio la muerte de su marido y de algunos hijos”¹⁷. Otros, como Vaseo, que cita a Maríneo Sículo, llegan a afirmar que los once hijos (sic), padecieron el mismo día que su padre¹⁸, mientras que el Martirologio romano sólo menciona a Claudio, Lupercio y Victorico como ejecutados el mismo día que su padre¹⁹.

Todos estas diferencias, que pertenecen a tradiciones y momentos cronológicos dispares, permiten, si no identificar la fuente literaria concreta que habría servido como modelo para la escena labrada en la pila, sí apreciar que la identificación de la misma con el martirio de San Marcelo y su familia puede tener cierta base. Si el artista o el mentor del programa se sirvieron de tradiciones similares a las arriba citadas, pudieron haber tratado de representar el momento de la decapitación del santo y de sus hijos, contemplado por Santa Nonia. No es posible esperar, por otra parte, que algunos detalles formales refrenden totalmente esta identificación, pero tampoco la desmienten. Los vestidos, por ejemplo, no poseen mayor verosimilitud histórica que la que es posible esperar en cualquier obra del Renacimiento. Así, mientras el soldado es manifiestamente romano, caracterizado por las decoraciones grotescas, *romanas*, de su armadura, los dos decapitados aparecen vestidos más bien como frailes, e incluso es posible apreciar la tonsura. No obstante, este aspecto no es demasiado significativo, habida cuenta de que imágenes muy similares son utilizadas de modo polivalente para representar mártires de épocas y lugares muy diferentes, como es el caso de las ilustraciones de la

¹⁵ *Ibidem*, pág. 338.

¹⁶ *Ibidem*, pág. 347.

¹⁷ *Ibidem*, pág. 350.

¹⁸ *Ibidem*, pág. 351. “Quos cum Sta. Nona vidisset extinctos, unicum filium parvulum brachio complexa, multis perfusa lachrymis Deum oravit, ut eam cum filio a vitae periculis exiperet”

¹⁹ *Ibidem*, pág. 353.

Leyenda Dorada, llamativamente cercanas formalmente a la aquí comentada. Es posible, por otra parte, que el artista haya partido, como es frecuente, de modelos iconográficos previos que adaptó y modificó para labrar la escena.

En consecuencia, no puede hablarse de una correspondencia total entre los textos tradicionales que describen el martirio de San Marcelo y la escena representada en la pila, pero sí es posible apreciar, partiendo de las mismas tradiciones, elementos suficientes que otorgan a tal interpretación una alta probabilidad. Con todo, aun en el caso de que fuesen otros los mártires representados, la significación del motivo del martirio seguiría conservándose. Su presencia en una pila bautismal no parece ser otra que la de remarcar el valor del bautismo de sangre propio de los mártires como complemento y culminación del bautismo de agua.

— EL BAUTISMO DE CRISTO. BAUTISMO DE AGUA..

Constituye una de las tres escenas básicas de la pila leonesa (Lám nº 4). El tema ha sido realizado en relieve, alude al momento en el que Juan el Bautista procede a bautizar Cristo en el Jordán conforme a la narración que de él se hace en los Evangelios de San Juan (J, 1, 29–32), San Mateo (3, 13–17), San Marcos (1, 9–13) y San Lucas (3, 21–22). La figura de San Juan Bautista, barbado y con melena, vestido con una túnica que cubre sus toscas ropas de piel de cordero, alusivas a carácter penitente, derrama agua sobre la cabeza de Cristo. En contraposición, el cuerpo de Jesús, también barbado, aparece semidesnudo, con los brazos en el pecho, levemente arrodillado y en parte sumergido en el río Jordán, cuyas aguas han sido representadas mediante olas u ondulaciones, recurso plástico con el que se desea poner de manifiesto que se trata de aguas vivas, de un río que fluye, conforme se disponía en la primitiva liturgia cristiana en el bautismo por inmersión. Junto a Cristo, un ángel sostiene las vestiduras de las que se ha despojado²⁰. A ambos lados de los protagonistas centrales, dos árboles un tanto esquematizados, intentan conferir a la escena un carácter naturalista. En conjunto demuestra cierta preocupación por la perspectiva y una voluntad por la plasmación del desnudo y estudio anatómico. Junto a tales valores plásticos, propios del arte renacentista, el relieve denota una falta de proporcionalidad en algunos detalles de las figuras de Cristo y San Juan. En consecuencia, el autor de la obra debió ser un artífice que ya conocía el nuevo lenguaje renacentista, si bien todavía no lo había asumido plenamente, y por ello carecía de óptima capacidad para llevarlo a la imagen.

