

## El legado artístico de Lanzahíta. La iglesia de San Juan Bautista como templo de las aguas doradas.

En la película "Vértigo" de Hitchcock, la misión de San Juan Bautista, con su torre y su pila bautismal, enmarcan la espiral de una historia de amor y muerte, con referencias paganas y cristianas. El tema acuático une el significado de la torre laberíntica y la poética de vuelo para crear el lugar ideal de Eurídice. En este marco acuático están inmersas las expresiones artísticas de Lanzahíta, su arte popular y, en especial, su sagrado templo.

En una intensa lucha con el arte culto, la arquitectura rústica de la localidad se define entre caseríos ricos en colores que, dominados por el inmaculado blanco, dejan ver unas bellas balconadas de elaborada madera y forja modernista. Las chimeneas y las fuentes, los manantiales y los puentes, van constituyendo un laborioso entramado artístico de gran valor. Las solemnes chimeneas se constituyen en moradas flotantes evocando, con tejas fragmentadas, el valor simbólico y lado protector de la casa ancestral expresado en formas pétreas identificadas con alas. Reminiscencias de artesanos mudéjares se intercalan en modulados aleros que, con formas creativas elaboradas con ladrillos, agilizan el pintoresquismo de la población. Las chimeneas se constituyen en moles perfectas sobre los tejados que, insertando símbolos protectores olvidados en la actualidad, permiten valorar los signos ocultos que la Antropología desvela expresando la profunda significación de estrellas y flores solares. Piezas trabajadas en yeso y pintura enriquecen el mundo esotérico del arte popular para expresar el significado de los símbolos protectores y sagrados.

En lo esencial, el legado artístico de Lanzahíta se desarrolla en el siglo XVI para cubrir con su manto renacentista gran parte del Valle del Tiétar. Algunas de esas obras maestras van configurando un abanico de escenificaciones arquitectónicas, escultóricas y pictóricas, que se verán enriquecidas por la colorista cerámica de Talavera de la Reina. El Renaci-



*Pedro de Salamanca. San Lucas y San Marcos.*



*Imagen del apolíneo Isaías entre símbolos paganos cristianizados.*

miento llegó con especial intensidad a Casillas, El Arenal, a Arenas de San Pedro, a Guisando y la bella Lanzahíta (1).

En este marco artístico, la ermita y el puente de Lanzahíta constituyen una escenografía propia. El conjunto tiene entidad y actualmente definen un paraje bucólico repleto de historias y leyendas. El denominado puente románico podría fecharse entre los siglos XV y XVI. Se trata de una pieza elegante que se construyó en el momento de mayor apogeo de la población, coincidiendo con el esplendor del templo. No se trata de una obra románica, no formaba parte una ruta o camino importante y, sin embargo, es una pieza elegante que se comunica intensamente con la bella ermita.

La ermita de la Virgen del Prado (2) se contextualiza en el marco de la sociedad medieval, aunque sufrirá múltiples modificaciones. La ermita tuvo otro emplazamiento en su origen, estaba ubicada en el huerto “El Vergel”, un paraje repleto de árboles frutales situado a las afueras de la villa. El fértil y húmedo escenario está cerca de la garganta de Eliza. Este emplazamiento puede no ser el real, existe otra hipótesis que valora su ubicación en otro lugar, más distante. La lejanía —válida para cualquiera de los planteamientos— provocó protestas y llevará, en el siglo XVIII, a un pleito entre el pueblo y el obispo de Ávila. Una cláusula de 1765 del Libro de Fábrica de la ermita explica y describe la necesidad del cambio:

“Y mediante hallarse esta ermita edificada en un sitio extremadamente húmedo y cenagoso, originándose de esta fatal situación la ruina, que se experimenta hoy, habiendo obligado a los fieles, y devotos de esta villa a trasladarla a su iglesia Parroquial para rendirla los debidos cultos”.

La ermita estaba en ruinas y será levantada finalmente junto al puente, aunque el tamaño de la nueva reconstrucción será menor. Al desmontar la antigua edificación con cada uno de los elementos y materiales, se pretendió construir un arco de entrada similar al original. Las 18 dovelas del arco primitivo están numeradas a cincel —se puede constatar en los números, en la técnica y en el orden reglado— y están talladas en piedra de sillería configurando un arco de medio punto que lleva, en su interior, una estilizada arquivolta sustentada por dos jambas (3). La er-



