

Francisco Vicente Calle Calle.

“Más allá de las puertas, con sus arcos y figuras, más arriba de todos los adornos, arquitrabes, hojarascas y tímpanos, frisos y guirnaldas, encima incluso de ventanales y vidrieras, tan altas que no alcanza la vista de los niños, allí surgen las gárgolas y monstruos que sobresalen de la piedra con cuerpo de animal y expresión torturada, canalones que abren de par en par la boca, con mueca de dolor, y vomitan las aguas de pecados que no pueden rebasar los tejados de la iglesia, sátiros divertidos y diablillos traviesos que sirven de estética a la fealdad.

Las gárgolas de la catedral de Coria se agarran al alero del tejado con una fuerza casi sobrehumana que pudo soportar el terremoto de Lisboa y los siglos de miedo a las alturas. Pero sus ojos pétreos siguen condenados a sufrir con envidia la amistad de las golondrinas que, obstinadas, regresan cada primavera para arrullarse sobre la cara exagerada, sobre el cuerpo deforme, sobre la fea belleza de las gárgolas”.

José María

ÁLVAREZ PEREIRA

El 22 agosto de 1558 el escribano de S. M. Pedro Salcedo levantaba acta de la creación de una capellanía en la ermita de Nuestra Señora de Monserrate de la ciudad de Santiago del Nuevo Extremo por parte del capitán Rodrigo Quiroga y de Inés Suárez, su legítima mujer, para que en

“ella digan perpetuamente los frailes de dicho convento de Nuestra Señora del Rosario, (...) en cada año, para siempre jamás, por la conversión de los naturales de esta tierra e por el alma del (...) gobernador D. Pedro de Valdivia e por las animas del dicho Rodrigo de Quiroga y de la dicha doña Inés Suárez y de sus padres y aguelos e de sus hijos e de sus descendientes e por los demás conquistadores desta tierra una misa rezada, de tres a tres viernes, de manera que sea desde un viernes la dicha misa e dos viernes no, e asi por esta orden se han de continuar perpetuamente (...)”[1].

Esta acta es uno de los pocos documentos conservados sobre la conquista de Chile en el que se menciona expresamente a Inés Suárez. La hemos citado al inicio de esta ponencia porque pone de manifiesto una de las facetas de los conquistadores, la de constructores de iglesias y catedrales en el Nuevo Mundo. Sin embargo, no sólo se levantaban nuevos templos en aquellas lejanas tierras. También en España, y más en concreto, en Extremadura, se estaban edificando o remodelando en la misma época importantes construcciones religiosas como la catedral de la ciudad que vio nacer a Inés Suárez o la de la cercana ciudad de Coria.

Por ello nos ha parecido interesante estudiar las gárgolas de la catedral de Coria, porque creemos que, a través de dicho estudio, podemos acercarnos a algunas de las ideas que había en nuestra tierra, mientras que nuestros hombres y mujeres, como diría Chamizo, “trunfaban” en América.

Aunque la diócesis de Coria es la más antigua de las que existen hoy en Extremadura, la *Catedral de la Asunción* es en su mayor parte un edificio del siglo XVI. Curiosamente, las principales etapas de la construcción de la catedral coinciden con el período vital de Inés Suárez, ya que la placentina vivió de 1507 hasta 1580, y la fase principal de construcción de la catedral se llevó a cabo entre 1496, fecha de los inicio de los trabajos de la nueva catedral por Martín de Solórzano y 1570, año de la muerte de Pedro de Ybarra, el principal arquitecto que trabajó en la obra[2].

Las gárgolas que vamos a estudiar se encuentran en partes que ya estaban diseñadas a mediados del siglo XVI, según podemos ver en un plano de Pedro de Ybarra que data de 1550 conservado en el archivo de la Catedral (legajo 361, obras).

Del primitivo templo queda una sola gárgola de factura bastante simple que se encuentra hoy día en el suelo del el patio del claustro y que representa una cara en la que se ven claramente unos ojos almendrados y parte de la nariz.

El resto de las gárgolas de la catedral cauriense nada tienen con ver con esta gárgola primitiva ya que son esculturas mucho más complejas tanto desde el punto de vista

de su talla como en lo que respecta a su simbología, y eso, a pesar de que un gran número de ellas se encuentran muy deterioradas.