La configuración y composición escénica que en la pila leonesa se hace del Bautismo de Cristo recuerda a otras representaciones similares de la

²⁰ La presencia de ángeles en el bautismo de Cristo no se menciona en los Evangelios, pero desde la Edad Media fue bastante habitual disponer dos figuras angélicas junto a la escena. Posiblemente su presencia se justificaba como símbolo y alegoría de los diáconos o asistentes del obispo en la ceremonia de este sacramento, encargados de sujetar las ropas de los neófitos cuando se procedía por inmersión. Es lógico que al tratarse de Cristo, sean los ángeles, como máximas jerarquías, quienes sustenten las vestiduras del Hijo de Dios.

retablística y la pintura española del siglo XVI y pudo haber sido reproducida a través de modelos de grabados o estampas contemporáneas, sin olvidar que el tema fue muy habitual en las pilas bautismales desde época medieval²¹.

Iconográficamente, el Bautismo de Cristo representado en la pila leonesa hace referencia a los dos ritos seguidos en la administración de este sacramento dentro de la iglesia cristiana: la inmersión y la *infusión*, ambos aspectos aparecen en la escena, ya que a la vez que el Bautista derrama agua sobre la cabeza de Cristo, éste introduce parte de su cuerpo en el río. Paralelamente, el tema ha sido elegido en función del doble sentido, como ilustración del sacramento o rito de purificación y como una teofanía.

En el primer caso, el bautismo es el momento a través del cual se produce la conversión del hombre, la regeneración, el nacimiento y el alumbramiento a la nueva vida. Por tal motivo, el bautismo es considerado por la religión cristiana el sacramento de la incorporación a la comunidad eclesial y sobre todo el sacramento del hombre nuevo, a través del cual se sale de las tinieblas para ir a la Luz, al reino de Dios.

Además de los aspectos señalados, la aceptación por parte de Cristo del su bautismo a través de Juan Bautista era un claro gesto de sumisión, ya que él no necesitaba esa purificación, era también un acto de humildad, como se quiere demostrar mediante la disposición de Cristo arrodillado ante el Bautista, era finalmente, un ejemplo para los hombres en su acatamiento de los mandamientos y de las normas impuestas por la Iglesia. Estas ideas fueron ampliamente representadas en el renacimiento, y tuvieron un eco aún mayor después del Concilio de Trento

Junto a las cuestiones anteriores, el bautismo de Cristo era la imagen de la teofanía salvífica, de la redención del género humano, ya que en ese momento el Espíritu descendió de los cielos y se oyó la voz del Padre proclamando por vez primera que era el verdadero Mesías²². Tras su bautismo Cristo es reconocido Hijo de Dios —los hombres sólo serán hijos de Dios a partir de este sacramento— y a El desciende el Espíritu Santo. Claro ejemplo de lo que sucede a los mortales, a quienes el sacerdote exorciza para librarles del espíritu del mal y abrir su alma a un nuevo espíritu de salvación. Así se refleja en las ceremonias y rituales que acompañaban a la celebración de este sacramento, en las que tanto las lecturas y oraciones como las invocaciones, unciones sobre el neófito recordaban la necesidad de purificación y victoria sobre Satanás, el despertar de los sentidos y la recepción del Espíritu. Un verdadero proceso regeneracional que partiendo de la carne, de la materia, intenta elevar el alma humana a las esferas celestiales²³.

²¹ Garbiñe BILBAO, *Iconografía de las pilas bautismales del románico catalano. Burgos y Palencia*, Burgos, 1996, pp. 164-166.

²² Reau, *Iconografía del arte cristiano*, (Nuevo Testamento), Madrid, 1996, p. 298-301.