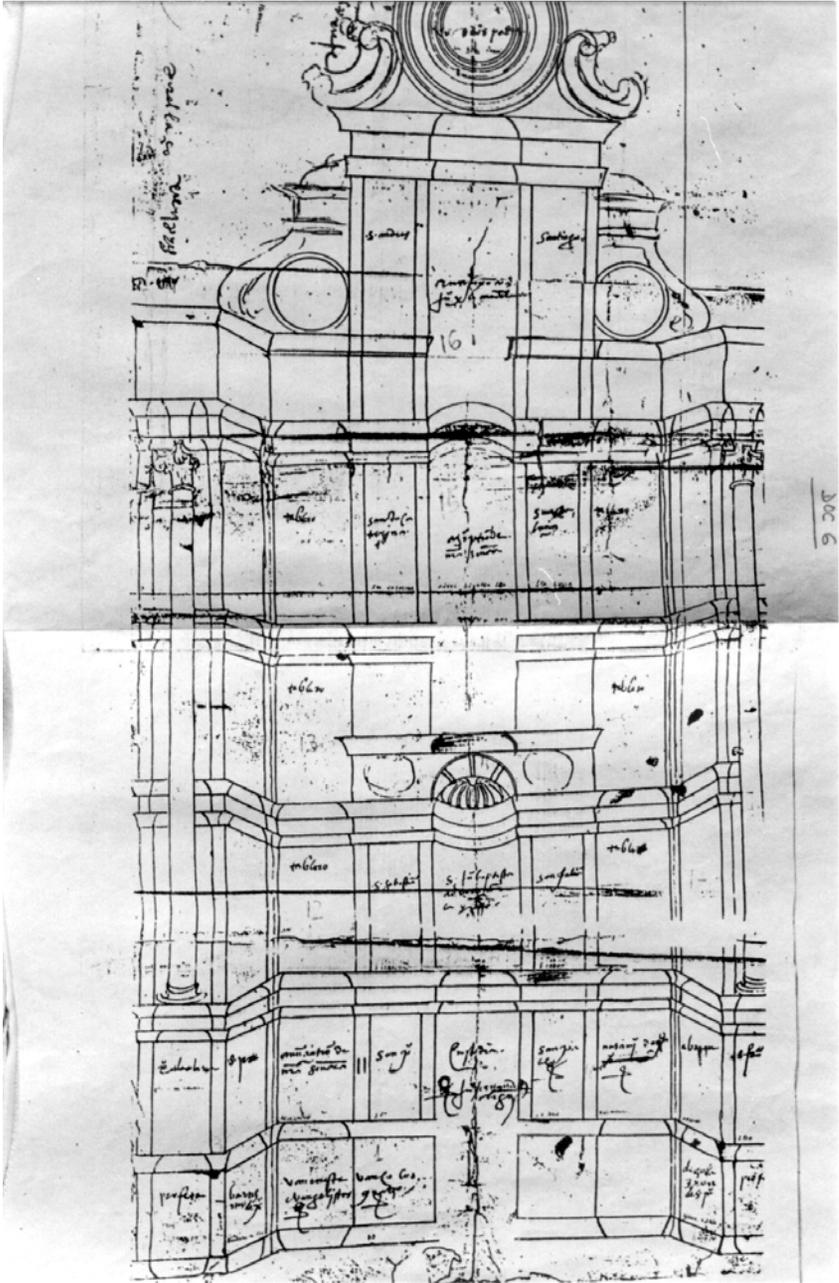
*Retablo mayor de la iglesia de Lanzahíta.*

mita actual, reconstruida en el siglo XVIII, es sencilla y está definida por un espacio cuadrado con novedoso ventanal. Su tejado a dos aguas se remata con una espadaña, una pieza que resulta anacrónica. En 1994 se restauró el edificio incorporando una techumbre de madera y un altar con hornacina para la Patrona —la Virgen coronada como reina con las doce estrellas—, una imagen que, aunque no es la original, es una bella pieza de madera policromada cubierta por elegantes trajes turquesas y por la simbólica mantilla. Las estrellas, como símbolos espirituales, representan las puertas de los cielos. Desde la Edad Media, la estrella ha sido un símbolo mariano, por su orientación hacia la seguridad —la Estrella Solar—, además es introductora a la luz —Estrella matutina— y en sí misma es fuente de luz pura. De esta manera, la estrella representaba la unión de la Luna y el Sol que, en las letanías lauretanas, identificaba a María con la luz anunciadora y dadora de luz. Al tiempo, como estrella polar, es matriz creadora y generadora de vida.

En el exterior- en 1994-, a la ermita se añadieron dos brazos y un pórtico que reproduce una lectura, en clave rústico, del orgánico arte romano barroco. Se emulan, a pequeña escala, los grandes pórticos de Bernini para el Vaticano. Sus formas cóncavas y convexas reflejan un dinamismo inusual en la zona, convirtiéndola en una obra original que traduce el valor de los brazos petrificados que reciben a los fieles.

En Lanzahíta destaca, dentro de su rico legado, una austera iglesia parroquial que presenta al exterior dos volúmenes limpios, sin adornos y con destacados contrafuertes que dan una consistencia militar y férrea desde fuera. Está fechada a principios del siglo XVI (4) y se compone de dos cuerpos, los principales y esenciales, uno es cuadrado y de una sola nave; el otro es rectangular y se trata de la capilla mayor, de menor tamaño y se corona con una bóveda de nervios góticos desarrollados que se extienden al resto del espacio. A estos dos cuerpos se añade un tercero, también rectangular y abovedado que, de menores dimensiones, está ubicado al lado de la epístola y hace las veces de sacristía.

Al fondo de la iglesia se encuentra la pila bautismal, obra perteneciente al “Renacimiento rústico”, de base heptagonal, cuidadosamente trabajada y con un cuerpo de 56 estrías poco profundas. Es la pila de agua ben-



Boceto del retablo mayor de la iglesia.