Para su estudio aplicaremos el método iconológico consistente en describir y descifrar la figura que observamos interrelacionándola con conceptos literarios, filosóficos, etc., para a continuación intentar averiguar cuál es su significado concreto en el contexto en que aparece, en este caso la *Catedral de la Asunción* de Coria.

En otros estudios hemos clasificado las gárgolas en tres grandes grupos: gárgolas antropomorfas, gárgolas animales y gárgolas fantásticas o monstruosas[3]. En el caso que nos concierne no vamos a seguir este esquema porque no existe más que un ejemplo claro de gárgola con forma de animal, en concreto un león. El resto de las gárgolas, excepción hecha de algunas con formas geométricas, las podemos clasificar en gárgolas antropomorfas y gárgolas de temas renacentistas.

Gárgolas animales:

La única gárgola completa en forma de animal conocido que encontramos en la catedral de Coria es una en forma de león que se encuentra en el muro este (fig. 1). Aparece sentado sobre los cuartos traseros. La pata delantera derecha está levantada hasta la altura de la cabeza y tiene asido un objeto que no hemos podido identificar, porque está roto y muy deteriorado. La pata delantera izquierda está tocando la melena a la altura del pecho con las uñas mirando hacia dentro. Su cabeza es de león macho con abundante melena en la que destaca la lengua que sobresale entre las mandíbulas. Lo más curioso de este animal es que entre sus patas lleva una calavera en la que claramente se esboza una sonrisa.

Desde un punto de vista simbólico león, que desde la antigüedad fue considerado como el rey de los animales, es un animal polivalente[4]. Por regla general, el león está íntimamente ligado en la iconografía cristiana a la imagen de Cristo. Según los bestiarios, el león borra tras de sí sus huellas con la cola, lo mismo que Cristo escapa al Diablo. Además, los leones

nacen muertos pero al cabo de tres días el león los resucita, en un gesto cargado de un claro simbolismo. También es un animal conocido por su lealtad hacia las personas que lo ayudan. No olvidemos el caso del león que acompaña a San Jerónimo.

Además, el león no cierra nunca los ojos, por lo que se convierte en un símbolo de la vigilancia. Por esta razón aparece con tanta frecuencia en las tumbas pero también encaramado en las entradas y tejados de iglesias y palacios, tal y como lo recuerda Alciato en sus *Emblemas*: “*Est leo: sed custos oculis quia dormit apertis, Templorum idcirco ponitur ante fores*” [5]. (“Y aquí está el león, y como este guardián duerme con los ojos abiertos, se pone por lo tanto como custodio ante las puertas de los templos”).

Valorado negativamente el león puede simbolizar a los pecados de ira, orgullo y soberbia indistintamente [6].

Además de todo lo que hemos dicho, el león puede ser también un símbolo del Diablo: “*¡Sed sobrios y estad en guardia! Vuestro enemigo, el Diablo, como león rugiente, da vueltas y busca a quien devorar*” (1 San Pedro, 5, 8).

Ya hemos indicado que, en la gárgola que estamos estudiando, el león tiene una calavera entre las patas. Ésta podría representar el alma de un condenado llevada hacia las penas infernales por un diablo con forma de león. Se trataría en este caso de lo que se conoce como un *diablo psicopompo*; aunque también podría tratarse de un diablo ejerciendo como torturador infernal.

Sin embargo, a pesar de estas posibles interpretaciones creemos que la más acertada es ver a este león como una representación de la muerte, ya que la calavera es símbolo por antonomasia de la muerte y de lo perezoso desde la Edad Media [7].

Gárgolas antropomorfas.

Encima de la citada gárgola en forma de león se encuentra otra que representa a un hombre sentado tocado con una especie de turbante o gorro redondo (fig. 2). Está vestido

con un traje de la época en el que se aprecian claramente las mangas y los gregüescos acuchillados. Tiene una barba abundante. Su cabeza parece descansar sobre su mano derecha mientras que la izquierda se apoya en el muslo de la pierna izquierda. Ambas piernas están cruzadas a la altura de las pantorrillas.

Esta gárgola va a servirnos de punto de partida para hablar de otras gárgolas antropomorfas de la catedral cauriense cuyos gestos y posturas están más o menos relacionados con los de la gárgola que acabamos de describir.