²³ Entre las diversas lecturas que el sacerdote realiza en la ceremonia del Bautismo destaca el párrafo tomado de Ezequiel 36, 24-28 : *Derramaré sobre vosotros una agua pura que os purificará, de todas vuestras inmundicias e idolatrias os he de*

— EL BAUTISMO DE FUEGO O BAUTISMO DE DESEO

La última escena, de acuerdo con el orden de exposición que hemos planteado, situada entre el Bautismo de Cristo y el escudo de Pedro Manuel, es la que presenta mayores dificultades de identificación temática e iconográfica. La disposición de los cinco personajes que la componen no se corresponde totalmente con ninguna tipología iconográfica tradicional. Los tres personajes arrodillados juntan sus manos en actitud de oración o de asombro, dos de ellos miran hacia lo alto, mientras el tercero reúne las manos delante del rostro. Junto a ellos, de pie, una figura masculina, con las manos igualmente unidas, y una mujer que separa las suyas como signo de asombro (Lam nº 5).

Las actitudes de los personajes permiten suponer que nos hallamos ante la representación de un milagro, la aparición de un ser divino, o cualquier acto sobrenatural, evidentemente de carácter religioso, que sea capaz de despertar expresiones asombradas e incluso de hacerse arrodillar a quienes lo contemplan. El problema consiste en determinar cual es exactamente la escena. La existencia de personajes que contemplan anonadados un acontecimiento maravilloso es común a varias e importantes tipologías iconográficas, entre las cuales destacan fundamentalmente, a causa de su trascendencia teológica, la Ascensión de Cristo y Pentecostés. Sin embargo, la ausencia de atributos iconográficos y de detalles significativos impide realizar una identificación plenamente convincente. La apariencia de los personajes no constituye una ayuda eficaz, puesto que ni sus ropajes ni ningún otro aspecto formal permiten concluir que se trate de personajes concretos. La figura femenina está vestida a la moda del siglo XVI, mientras el hombre enfrentado a ella lleva gorro y barba de estilo típicamente flamenco, similar por otra parte al de algunas representaciones del apóstol Santiago de tradición igualmente flamenca. El resto de las figuras pueden corresponderse, por sus vestidos, con un monje, en un caso, mientras que en los dos casos restantes no es posible apreciar ningún rasgo significativo.

La consulta de los textos fundamentales de la tradición hagiográfica, en especial de la Leyenda Dorada, así como de tradiciones relacionadas con santos locales, tampoco revelan aspectos significativos. La indicada ausencia de elementos iconográficos relevantes amplía las posibilidades iconográficas considerablemente, de modo que la escena podría representar una aparición

purificar; os daré un corazón nuevo y os infundiré un espíritu nuevo... os infundiré mi espíritu. También se leen los textos de la carta de San Pablo a los Romanos, 6, 3-5: *Hermanos los que por el bautismo nos incorporamos a Cristo fuimos incorporados a su muerte. Por el bautismo fuimos sepultados con Él en la muerte, para que así como Cristo fue despertado entre los muertos por la gloria del Padre, así también nosotros andemos en una vida nueva..*; el evangelio de San Juan 3,1-6 *El que no nazca del agua y espíritu no puede entrar en el reino de Dios*; y otras citas del Antiguo Testamento relacionadas con Jonás, Moisés, o la salvación, en las que siempre existe esa idea de regeneración espiritual a través del agua bautismal.

divina, al estilo de la Ascensión de Cristo, en la cual falta sin embargo el componente decisivo, la propia presencia del aparecido o de Cristo ascendiendo a los cielos, bien de cuerpo entero o representado metonímicamente por la imagen de los pies en la parte superior de la composición. Si la ausencia de los pies de Cristo impide asegurar que la imagen se corresponde con una Ascensión, idénticos problemas presenta la identificación con un Pentecostés, pues en este caso las lenguas de fuego o un rayo de luz que simbolice la iluminación están igualmente ausentes. Similares, o aún mayores, problemas, presenta el intento de identificar la escena como la aparición o milagro de algún santo. Como hemos dicho, el hecho de que las miradas de los personajes apunten hacia lo alto lleva a pensar que el fenómeno milagroso ocurre en el cielo, por lo que podría pensarse en una aparición de la Virgen, (e incluso en la tradición local de la aparición de la Virgen del Camino), pero, de nuevo, el obstáculo de la ausencia del ser sagrado "aparecido" se repite, si cabe con mayor fuerza.