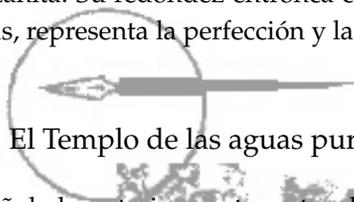
dita y purificadora, la que unifica la iglesia con el pueblo y con el paisaje. El agua es fusión de contrarios, fusiona y explica el valor de lo originario. En el Génesis el espíritu divino flotaba sobre aguas y la pila bautismal remite a la Fuente de la Juventud, de la Eternidad. El Bautismo o El Lavatorio es un rito, sella la recepción en la Iglesia de Cristo. Se trata de un ritual que para San Pablo se representa en el baño por inmersión, para dejar claro que el Bautismo cristiano es símbolo de la muerte y de la Resurrección de Cristo.

Esta es la base para conocer la estética del edificio sagrado de Lanzahíta; sin embargo, el agua es un símbolo que se proyecta al terreno del inconsciente, del conocimiento secreto que se expresa en la circularidad de la pila como imagen de eternidad que, a su vez, se verá enriquecida por relieves que remiten en clave abstracta al paraíso. Estos relieves son, en realidad, pétalos petrificados que se relacionan con símbolos pintados y esgrafiados en las chimeneas. Se trata de pétalos pétreos que, al tiempo, se identifican con el sol. El fuego y el agua, los rayos solares y el pétalo acuático, se incorporan al mundo sagrado y rústico para desvelar la unidad iconográfica de las aguas purificadoras de Juan el Bautista con la flor femenina de la Patrona. Esta visión de la Belleza y de la Virtud de María se expresaron por medio de las flores, un atributo relacionado con la pureza y que está contextualizado en el vergel o paraíso que lleva a la tradicional iconografía de la Virgen del Prado Florido.

El edificio ha sido rehabilitado a finales del siglo pasado, quedando a la vista la obra de mampostería de los muros, perfectamente limitados por las pilastras de donde arrancan los nervios, formando arcos ojivales muy apuntados, lo que le confiere una elegancia poco común en este tipo de iglesias. La cubierta, dividida en dos amplios paramentos, está construida por una sólida sillería. Las cruces y los nudos de los nervios han sido adornados con medallones de motivos geométricos florales.

La Entrada Triunfal al templo de San Juan Bautista tiene una composición sencilla y contiene una puerta con arcos de medio punto, abocinados como arquivoltas, descansando sobre medias columnas rematadas con capiteles de adornos florales. Sobre la puerta, dos cornisas escoltan un friso, únicamente adornado por una hornacina de trazas góticas em-

parentadas y coincidentes con las del arte flamígero. En esta hornacina se encuentra una imagen de la Virgen con el Niño de estilo flamenco, de principios del siglo XVI. Dos contrafuertes desiguales flanquean esta puerta. En uno de ellos, al igual que en las jambas, aparecen las características bolas de la época. Estas se repiten también en el interior, concretamente en el arranque de los nervios de la sacristía. Estas bolas han sido identificadas con granadas, un símbolo reproducido generosamente en el arte abulense. Además de remitir a la ciudad de Granada, símbolo de la conquista político-religiosa del momento, la granada es una imagen de la retórica del momento. Se utilizaba en el marco sagrado para representar la fertilidad. En la Edad Media, el aroma y los granos abundantes de la fruta eran interpretados como símbolo de la belleza y de las virtudes de María, emblema fundamental del programa de la iglesia de Lanzahíta. Su redondez entronca con la forma de la pila que, sin ser perfectas, representa la perfección y la bondad de Dios.



### El Templo de las aguas purificadoras

Como se ha señalado anteriormente, antes de adentrarse en el templo, parece necesario recordar que la parroquia de San Juan Bautista enfatiza el valor del agua puro, el del Bautismo. Muerte, Resurrección y Redención forman parte del triángulo que explica el mensaje del retablo, incluyendo las pinturas. Jesús redentor y San Juan Bautista bendicen el interior del espacio sagrado, es el triunfo de la Muerte con la Resurrección; al tiempo, el agua del Bautismo es símbolo del mundo ya redimido que se expresa en la dorada y acuática Jerusalén celestial. Es el triunfo sobre la muerte. La historia del hombre y la historia divina se funden desde la nueva visión del Renacimiento. El agua maternal y femenina intensifica el valor de las virginales aguas, generadoras de vida, de una nueva y sagrada vida. La pureza y la moral del agua se intensifican con la vivencia de la luz del templo. El simbolismo de la pureza, el lado del bien, la esperanza de la curación se refleja en cada uno de los elementos del recinto sagrado.

El templo de Lanzahíta tiene un rico programa centrado en la poética de las aguas. Su fuente sagrada, la fuente del paraíso, la pila bautismal,



*Imagen alegórica de Eva.*

fundes a la Virgen María y a Eva, que sostienen un intenso valor moral. La contemplación y la experiencia de las aguas sagradas conducen a un ideal religioso, a un lugar espiritualizado. Este mundo de dioses paganos, de desnudos y de mensajes sagrados constituye una imagen extraña y extremadamente bella. Los temas de tradición cristiana se intercalan con garras de león, guirnaldas, cuernos de la abundancia, cascos y corazas, procedentes de la Antigüedad. El retablo de Lanzahíta es un ejemplo misterioso de Estetización de lo religioso. En la obra se intercalan cupidos paganos y máscaras con corazas procedentes de modelos renacentistas, es una mirada al pasado romano y se consideró uno de los pilares del Renacimiento italiano. La reincorporación de las civilizaciones del pasado, principalmente la de Roma, define la singular especificidad de la cultura mediterránea en el Cristianismo. El retorno al paganismo del retablo es enriquecido por el mensaje del Humanismo Cristiano. En el retablo triunfa un marcado Neoplatonismo de tradición italiana que, aunque canalizado por la vía castellana, desprende un humanismo antimoderno.