Parecida a la gárgola que acabamos de estudiar es otra que se encuentra en el lado sur, en una cornisa que da hacia el Paredón. Lo mismo que la gárgola de la fig. 2 representa a un hombre con las piernas cruzadas a la altura de las pantorrillas que se lleva la mano derecha a la barba y tiene la izquierda sobre el muslo de la pierna izquierda. Parece que también viste unos gregüescos aunque está tan deteriorada que no podemos afirmarlo con exactitud. Visto desde los lados parece llevar una especie de capa. Su cara y su cabeza son algo deformes, con la frente muy despejada y los cabellos rizados y enmarañados. Sobresalen los pómulos y los arcos superciliares.

La diferencia que existe entre las dos gárgolas citadas y la que vamos a estudiar a continuación radica en el hecho de que ésta no está tocándose la barba o el mentón, ya que su mano derecha está sobre el sexo y la izquierda sobre el pecho. Sin embargo, el resto de características físicas son más o menos similares.

Por último, hay otra gárgola (fig. 3) que comparte las principales características físicas de las otras tres gárgolas, aunque tiene los brazos cruzados a la altura del abdomen. Sin embargo, lo que la diferencia de las otras es que las piernas, que también están cruzadas a la altura de las pantorrillas, no se terminan en unos pies humanos sino en unas volutas o zarcillos de apariencia vegetal.

Estas mismas volutas vegetales en lugar de los pies las encontramos asimismo en otra de las gárgolas, aunque en ésta la posición del cuerpo es un poco más retorcida que en las gárgolas precedentes. Las piernas siguen estando cruzadas; la mano izquierda parece reposar sobre la rodilla izquierda, aunque, dependiendo del punto de vista, también parece sujetar una bolsa con dicha mano. El brazo derecho cruza por debajo de la cabeza y sujeta

algo en el lado izquierdo de la misma aunque no sabemos de qué se trata. Los rasgos de la cara vuelven a ser exagerados con ojos saltones, arcos superciliares y pómulos marcados.

La postura retorcida es aún más evidente en otro grupo de gárgolas que se encuentran en los muros norte y sur de la nave central. En general, la talla de estas gárgolas es más tosca que las que acabamos de estudiar, quizás porque cronológicamente parecen ser más antiguas.

Cada una tiene su particularidad. En la primera del muro norte, (fig. 4) un hombre desnudo, más bien entrado en carnes, sostiene el canalón con la mano derecha mientras apoya su mano izquierda sobre la cadera izquierda. Aparentemente está sentado con las piernas giradas hacia la izquierda del espectador. En su cara, que parece una máscara, sobresale la nariz, bastante ancha y parece tener barba y bigote.

El segundo personaje (fig. 5), está sentado de frente con las piernas cruzadas a la altura de la pantorrilla. En lugar de pies humanos parece tener unas pezuñas que salen de unas perneras. Como el personaje anterior tiene la mano izquierda sobre la rodilla izquierda y la derecha cruzada bajo la cabeza para sostener el canalón. Curiosamente, a la vez que sostiene el canalón agarra el extremo izquierdo de unos bigotazos que adornan su cara. Su cabeza es ovalada, con la cara aplanada en la que se aprecian claramente, además de los mencionados bigotes unas narices aplastadas, los ojos saltones y los arcos superciliares. El gesto de tirarse de los bigotes, igual que el de tirarse de las barbas, podría indicar desesperación.

La tercera gárgola (fig. 6) también tiene bigotes aunque lo que más resalta es la hipertrofia de la cabeza. También tiene una gran nariz, orejas separadas y los ojos medio cerrados. Como las otras dos, tiene las piernas cruzadas aunque los pies terminan en pezuñas partidas. En este caso, la mano derecha reposa sobre el vientre mientras que es la izquierda la que se cruza sobre el pecho para descansar a la altura de la clavícula derecha.

En el muro sur de la nave también hay otras tres gárgolas con posturas retorcidas. La figura 7 está arrodillada. Con los brazos y la pierna derecha abraza una especie de filacteria que acaba en una voluta en su parte inferior. Las manos están hipertrofiadas y la cara parece una máscara de ojos saltones y orejas despegadas.