Ante la imposibilidad de fijar el contenido por medio de la mera descripción formal, el contexto icónico, determinado por la función litúrgica de la pila bautismal puede quizá servir de orientación. Si se tiene en cuenta que, aparte del bautismo de agua y de sangre, de los que ya hemos hablado, la Iglesia contempla el bautismo de deseo o de fuego, entonces es posible suponer que la presencia de un Pentecostés encajaría plenamente como complemento iconográfico de las tres posibilidades de bautismo. La disposición de la escena no es incompatible con esta interpretación, de modo que las figuras masculinas podrían corresponderse con apóstoles y la femenina con la Virgen. No obstante, la tosquedad de la ejecución, que se traduce en flagrantes desproporciones (las manos de uno de los orantes, la vulgar ejecución del rostro de la figura femenina), y que acusa la presencia de al menos dos escultores desigualmente dotados técnicamente, es aquí manifiesta, y se traduce en imposibilidad de crear un esquema formal claro que determine las relaciones espaciales de las miradas de los personajes con el punto elevado central al que se supone que dirigen su vista. Hemos, por tanto, de conformarnos con apuntar un contexto de interpretaciones centradas en torno a la idea de la aparición milagrosa o sobrenatural, en la cual la interpretación de la escena como un Pentecostés encajaría con mayor precisión en el marco simbólico propio del resto de la pila, que plasma diversos aspectos del sacramento del bautismo. En este contexto, la presencia de un Pentecostés plasmaría, como hemos apuntado, la idea del bautismo de deseo o de fuego.

Existe todavía una última posibilidad de identificación iconográfica de esta ambigua escena. Como se ha visto, la idea central que determina el programa se corresponde con el sacramento del bautismo, y quizá especialmente relacionada con el contenido de la liturgia Pascual del Sábado Santo, en la cual se reproduce ritualmente la curación del sordomudo. En tal caso, la escena podría hipotéticamente representar el momento en el que Zacarías, padre del Bautista, recupera el habla durante la ceremonia de circuncisión de su hijo, tras haber confirmado, por medio de una tablilla, que el nombre del

niño debe ser Juan. Tras ello, “ se abrió al instante su boca y habló bendiciendo a Dios. Se apoderó el temor de todos los vecinos...”²⁴. La identificación de la escena con el pasaje neotestamentario no se contradice con la estructura formal de la imagen, caracterizada, como hemos visto, por una gran ambigüedad en las relaciones existentes entre los personajes. Si esta interpretación fuese cierta, la mujer sería Isabel, y los hombres arrodillados los vecinos, asombrados ante la milagrosa recuperación del habla de Zacarías. El contexto iconográfico, en el que San Juan Bautista está representado dos veces, podría favorecer esta interpretación, así como la citada conexión con la liturgia Pascual. Por desgracia, existen tantos argumentos para aceptarla como para dudar de ella. No se aprecia claramente si el hipotético Zacarías dirige su mirada hacia el cielo o hacia la mujer, pero sus manos parecen estar juntas en actitud de oración, de modo que su apariencia se corresponde en mayor medida con la de otro testigo más de un hecho milagroso que con la del causante del asombro del resto de los personajes. La ambigüedad iconográfica se repite en el terreno de las justificaciones simbólicas. La escena de la recuperación de la voz de Zacarías puede poseer un sentido bautismal, ligada a la liturgia Pascual, pero igual o mayor pertinencia, en el contexto sacramental del Bautismo, podrían tener la representación de la Ascensión de Cristo, como apoteosis del alma y culminación de su ciclo espiritual, o de Pentecostés, como alegoría del bautismo de fuego y de la iluminación divinas.