En Lanzahíta se reconcilian la razón y la fe, lo pagano y lo cristiano, para desmenuzar el pensamiento renacentista. Se trata de plasmar una nueva organización filosófica y estética de la doctrina cristiana. En el programa del retablo se pretende romper la rígida frontera existente entre la tierra y el cielo, entre lo natural y lo sobrenatural, entre lo popular y lo culto. La esfera religiosa es secularizada y transformada en moral. La medida del hombre se impone sobre la medida de Dios, conciliando tierra y cielo. Los bellos desnudos del retablo confirman este interés y elogio al hombre. Se moldea la concepción para establecer un nuevo orden amparado en el poder del hombre, la medida de la belleza se establece confrontando las tradiciones clásica y cristiana. La belleza corporal, que es la conciliación de lo sagrado con lo profano, canaliza una fusión altamente estética que se expresa en los desnudos de Adán y Eva. Los héroes con sus corazas y las imágenes de santos son tratados por igual, respondiendo a una clara trasposición de los cuerpos paganos a los cristianos. El tratamiento de las imágenes de María en el legado artístico de Lanzahíta es similar al dado a Venus y Diana. Como en el arte helénico y en el renacentista, en el retablo se elogia y ensalza al hombre perfecto que sintetiza e integra en la belleza física el anhelo de inmortalidad cris-

tiano, una gloria antes pagana. Por tanto, podemos hablar del semblante humanista que reinó en este gran templo abulense.

El retablo principal es el elemento más importante de la iglesia. La obra supone la escenificación del teatro renaciente, un "tableau vivant" que expresa y desarrolla la creatividad de unas imágenes didácticas y misteriosas, efectistas y grandiosas, un interdisciplinar *retablo de las maravillas*. Esta escenografía, como género ambiguo, es un aglutinador del lenguaje arquitectónico de otras artes (5).

### El retablo de las aguas doradas. La *terribilità* rústica y el neoplatonismo

El retablo de Lanzahíta es característico de la escuela castellana del siglo XVI y sorprende por su monumental traza, a base de ensamblajes compositivos de procedencia clásica codificados en el Renacimiento. En madera tallada, alterna la pintura con la escultura, con excelentes relieves de imágenes exentas. Respondiendo a la globalidad del modelo monumental de la segunda mitad del siglo XVI castellano, se puede relacionar con el retablo de El Barraco (Ávila). En su diseño tiene tres calles, dos entrecalles y dos contrafuertes laterales; la organización de los cuerpos tiene relieves en la primera de ellas y tablas en el resto. En el ático finaliza la estructuración, rematando así la superposición de los órdenes clásicos que introducen a los atlantes y las cariátides.

Su autoría se divide. Gómez Moreno lo clasifica como obra de Pedro de Salamanca, frente a Azcárate (6) que reconoce la atribución a Isidro Villoldo, uno de los grandes seguidores de Berruguete. No obstante, el detallado estudio de Parrado del Olmo adjudica la autoría del retablo a Pedro de Salamanca, artista que cobró casi 1500 ducados por este trabajo (7).

La fecha del retablo para Gómez Moreno y Parrado del Olmo es la de 1560, más tardía que el retablo de El Barraco. Por otro lado, la transcripción del contrato recoge la fecha del doce de enero de 1556 y termina en 1559. En este sentido, parece oportuno señalar que una inscripción del



*Pedro de Salamanca. La Ascensión.*

plinto del retablo señala que los trabajos finalizaron en 1582, mientras era mayordomo Bernardino Blázquez. La policromía del retablo fue ejecutada por un colaborador de Pedro de Salamanca, el pintor-dorador Toribio González. El documento está firmado por Juan Fernández, en presencia de Felipe Sánchez y Juan Castillo, mayordomos de la iglesia. El texto es el siguiente:

“Se dio por memorial las historias e imágenes que se han de hacer de bulto en dicho retablo, que van escritas con letras parte del repartimiento y orden que debe en el dicho retablo por manera que han de quedar en todo este dicho retablo seis tableros llanos porque se haga de pincel, lo qual se dice en la dicha memoria por mandato del señor provisor a *Pedro de Salamanca*, entallador vecino de Ávila y porque es así lo firmé de mi nombre, entiendan de arte en la partes que convenga que se agan algunas figuras que se hayan de hacer aunque no vayan aquí puestas por memorial. Juan Fernández, clérigo, firma y rúbrica”(8).

Unido al documento escrito se presenta el alzado del retablo. Este diseño-boceto, que deja ver algunas variantes con respecto a la obra definitiva, presenta modificaciones en las que participa vivamente Pedro de Salamanca, que contó con libertad para decorar y estructurar la obra, así lo reflejan las fuentes de la época y son esclarecedoras del gusto del artista por el lenguaje italianizante. El creador es partícipe activo y logra entrelazar los temas cristianos con el humanismo pagano, una nueva estética que se desgrana en el retablo como si fuera un espejo de los ideales del Renacimiento. Además, resulta revelador que la consideración del escultor desvele la categoría del artista frente al artesano, apoyado y respaldado por la teoría del genio vigente en el Humanismo y en el arte italiano del Renacimiento que, remitiendo a Platón, valora y ensalza la laboriosa tarea del creador.