La siguiente gárgola (fig. 8) también sostiene algo entre sus brazos, aunque en este caso, el objeto está en el lado derecho. Está mirando hacia la derecha del espectador y en su cara sobresalen los mofletes. Por debajo de la rodilla de la pierna izquierda hay una pequeña planta, cuya finalidad creemos que no es otra que la de rellenar este espacio.

La última gárgola de la serie (fig. 9), también tiene las piernas cruzadas. Su mano derecha reposa sobre la rodilla de la pierna derecha mientras que la mano izquierda se apoya sobre la cabeza, inclinada hacia ese lado, en un gesto que podría significar pesadumbre. Los brazos están cubiertos por una manga que va haciendo espirales. La cabeza, bastante deteriorada es más redonda que la de las otras gárgolas de la serie.

¿Cuál es el significado de todas estas gárgolas? No creemos que tengan un solo significado sino varios. Las actitudes contorsionadas o el *pathos* angustioso de algunas caras nos hacen pensar en las representaciones de las almas de los condenados que están recibiendo refinados tormentos en los infiernos medievales. No podemos olvidar que ciertas gárgolas podrían representar el alma de algunos condenados que no han ido a parar al fuego eterno. En su lugar han sido transformadas en piedra y colocadas en el exterior de las iglesias para advertir a los otros fieles de la suerte que les aguarda si no cumplen con los mandamientos cristianos. Así, aquéllas que tienen las piernas cruzadas, gesto que en el arte medieval solía representar la idea de *superbia*[8], podrían representar a los orgullosos; las que están apoyando una de sus manos en la barbilla, gesto que indica tristeza, podrían representar el sufrimiento de no poder contemplar a Dios, que era una de las más terribles penas infernales[9]. También podrían representar a los melancólicos. Según Luis Peñalver Alambra, la melancolía fue el peor y más cruel de los demonios de un autor tan conocido como El Bosco, para quien, como para otros artistas y pensadores de su época, la melancolía es “[un estado de angustia en] el individuo que anticipa el porvenir no como «vida futura» sino como muerte futura, no como «vida eterna» sino como muerte sin fin -es el infierno en vida-. (...) No en vano, (...) la tradición asoció la acedia y el estado melancólico con la acción del Diablo o -como lo llamará Lutero- «Espíritu de la Tristeza»[10]”.

Aquellas gárgolas que parecen estar sosteniendo los canalones con un cierto aire de sufrimiento y esfuerzo nos hace pensar en los soberbios del Purgatorio de Dante agobiados por el peso de las piedras que cargaban sobre sus espaldas:

“Cual, para sustentar bóveda o techo,

Por ménsula se mira una figura

Que toca sus rodillas con el pecho,

y lo que no es verdad pena procura,

que es verdadera, al que su aspecto fía,

así los ví llegar por la angostura.

Más o menos cada uno se encogía

Según el peso fuese tanto o cuanto;

Y el que con más paciencia procedía

Sollozar parecía: “¡Ya no aguanto”![\[11\]](#)”

En cuanto a las gárgolas cuyos pies terminan en zarcillos vegetales, decir que estas extremidades pueden ser una manera de representar las almas de estos pecadores deformadas por culpa sus pecados. No olvidemos que: *“El pie es portador de una universalidad semántica que se explica fácilmente por su función: ¿no es, en definitiva, el soporte del cuerpo y el que hace del hombre un hombre, sosteniéndolo en la posición erecta y posibilitando así su movimiento? No es extraño, por lo tanto, que (...) el pie haya llegado a convertirse en figura del alma (...). Ahora bien, cuando el pie es vulnerable (tal es el caso de Aquiles), está hinchado (Edipo) o cojo y deformado (como en Hefesto) se está indicando una debilidad o una deformidad del alma*[\[12\]](#)”. Estas últimas observaciones servirían también para otras gárgolas antropomorfas con pies en formas de pezuñas o garras. Incluso se podría aplicar a aquellas que estando vestidas, tienen los pies descalzos[\[13\]](#)

Gárgolas de temas renacentistas

En su mayoría, las gárgolas de la catedral de Coria son gárgolas renacentistas y no sólo porque se esculpieran en pleno Renacimiento, sino también porque alguno de los temas en ellas representados es propio del arte de este período.