Como se puede ver, no es fácil aceptar totalmente ninguna de las tres posibilidades porque no posean sentido, sino porque cada una de las tres poseería una razón suficiente para haber sido representada en una pila bautismal. Por ello, y a falta de un documento o fuente plástica que permitan resolver definitivamente el problema, es necesario dejar abierta la significación de esta última escena, e interpretarla como una representación de un hecho milagroso, que puede corresponderse con mayor probabilidad con la Ascensión, Pentecostés o con el *Benedictus*, con la recuperación de la voz por Zacarías durante la circuncisión del Bautista. La imposibilidad de conocer el contenido de esta escena impide completar la lectura simbólica del ciclo, cuya claridad y coherencia se transforman, a nuestros ojos, en ambigüedad.

— LAS CABEZAS DE ÁNGELES.

Desde la Edad Media, la pila bautismal ha sido considerada como Fuente de la vida y con frecuencia se la ha relacionado con los cuatro ríos que metafóricamente brotaban de ella y regaban toda la Tierra, en clara alusión a los cuatro ríos del Paraíso. En la ceremonia de la bendición del agua celebrada en la Vigilia Pascual, entre otras oraciones el sacerdote reza *El te hizo brotar de la fuente del Paraíso y encauzada en cuatro ríos te mandó regar la Tierra. El en el desierto te convirtió de amarga en dulce y sacó de la roca dando de beber al pueblo sediento*

En bastantes ocasiones dichas alusiones fluviales se representaron bajo formas humanizadas, conforme al sistema habitual de las deidades fluviales paga-

²⁴ Lc. 1, 57-80

nas desde la Antigüedad, aunque el cristianismo prefirió imágenes aladas o simples referencias icónicas dispuestas simétricamente en cuatro puntos equidistantes. Muy pronto esos cuatro símbolos pasaron a tener una identificación más amplia y a servir indistintamente de alegoría de otros temas, como los cuatro puntos cardinales, las cuatro virtudes, los cuatro elementos, los cuatro temperamentos²⁵. En el pensamiento neoplatónico las cabezas aladas aludían al alma que se remonta a las esferas celestiales.

Las cuatro cabezas aladas, o cuatro ángeles, simétricamente colocados en la base de la pila sirven de apoyo a cuatro imágenes relacionadas con el programa iconográfico de la pila: Moisés, San Juan Bautista, y otras dos figuras de difícil identificación debido a su mal estado de conservación, que a nuestro juicio aluden a uno de los profetas vinculados al tema, posiblemente Isaías, y el evangelista San Juan.

— MOISÉS.

En la antigua liturgia bautismal, los catecúmenos eran bautizados desde la tarde noche del sábado Santo hasta el amanecer del día de Pascua, es decir en la Vigilia Pascual de Resurrección. En esa misma ceremonia, entre otros aspectos como la bendición del cirio pascual y el pregón de la Pascua, solía tener lugar la bendición de la fuente bautismal o del agua destinada a dicho sacramento. Entre las diversas letanías, oraciones y lecciones, durante tal celebración se leían cuatro profecías del Antiguo Testamento alusivas al tema. La primera lectura profética hacía alusión de la redención del hombre (Génesis 1,1-31; 2, 1-2); la segunda, a las promesas de venida del Mesías para llevar a cabo esa salvación mediante su pasión y muerte (Isaías, 4, 1-6); la tercera al paso de los Israelitas del Mar Rojo, conducidos por Moisés (Éxodo, 14, 24-31; 15, 1) y la última al momento en que Moisés porviene a su pueblo por su ingratitud al Señor (Deuteronomio. 31, 22-30).

Las referencias a Moisés eran por lo tanto no sólo evidentes sino ampliamente consideradas dentro de esta Vigilia. En ambas lecturas, la personalidad quedaba plenamente vinculada al sacramento bautismal. La primera, — el paso del Mar Rojo por el que libra al pueblo de la servidumbre egipcia — es una alusión al bautismo a través del cual Cristo nos libra de la muerte eterna y nos permite la entrada en la tierra prometida, en el Paraíso. El segundo episodio, en el que Moisés, como legado de Dios, advierte al pueblo de los pecados y la iniquidad que les desviarán del recto camino, intenta mitigar el castigo divino entonando cánticos de alabanza al Señor para que sirvan de salvación²⁶. Junto a tales manifestaciones, el profeta hebreo era referente del

²⁵ Garbiñe BILBAO, Op. cit., p. 141.