Retomando el valor de las modificaciones del retablo —del boceto a la obra final—, puede enumerarse como primer dato la marcada verticalidad que se observa en el proyecto inicial, acentuado en las bandas laterales que, en la obra primera, coloca elegantes y estilizadas columnas corintias, exagerando la elevación y el sentido ascensional de la composición. Otro cambio se refleja en el cuerpo superior coronado actualmen-

te por un frontón donde está representado el Padre Eterno, aunque el alzado inicial tiene una gran esfera, variante del tondo que, en su interior, alberga círculos concéntricos a modo de elipse vinculada con los dos sencillos círculos de cuerpo inferior, también suprimidos y sustituidos por cupidos y máscaras. En este escenario, que enmarca al Calvario, las volutas serán eliminadas por los elementos mencionados, evitando la lectura de los valores ondulantes que estarán presentes en las fachadas italianas que enlazan con las tipologías de *Il Gesù de Della Porta* (1572). Sin embargo, la verticalidad de la imagen está perfectamente marcada por el eje central, la Unidad renacentista como concepto se mantiene, su ensamblaje y armonía se confirma en una unidad sintáctica que, bajo el criterio de subordinación de la partes secundarias a la principal, llevan a la custodia, a San Juan Bautista, a la Asunción, al Calvario y a Dios Padre.

Dentro del valor arquitectónico, los distintos bloques del retablo son dinámicos, el movimiento tiene significado estético, los entrantes y salientes del trabajo inicial y definitivo expresan un sentido cambiante, orgánico, que traduce un juego de luces que permite relacionar a la pieza efectista con los grandes trabajos del Renacimiento. La plasticidad y el efectismo intensifican el valor escenográfico de este teatro sagrado. Al tiempo, se constata también la ausencia de hornacinas en las entrecalles, que en el primer proyecto quedan relegadas al eje vertical central señalado. Además, no aparecen en el boceto primero los relieves de la *Visita-ción* y de la *Concepción de Santa Isabel*.

El retablo está situado en la tercera etapa de Pedro de Salamanca, época definida por la marcada influencia de Berruguete e intensificada por su contacto con Villoldo, reflejado en la marca italianizante y manierista que llegará a través de los artistas del círculo toledano, dejándose sentir así en Lanzahíta. Se inscriben los estilemas del autor entre un canon corto y achaparrado en un primer momento que, posteriormente, se estilizará plenamente por su contacto con Villoldo, al estilo manierista de Berruguete, configurando las cabezas llenas de nervio y dramatismo, con cabellos dinámicamente alborotados por la agitación producida por el viento que se pueden definir como rasgos distintivos de la *rústica terribilità*.

Es aquí donde más claramente se ven las influencias de los grandes maestros de Pedro de Salamanca, ejemplificados en el movido grupo de “La Anunciación” o en el manto al viento de San Marcos, así como en la melena animada del león que expresa la fuerza del soplo divino. También la figura de San Juan Evangelista destaca por el tratamiento del cabello y la propia actitud del personaje de fuertes reminiscencias clásicas presentes en modelos de Siloé. En las tablas de Pedro de Salamanca las caras están trazadas por planos, resaltando la recta nariz, por las cejas oblicuas —melancólicas— y por las bocas entreabiertas al modo “berruguetesco”. Además, concede gran importancia a los plegados de los paños, huyendo de la monotonía y recreándose en el gusto por enrollar los vestidos en torno al cuerpo, a modo de espiral, volátiles y ondulantes, en consonancia con la dimensión trágica que impera en parte de las obras.

Pedro de Salamanca se interesa por el lenguaje renacentista italianizante y lo plasmará en los abundantes tallos vegetales, en los mascarones, en los serafines, en los *puttis* danzantes que impregnan de *grazia* al conjunto, rompiendo la regularidad extrema de lo arquitectónico, avanzando en la belleza que rompe con el orden y busca el valor de lo musical y de lo sensual. Los desnudos inquietantes adoptan distintas posturas para expresar el sentido de la variedad y de la diversidad, aunque manteniendo la unidad e integración del programa. Animales y bustos mitológicos participan del teatro de las metamorfosis. Los elementos del lenguaje renaciente son ampliados a los atlantes y a las cariátides que desvelan en sus rostros vida propia, serenidad y recogimiento; por contraste, los macizos contrafuertes y una marcada tendencia a favor de la formulación estructural del retablo expresan una severidad reglada. El conjunto está normativizado y verificado por una traza compacta de áticos cerrados que, bajo la influencia directa del retablo de El Barraco, estructura el alzado de tres calles, dos entrecalles y dos contrafuertes laterales, organizando los cuerpos con relieves en la primera y tablas pintadas en el resto; todo rematado por la superposición de órdenes —con cariátides y atlantes en la superior—, continuando los postulados de la marcada regla de los teóricos del Renacimiento.