Tal es el caso de la gárgola de la figura 10 que puede ser interpretada como una variación del tema del *niño o amorcillo* tan frecuente en el arte del Renacimiento, pues, no en vano, comparte muchas de sus características: cabello corto, pelo ondulado, piernas cortas y pies descalzos, brazos rollizos. En el caso que nos ocupa se trataría de un amorcillo áptero y ligeramente vestido con una túnica que deja al descubierto los hombros y las piernas. Está sentado y tiene la pierna derecha adelantada y la izquierda un poco plegada. Con su frágil cuerpecito parece estar soportando todo el peso del canalón, que sujeta con ambas manos, sobre su hombro izquierdo. La erosión no permite definir con exactitud si el rictus de su rostro es de alegría o de tristeza. Su presencia entre las demás gárgolas podría estar relacionada con el hecho de que *“(...) tal como acontece en el arte romano antiguo, el amorcillo en la cultura renacentista suele tener un simbolismo de carácter funerario, ligado a la muerte y a la resurrección. La inocencia de la infancia está vinculada a la vida, pero también a la vanalidad (sic) del destino humano[14]”*.

Otra gárgola de temática renacentista es la gárgola de la figura 11 que representa a un ser difícil de describir debido a gran deterioro. Lo que destaca sobremanera en esta gárgola es la cabeza. Todos los rasgos de la misma: la frente estrecha, el pelo corto, las orejas redondas, los arcos superciliares muy marcados, los ojos saltones, la nariz aplastada y la boca muy abierta, nos recuerdan las máscaras de la tragedia clásica. El hecho de que en los costados se vean mechones de pelos podría hacernos pensar que representa a un león. Sin embargo, dado el carácter humano de los rasgos de la cara creemos que representa a un *hombre salvaje*.

El tema del hombre salvaje fue bastante utilizado tanto en la literatura como en el arte del

Renacimiento. Sin embargo, el primer retrato completo de uno de estos personajes aparece ya en la novela de Chrétien de Troyes titulada *Yvain o el caballero del león*, escrita entre 1176 y 1181.

¿Qué significa el adjetivo *salvaje*? Es la traducción del latín *agrestis*, es decir “*campestre, grosero, inculto*”, de lo que se deduce que el hombre salvaje es, ante todo, un individuo que vive al margen de la sociedad, lejos del espacio civilizado, es decir, en las montañas, los bosques o las landas.

Como ocurría con los animales descritos en los Bestiarios, el hombre salvaje podía ser visto como un ejemplo de pedagogía moral. Por ello, hasta finales de la Edad Media el salvaje se identificó con el mal, con la lujuria y con la brutalidad. Tal es el caso de los salvajes que aparecen en la novela pastoril *Los siete libros de Diana* de Jorge de Montemayor, escrita a mediados del siglo XVI:

“Y fué que (...) salieron de entre unas retamas altas, a mano derecha del bosque, tres salvages, de estraña grandeza y fealdad. Venían armados de coseletes y celdas de cuero de tigre. Eran de tan fea catadura que ponían espanto; los coseletes trayan por braçales unas bocas de serpientes, por donde sacavan los braços que gruesos y vellosos parecían, y las celadas venían a hazer encima de la frente unas espantables cabeças de leones; lo demás trayan desnudo, cubierto despesso y largo vello, unos bastones herrados de muy agudas púas de azero. Al cuello trayan sus arcos y flechas; los escudos eran unas conchas de pescado muy fuerte. Y con una increíble ligereza arrementen a ellas (...)[15]”.

Por curioso que pueda parecernos, estos salvajes están enamorados de unas ninfas, pero son incapaces de tratarlas con la debida cortesía y delicadeza que el “fino” amor pastoril requiere y por ello morirán a manos de una pastora.

Asimismo, el salvaje sirvió de ejemplo para mostrar que aquellos que de cualquier manera eran excluidos de la sociedad se rebajaban a la altura de las bestias salvajes. Sin embargo, poco a poco el concepto cambió y el salvaje pasó a ser un ejemplo del hombre en estado puro y perfectamente integrado en la naturaleza. También pasó a ser símbolo del caballero virtuoso vencedor de las pasiones como es el caso de una gárgola de la catedral de Plasencia, en la que el hombre salvaje, armado con una maza y protegido con un escudo,

tiene a sus pies la cabeza cortada de un enemigo vencido, símbolo de las ya mencionadas pasiones[16].