²⁶ A continuación del mencionado texto bíblico se leía el Tractus en el que la idea anterior quedaba perfectamente expresada: *Oid cielos, lo que voy a decir; escuche la tierras las palabras de mi boca; sea esperado como lluvia mi discurso y desciendan como el rocío mis palabras. Como llovizna sobre la hierba y como nieve sobre el heno, por que invocaré el nombre del Señor. Ensalzar la grandeza de nuestro Dios: perfectas son las obras de Dios y rectos todos sus caminos. Fiel es Dios y no hay en el maldad alguna* (Deut. 32, 1-4).

bautismo en diversos pasajes de su vida: como niño salvado de las aguas, haciendo brotar el agua de la roca, recibiendo los mandamientos divinos, cuyo cumplimiento es requisito indispensable para la salvación. Personifica la Antigua Ley y por lo mismo ha sido esculpido en la pila bautismal leonesa con el atributo que mejor contribuye a su identificación, las tablas con los diez mandamientos que sostiene en su mano izquierda, mientras muestra con la derecha lo escrito en ellas exhortando a su aceptación (Lám. nº 6).

La escultura del profeta se sitúa sobre una cabeza de ángel en la que apoya los pies. La imagen ha sido realizada conforme a los cánones renacentistas en proporción y movimiento, logrado éste mediante ligero *contraposto* y el plegado de los ropajes.

— SAN JUAN BAUTISTA.

Entre la escena del martirio y la del Bautismo de Jesús, podemos observar la imagen de San Juan Bautista. Como en el caso de Moisés, la escultura se asienta sobre una de las cuatro cabezas de ángel que dividen la pila en cuatro partes. Mantiene cierta frontalidad (Lám. nº 7)

La figura del Bautista ha sido elegida en función de su carácter de *Precursor* de Cristo, como se le denomina en los evangelios. Ese mismo sentido mantiene la ubicación elegida para él en esta obra leonesa, en la que aparece inmediatamente delante de la escena que a continuación va a protagonizar: el Bautismo de Cristo.

Al igual que las otras esculturas exentas de la pila, también ésta presenta un mal estado de conservación, carece de cabeza, brazo derecho y parte del izquierdo en cuya mano se adivina un atributo no reconocible totalmente. Sin embargo, debido a su atuendo de piel de cordero bajo túnica, la identificación es fácil.

— EL PROFETA.

En el Antiguo Testamento, Isaías profetiza la venida del Mesías (Is. 4, 1-6) quien con su pasión y muerte cumplirá sus promesas de salvación al pueblo de Israel. Este texto era una de las cuatro lecciones proféticas que se leían en la Vigilia Pascual del Sábado Santo, momento en el que también tenía lugar la bendición del agua o de la pila bautismal. En el rito del bautismo además de la cita de Isaías se daba también la palabra a otros textos proféticos alusivos al tema como los de Ezequiel (Ez. 36, 24-28). Por todo ello, cabe pensar que la escultura dispuesta entre la escena del bautismo de Cristo y el último relieve sea una personificación de los mencionados profetas.

— EL EVANGELISTA. SAN JUAN.

Ante la falta de elementos que puedan ayudar a la identificación de esta figura, hemos de recurrir al programa iconográfico del conjunto de la obra para aproximarnos a la verdadera identidad de la imagen. La escultura, cuya cabeza no se ha conservado, viste larga túnica y porta en la mano un objeto apenas reconocible, que parece un libro. Como en los cuatro casos anteriores, posa los pies descalzos sobre una cabeza de ángel. Tales características nos

remiten a las representaciones más habituales de personajes religiosos y en concreto de los evangelistas (Lám. nº 8). La relación que en esta ocasión efectuamos con San Juan se establece a partir de los textos bíblicos, que conforme al ritual romano, se leían en las ceremonias de la bendición del agua y de la pila bautismal en la Vigilia Pascual, así en la renovación de las promesas del bautismo y en la administración del propio sacramento en donde figura el evangelio de San Juan²⁷