Pedro de Salamanca acentúa el retorcimiento para deformar las figuras y, olvidándose en ocasiones de la corrección anatómica marcada por la

norma, intensifica un dinamismo cálido y elegante quebrantando la espacialidad e imponiendo las figuras. La obra delata al artista más agitado y emocional de su escuela. Este marcado expresionismo contrasta con las figuras idealizadas femeninas, creando ritmos diferentes dependientes del personaje o la escena. Los plegados pesados y ondulantes se articulan con rasgos compositivos nítidos que, dentro de la claridad narrativa que interesa a Pedro de Salamanca, van ordenando los inquietantes relieves.

Los relieves del banco representan a Jeremías, el Bautismo de Cristo, los Cuatro Evangelistas, Adán, Eva y la decapitación de San Juan e Isaías. Los del primer cuerpo son la Anunciación y la Natividad. En el segundo cuerpo están las pinturas de la Epifanía y la Circuncisión; en el tercer grupo están los relieves de la Visitación y la Prisión de San Juan, con las tablas pintadas de la Resurrección y el Nacimiento. En el último se ubican las imágenes de San Pedro y San Pablo con la Asunción, rematados en el ático por el Padre Eterno con las esculturas de dos santos. El retablo estaba presidido por la escultura de San Juan Bautista, destruida en 1936.

Para la autoría de las obras esculpidas el artista principal cuenta con la participación de Juan Frías, estrecho colaborador de Pedro de Salamanca. Eva, Adán, Isaías o la decapitación de San Juan responden a un canon diferente al de Salamanca. A su vez, se advierten antiguos y nuevos elementos de la obra del maestro que se resumen en el canon y la armonía, en la estilización nueva de Pedro de Salamanca frente a la simplificación del discípulo. Eva es de Frías y la Ascensión es de Pedro de Salamanca, dos expresiones estéticas que, al tiempo, canalizan el desdoblamiento sobre el ideal de belleza femenino del Renacimiento.

El neoplatonismo y la belleza idealizada se representan en la imagen de la Virgen María- especialmente en la Asunción- al expresar un nuevo valor sobre la Belleza, sobre lo femenino. Desde los precursores del Renacimiento, se transforma la imagen del mundo femenino. Dante y Petrarca ensalzaron el ideal femenino y, al tiempo, plantearon que el autoconocimiento y la purificación, al aspirar a la esfera espiritual, van unidos al encuentro con la amada, con Beatriz o Laura, dos mitos nece-

sarios para la idealización de la Virgen María. La unión de la idealizada mujer con la espiritualidad neoplatónica irá fusionada, al tiempo, con el camino ascendente al cielo, un tema insistente en el templo de Lanzahíta. Botticelli transfigurará el modelo y Leonardo lo desarrollará. Estos rostros de María delicadamente modelados, con párpados pesados y velada belleza, confirman la juventud eterna del rostro de la Virgen. La mirada misteriosa, las lágrimas como perlas, los cabellos dorados y ondulantes como las olas, forman parte de la cultura del humanista de Ficino y llevan a la Belleza Suprema.

En este sentido, la cabeza de la Asunción de Lanzahíta es alargada, animada y espiritual. Entre su cortejo de ángeles danzantes, Ella mantiene un giro sensual, sus manos se desplazan al lado izquierdo, su rostro gira hacia el derecho. La Madonna de la Sixtina y la Catalina de Alejandría de Londres, ambas de Rafael, están relacionadas con las respuestas que se están dando en la delicada obra de Pedro de Salamanca. En otro sentido, Eva escolta la Forma Sagrada y, desde el ocultamiento, su desnudo traduce un significado ambivalente, es una Venus púdica mutada, transformada y está representando el amor divino o trascendente. El Desnudo espiritualizado expresa el valor de la Verdad, concepto revelador para el mensaje cristiano. En este sentido, el lienzo de Tiziano "Amor Sagrado y el Amor Profano" se desdobra entre dos damas, una vestida y otra desnuda. La primera representa la breve felicidad, la segunda se identifica con la Felicidad Eterna. Se trata de una mujer rubia y joven, de una belleza resplandeciente, cuya desnudez denota su desprecio por lo perecedero. Panofsky (9) lo explica relacionando el cuadro con la obra de Cesare Ripa y menciona la importancia de la dama desnuda con la llama que representa el amor a Dios, fuego eterno que se vincula al mensaje del retablo del templo. Eva no es el mal, es otro grado de perfección que en su desnudez remite a Italia y, en su noble desnudo, guarda los secretos del perdón por el agua bendita.

Los desnudos de ángeles, que se han incorporado al retablo con vivo dinamismo, son los compañeros de Venus. Estos cupidos cristianizados tienen, entre otras actividades, agitar las aguas del Amor sagrado y profano. Según la creencia neoplatónica, los cupidos unen la tierra con el cielo y se vinculan con la imagen de la fuente de la vida. Los cupidos de

Lanzahíta se divierten y se acomodan como elementos ornamentales de gran valor. Los poéticos desnudos se empapan gracia —*grazia*—, para establecer una férrea relación entre movimiento y danza, entre arte y estética. Las diversas figuras alegóricas se presentan expresando, entre personificaciones claras o abstractas, la ambivalencia de la desnudez como motivo iconográfico. La Eva de Lanzahíta, Verdad desnuda, remite a la Venus Púdica para convertirse en una personificación popular cercana al espectador.