Una de las características del Renacimiento fue el redescubrimiento de la cultura clásica greco-latina. Este hecho se plasma en todos los campos del arte, incluidas las gárgolas. Así, tenemos una gárgola que representa a un hombre luchando contra una serpiente que, enroscada a su brazo izquierdo, intenta morderle el costado (fig. 12). La primera idea que se nos viene a la mente cuando observamos esta gárgola es la de relacionarla con la famosa escultura helenística de Laocoonte y sus hijos luchando con las serpientes (Museos Vaticanos, Roma), descubierta en Roma en 1506, que sirvió de fuente de inspiración para escultores y pintores, y, quizás, para el autor de nuestras gárgolas. Si ello es así, en la gárgola estaría representada la historia de Laocoonte. Según cuenta Virgilio en el libro II de la *Eneida*, el sacerdote de Apolo Laocoonte advirtió a los troyanos que no introdujeran en la ciudad el caballo de madera de los griegos, supuesto regalo de la diosa Minerva. Pero Apolo, para vengar un sacrilegio de su sacerdote que, cegado por la lujuria, se había unido a su mujer delante del altar del dios, mandó dos serpientes marinas que lo mataron junto con sus dos hijos. Los troyanos pensaron que se trataba de un castigo de Minerva e introdujeron el caballo en la ciudad.

Asimismo, relacionada con la Antigüedad clásica se encuentra la gárgola de la (fig. 13) que representa a Hércules, el semidios griego, luchando contra uno de sus numerosos adversarios. Se percibe perfectamente la piel del león de Nemea sobre la cabeza y sobre su cuello. Con sus brazos poderosos parece desgarrar algo difícil de describir y de identificar. Es una especie de escudo con una máscara en la que se aprecian algunos rasgos de un rostro humano: ojos, nariz, boca con bigotes. Podría ser la representación ideal de uno de los muchos adversarios contra los que combatió Alcides, aunque por el gesto que realiza en con el que parece desgarrar la máscara con la mano izquierda pensamos que puede tratarse del rey Diomedes de Tracia. Este rey tenía unas yeguas a las que alimentaba con carne humana, para lo cual no dudaba en matar a cualquier persona que sus soldados encontrasen por los caminos e incluso a algunos de sus propios súbditos. Según cuenta el Marqués de Villena en su libro *Los doce trabajos de Hércules* (1417):

“Alguno dellos, sabiendo que Hércules zelador del bien común virtuoso y provado cavallero contrariava y corregía por el mundo tales monstruosidades y maneras desaguisadas (...),

invocaron demandando la su ayuda. (...) Entonce Hércules, movido por valiente coraçón provocado a la piadosa quexa, doliéndose de tan grand reyno, fue poderosamente al reyno de Tracia y tomó al rey Diómedes tajando y partiendo por menudas partes sus carnes y diolas a comer a los sus cavallos por vengança y pena a quien el dicho rey avía fecho inhumanamente carne de tantos hombres comer sin medida. E después mató los dichos cavallos y partiólos por miembros apartados lançándolos en desviados lugares por que no quedase exemplo de tan no oída fasta entonces abusión[17]".

Junto a esta gárgola de Hércules se haya otra que representa a un ser híbrido (fot. 14): el torso y la cabeza son de hombre, aunque tiene cuernos curvados hacia atrás como los de los carneros; el brazo izquierdo también es humano y pasa por encima del pecho para sujetar a la altura del hombro un escudo con forma de mascarón. Además del brazo señalado se puede ver que del hombro izquierdo arranca una ala con plumas que se pliega hacia atrás buscando el canalón. Este apéndice es el primer miembro animal del ser híbrido. Además de esta ala podemos observar que la parte inferior del cuerpo está formada por unas poderosas patas semejantes a las de los leones acabadas en tres garras. No sabemos exactamente a qué ser representa. El hecho de que se encuentre al lado de la gárgola que representa a Hércules nos hace pensar en otro de sus enemigos. Podría tratarse de *Caco*. Según las diferentes tradiciones, Caco robó de manera dolosa el ganado a Hércules y éste lo mató. Virgilio en la *Eneida* dice que estrangulándolo (*Eneida*, VIII, 256-265), Dante en la *Comedia* señala que lo mató a golpes de maza (*Comedia, Infierno*, XXV, 31-33); lo mismo opina Enrique de Villena: "(...) con la su fuerte maça feriéndolo tanto que lo mató[18]". Tampoco se aclaran muchos los autores sobre el aspecto de Caco. En la *Eneida* era un sátiro descrito por Virgilio en estos términos:

Allí en muy honda cueva tuvo nido

**El medio fiero Caco,
nunca abierto**

A los rayos del sol y por defuera

Cubierto de apariencia horrible y fiero.