Otro aspecto formal de posibles implicaciones simbólicas se encuentra en la textura escamada de la propia pila. La alusión a un pez en un contexto bautismal es totalmente pertinente si tenemos en cuenta el hecho de que el pez ha sido considerado como símbolo del bautismo. Según J. Hall, los creyentes recibían el nombre de *pisciculi* (pececitos), la fuente era la *piscina* (literalmente, estanque para peces), y las letras de la palabra griega que significa pez (*UCIUS*) formaban las iniciales de las palabras Jesús/Cristo/Hijo de Dios/Salvador²⁸. De este modo, el pez es símbolo no sólo del bautismo, sino del propio Cristo, lo cual queda reforzado por el paralelismo veterotestamentario de la historia de Jonás, cuya permanencia durante tres días en el vientre de una ballena sirvió como prefiguración de la muerte y resurrección de Cristo. Todo ello permite aventurar una razón simbólica, indemostrable, pero coherente, que refuerza la factura formal de la propia pila como un elemento más del programa icónico-simbólico estructurado en torno al sacramento del Bautismo

CONCLUSIÓN.

Como conclusión de este prolijo análisis, puede afirmarse que el contenido formal e iconográfico de la pila bautismal responde a una intención simbolizadora que tiene como eje vertebrador el sacramento del Bautismo. La forma y la textura escamada de la pila la convertirían, por medio de la alusión al pez (Jonás, Cristo, bautismo, resurrección) en un recipiente simbólico especialmente adecuado para el rito bautismal. Las escenas simbolizarían el bautismo de sangre (martirio, ¿de San Marcelo ?), de agua (bautismo de Cristo), mientras que la tercera escena podría simbolizar el bautismo de fuego (Pentecostés), el ascenso del alma bautizada al cielo (Ascensión), o la manifestación de la Palabra de Dios, en conexión con la liturgia de la Vigilia Pascual (Zacarías). La presencia del escudo del obispo D. Pedro Manuel obedecería a un deseo de gloria y fama, tópicos de carácter humanista, e incluso, hipotéticamente, a una defensa o exaltación personal del valor sacramental del bautismo. De las figuras esculpidas entre las cuatro escenas, Moisés su-

²⁷ En la bendición de la fuente bautismal, celebrada el Sábado Santo, además del Salmos, letanías, oraciones y lecciones. En la administración del bautismo se lee parte del evangelio de San Juan : *En principio existía el Verbo o Hijo de Dios, y el Verbo estaba con Dios y el Verbo era Dios...*en donde se hace referencia al enviado de Dios, San Juan Bautista.

²⁸ HALL, J. *Diccionario ...*, pág. 303, v. "pie".

pondría la prefiguración del Bautismo en el Antiguo Testamento, la Antigua Ley que Cristo supera, mientras que el Bautista alude, obviamente, al Bautismo de Cristo y, quizá, a su condición de último profeta antiguo y primer profeta del nuevo Tiempo. Las otras dos figuras, como se ha visto, pudieron ser representaciones de algún profeta, de los cuales Isaías es aquel cuyas profecías aludirían directamente al episodio del Bautismo, y de alguno de los evangelistas, posiblemente San Juan, en relación con el Bautista y con la lectura de la Vigilia Pascual. Dos personajes del Antiguo Testamento, dos del Nuevo ; dos profetas de la Antigua Ley, dos profetas de la Buena Nueva ; dos prefiguradores, uno en sus actos, otro en sus escritos, del Bautismo de Cristo, y un relator y un testigo del propio acto del Bautismo.