### El juego intelectual del modelo italiano en las pinturas

Las seis pinturas sobre tabla responden a la corriente manierista del último tercio de siglo. Gómez Moreno no arriesga ningún posible autor o escuela, reconociendo que son de buena factura. Se han vinculado las pinturas con el “manierismo escorialense” que, de procedencia y factura florentino-romana, influyó notablemente en los pintores castellanos de la época (10). Vázquez García apunta como autores a Jerónimo de Ávila y a Diego de Pedrosa, su colaborador. El primero de ellos está relacionado con la familia del escultor Villoldo, así se puede recoger en las cartas firmadas por la esposa del escultor. Se puede plantear en paralelo una hipótesis que llevaría a Hernando de Ávila, un artista activo en la zona que está trabajando en la iglesia de El Arenal, en la capilla fundada por Ramirez de la Villa en 1582. Hernando de Ávila fue un interesante teórico del Renacimiento y estaba vinculado a Toledo, realizando trabajos como pintor y escultor en la catedral en 1597. Entre sus obras destacan las realizadas en Villanueva de los Infantes y en Arcicóllar.

Las tablas representan “La Adoración de los Magos” y “La presentación de Jesús en el Templo” en la tercera franja, de izquierda a derecha y escoltando la imagen de San Juan Bautista. En ascenso, la franja cuarta contiene las pinturas de “La Resurrección de Cristo” y “El Nacimiento de San Juan Bautista”; sobre estas dos están las tablas de “San Antonio Penitente” y “La Virgen, Santa Ana y el Niño”. En ellas se puede encontrar la influencia de los modelos italianos que tiene como referente a Sebastiano del Piombo, recordando que lo piombesco tuvo una contundente fuerza en la pintura española del Renacimiento. Se asimila

su lenguaje y algunas de sus pinturas van adentrándose en el estilo de Miguel Ángel y de la pintura veneciana, teniendo como canalizador la escuela valenciana.

El paisaje en las seis tablas está supeditado y anulado por un espacio escénico resuelto por una meditada perspectiva científica. Un juego de profundidad, ordenada y finita, matemática y medida, nos lleva a la "Presentación en el Templo" para dejar ver un logro compositivo alimentado por la luz. Desde puntos de vistas bajos, las atmósferas veladas y el sfumato se expanden con rigor por las pinturas, suavizando y creando brillantes transiciones entre los personajes y la caja espacial, velando los rostros idealizados de los personajes. Los gestos se modulan dentro de un lenguaje elegante y decoroso, equilibrado y moderadamente sensual. Unos personajes se contemplan y miran, creando relaciones e imponiendo una unidad entre todos los elementos constituyentes. Destacan las composiciones triangulares simplificadas en "la Virgen, Santa Ana y el Niño", frente a las de mayor complejidad como "El Nacimiento del Bautista". El sfumado, contrastando con tenebrismo de los interiores, destaca junto al valor del color. Los rojos y amarillos, las bellas manchas que penetran en el espectador, se intercalan para crear ritmos decorosos.

### Los colores venecianos en los azulejos de Talavera de la Reina

Los frontales de cerámica responden al interés que en la zona se está dando a la escuela talaverana que, intercalando las influencias del mundo flamenco con la escuela sevillana, deja ver los colores fogosos del arte veneciano. Estas placas de cerámica, con sus caras decoradas y vidriadas, incorporan la renovada expresión de la estética renacentista que, cargada de sensualidad, intercalan la figura humana con las formas geométricas, con trenzados y con formas serpenteantes. El interior del edificio gana en luz y en vitalidad. El más importante de los frontales es el del retablo mayor y, al estar ubicado en la capilla mayor, está dedicado a San Juan Bautista.

Tienen las figuras del Bautista, San Esteban y San Lorenzo, la simbología que los caracteriza. Están inmersos en elementos geométricos, entre

los que dominan “las puntas de diamante”, piezan que van contorneando y enmarcando a los personajes, integrando composiciones dinámicas inspiradas en grabados ornamentales. En ocasiones, los azulejos pudieron inspirarse en las puntillas, tejidos estampados que se usaron para el frontal de los altares. Para Gómez Moreno, la obra talaverana es de 1582 (11). La labor de “Ferronerías” de influencia flamenca se canaliza en la zona central y los tonos amarillos permiten abrir tres medallones decorados con temas florales azulados y están ornados por círculos amarillos que configuran racimos de uvas. Estos paños florales renacentistas tienen en el oval medallón central un elemento primordial que, en forma piña, alberga la imagen de San Juan Bautista en un paisaje de elegantes árboles. Reviriego atribuye la obra al alfarero toledano Oliva, discípulo de Juan Fernández —autor del retablo de Candeleda— y del alfarero flamenco Juan Floris. Los paisajes y colores están en Fernández y el trabajo de “Ferronerías” —que emulan los trabajos en hierro y cuero— los recoge de Juan de Floris.

Los dos frontales—un tercero se destruyó en 1934—, de la Inmaculada y de San Sebastián, están fechados a principios del siglo XVII. Estas piezas podrían relacionarse con las obras de las iglesias de Mombeltrán y de Candeleda, recordando que en este templo se encuentra un retablo de Juan Fernández, obra renacentista fechada a finales del siglo XVI que respira las influencias directas de Nicolo Pisano, ceramista italiano que trabajó en tierras abulenses (12). El frontal de la Inmaculada está en el espacio de la Epístola y está fechado en el segundo tercio del siglo XVII. En el centro se enmarca la Coronación de la Virgen, una iconografía compartida con la Patrona de la villa. Los azulejos componen paños vitales coloreados con azules y amarillos. El frontal de San Sebastián escenifica su martirio por medio de una composición elaborada en la que destaca el elogiado desnudo. La inquietud de los humanistas por la anatomía iba unida al poder de la belleza que tuvieron en la Antigüedad. Los colores clásicos talaveranos, procedentes de Italia, el azul, el amarillo y el verde, se incorporan para dar fuerza y vivacidad al edificio. Los inquietantes paisajes recuerdan los de Juan Fernández, los fondos dejan ver la importancia de la profundidad y el elogio de la Naturaleza está representado en clave simbólica.

## La piña dorada y la poética de las aguas

Uno de los símbolos más representativos del templo de San Juan es la piña. Las piñas de bronce o doradas, trabajadas en madera o pintadas en la cúspide del retablo, explican el valor del agua y de la fecundidad, representando el significado del paraíso y su encuentro con la iconografía pagana y con lo dionisiaco. La gran Dama sagrada, la Virgen de Prado, está enmarcada en un Vergel, en un paraíso espiritualizado unido que se constituye en la fuente con piña para recordar las coronas de dioses de la mitología ancestral. Este es el recorrido iconográfico de Lanzahíta: la exaltación de las aguas femeninas representadas en su Patrona, la Virgen del Prado Florido que coincide con Ceres y con las Saturnales.

En la cultura cristiana, la piñas estaban estrechamente relacionadas con el árbol de la vida que, adornado frecuentemente con la gran copa con la piña de la unidad logra, al tiempo, expandirse por las fuentes del Vaticano, por los jardines idílicos y por los artesonados mudéjares. Así se corona el retablo de Lanzahíta que, en el marco de la jerarquía neoplatónica, inscribe a la altura del Calvario las piñas doradas, recordando que el oro, como símbolo de eternidad, representa la luz celestial y el paraíso terrenal relacionándose con la mágica pila, con la fuente de la vida y de la eterna juventud.

Lanzahíta extiende al arte popular la fertilidad de sus aguas. El pueblo y su entorno están repletos de manantiales, de temas acuáticos y de fuentes, como el manantial ubicado en el Vergel de la Virgen del Prado. La fuente de la plaza del Ayuntamiento con un pilón típico de la zona y la pieza de hierro llamada Canto del Rollo, se consolidan como dos espejos acuáticos de gran valor poético. Las aguas claras y profundas de Lanzahíta, las idealizadas y las prácticas, definen un lienzo para entregarse a la contemplación.

- (1) Blázquez Mateos, E., *Viaje artístico por el Valle del Tiétar*, Ávila, 2000.
- (2) Rodríguez García, P., "Ermita de Nuestra Señora del Prado", *El Kalero*, Lanzahíta, 1988-89. Sobre la ermita destaca además un trabajo inédito de la licenciada en arte M. Montes García, *La ermita de la Virgen del Prado. Lanzahíta*, Madrid, 2002. Este brillante trabajo se realizó en la Universidad Complutense de Madrid.

- (3) La doctoranda María Montes apunta en su trabajo un paralelismo entre el arco de la ermita y el arco de entrada de la iglesia parroquial, fechando la obra de la iglesia entre finales del siglo XIV y principios del XV, lo que lleva a la autora a fechar la ermita dentro de similar cronología.
- (4) Gómez Moreno, M., *Catálogo monumental de la provincia de Ávila*, Institución Gran Duque de Alba, Ávila, 1983.
- (5) Blázquez Mateos, E., "El retablo de Pedro de Salamanca, una joya para la iglesia parroquial de Lanzahíta", *Diario de Ávila*, (1995).
- (6) Azcárate, J.M., *Escultura del siglo XVI*, Ars Hispanie, vol. XIII, Madrid, 1958.
- (7) Parrado del Olmo, J.M., *Escultores seguidores de Berruguete en Ávila*, Ávila, 1981. Posteriores estudios han confirmado la autoría de Pedro de Salamanca. Uno de los más destacados es el texto de Fernando Marías, *El largo siglo XVI*, Madrid, 1989. Marías destaca que Pedro Salamanca está activo desde 1526 a 1570, creando figuras aisladas y elegantes, cayendo en el estatismo.
- (8) Fernández, J., *Transcripción del contrato y alzado del Retablo de Lanzahíta*, Archivo Diocesano de Ávila, Ávila, 1556, documento I, pp. 1 y 2.
- (9) Panofsky, E., *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1985.
- (10) Vázquez García, F., "Aportación documental para el estudio de la pintura y escultura en Ávila durante la 2ª mitad del siglo XVI", *Cuadernos Abulenses*, 2, (1984), pp. 175-194.
- (11) Reviriego, M. A., "Arte y cerámica en la provincia de Ávila II. Lanzahíta" y "Arte y cerámica en la provincia de Ávila III. Los azulejos de cerámica de la iglesia parroquial de Lanzahíta", *Diario de Ávila* (1989).
- (12) Blázquez Mateos, E., ob. cit., 2000, pp. 98-99.