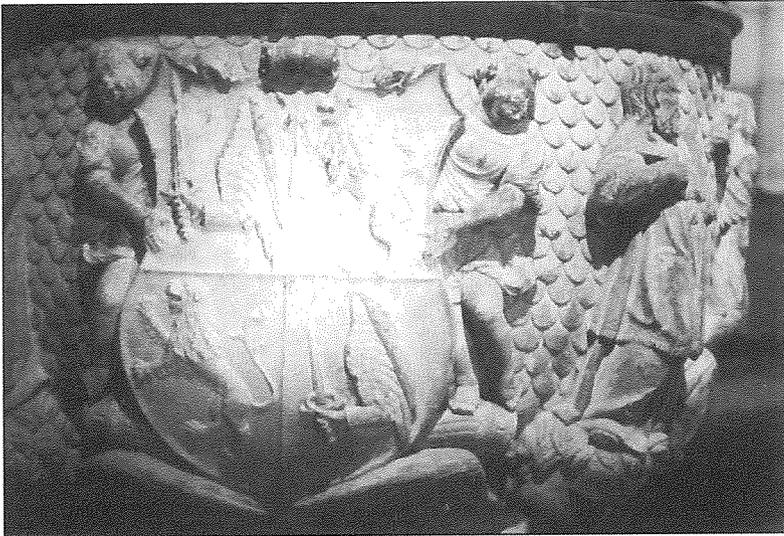
Como puede apreciarse, los elementos iconográficos de la pila bautismal de la Catedral de León, resumidos en el diagrama , permiten ser interpretados como un rico y complejo programa simbólico estructurado en torno a las tres clases de Bautismo y a su dimensión teológica y valor sacramental, refrendada por Moisés, San Juan Bautista (y quizá Isaías y los Evangelistas), todo lo cual es defendido por el obispo y comitente de la obra, como símbolo, además, de su propia fe, fama y gloria personales



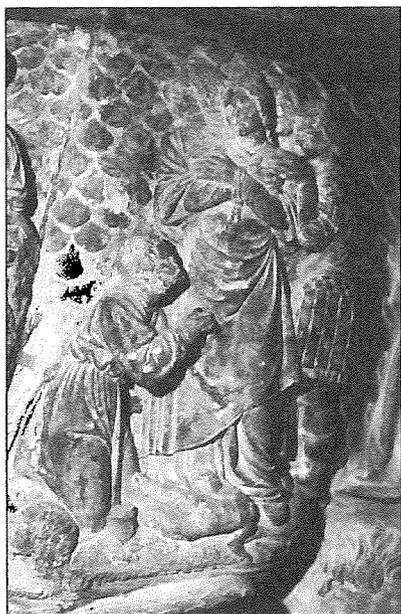
Lamina 1. Pila bautismal de la catedral de León.



Lamina 3. Escena del martirio de la pila catedralicia leonesa. Detalle.



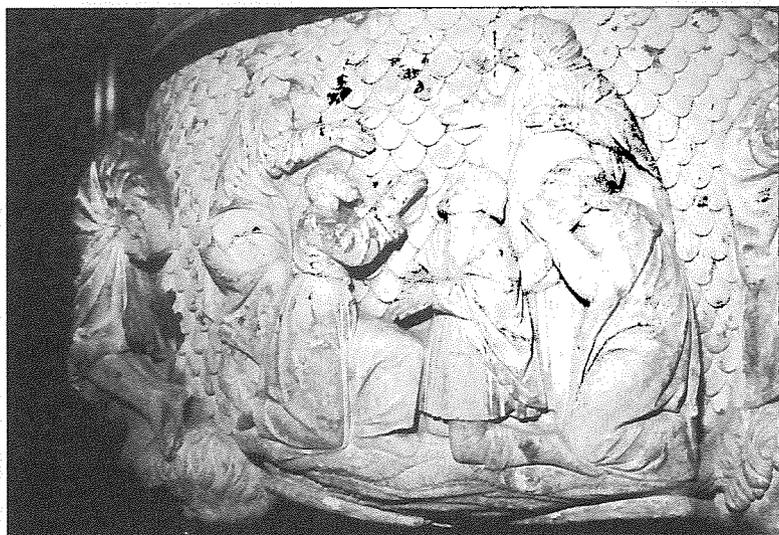
Lamina 2. Heráldica del obispo Pedro Manuel en la pila bautismal de la catedral de León



Lamina 4. Escena de martirio de la pila catedralicia leonesa. Detalle.



Lamina 5. El bautismo de Cristo. Pila bautismal de la catedral de León



Lamina 6. Escena de difícil identificación, posiblemente alusiva a Pentecostés o bautismo de deseo de la pila bautismal de la catedral de León.



Lamina 7. Imagen de Moisés. Pila bautismal de la catedral de León.



Lamina 8. San Juan Bautista. Pila bautismal de la catedral de León.