(VIII, 193-196)

Era hijo de Vulcano el monstruo
horrendoY así iba siempre fuego
escupiendo.

(VIII, 198-199)[19]

Según Dante:

Y vi a un centauro airado que llegaba, (...)

Maremma, según creo, no se alaba

De tener tantas bichas cual tenía

De la grupa a do humano se tornaba.

De alas abiertas, un dragón yacía

Tras la nuca, en los hombros, que abrasado

Dejaba al que delante se ponía.

Infierno, XXV, 17-25[\[20\]](#)

El Marqués de Villena también lo describe como un centauro, hijo de Vulcano, que arroja fuego por la boca[\[21\]](#). Quizás las alas que vemos sobre las espaldas del ser híbrido sean las del dragón mencionado por Dante. En cambio, según la enciclopedia Wikipedia "*Caco, (...), era un gigante mitad hombre y mitad sátiro que vomitaba torbellinos de llamas y humo*[\[22\]](#)".

Más extraño todavía es el ser de la figura 15. Se trata de un ser con cabeza de animal, que recuerda un poco a la de un león, con el hocico saliente y una barba partida en dos de aspecto vegetal. Visto de frente se aprecia que su brazo derecho es humano mientras que el izquierdo es un ala. Sin embargo, visto desde el lado izquierdo se aprecian otros dos brazos, uno acabado en dedos más o menos humanos y el otro terminado en garras. Con el primero de ellos sujeta un escudo parecido a los otros que hemos descrito en las gárgolas 13 y 14

con una máscara cuyos rasgos nos recuerdan a algunos cuadros de Arcimboldo, mientras que con el segundo se aferra a la cornisa. El resto del cuerpo parece humano, los pies son difíciles de apreciar por estar ocultos por el escudo, aunque parecen acabar en terminaciones vegetales. Siguiendo con los seres relacionados con Hércules, no podemos dejar de pensar en Gerión, el antagonista del décimo trabajo del semidios a quien éste debía robar su rebaño de vacas y bueyes.

Según Massimo Izzi, en su *Diccionario de los monstruos*,

Gerión “era rey de los muertos del Hades, tal vez una forma paralela de la misma muerte (Thanatos). Estaba formado por tres cuerpos enteros unidos. Tenía por consiguiente tres cabezas, seis piernas y seis brazos. Con todo hay varias hipótesis sobre su verdadera forma. El único hecho seguro parece la presencia de tres cabezas, recordada por Hesíodo, Luciano y otros escritores; Estesícoro lo describe como un ser alado (...); según Apolodoro (II, 5, 10), los tres cuerpos de Gerión se funden en la región epigástrica en uno solo (lo que le da tres cabezas y seis brazos, pero sólo dos piernas); la única voz discordante es la del Mythographus vaticanus (I, 68), para el cual las cabezas son 53. (...) En la Divina Comedia (Infierno, XVI, 131 -ss; XVII, 7-ss), Dante lo transforma en un ser con cabeza de hombre, dos branquias peludas, que le permiten volar, la piel multicolor y una cola acabada en una punta venenosa como la del escorpión[23]”

Hércules lo mató con una flecha envenenada con la sangre de la Hidra que atravesó sus tres cuerpos.

Como señalaba Massimo Izzi en su artículo, la forma de Gerión no estaba definida y podía sufrir variaciones. Partiendo de este hecho y observando alguno de los elementos de nuestra gárgola como el ala del lado izquierdo y los dos brazos del mismo lado creemos que se trata de una representación del monstruoso gigante alado, hijo de Crisiaor y Calírroe.

Junto a estas gárgolas hay otra (fig.16) que representa a un hombre vestido con una especie de manto cruzado sobre el pecho. Tiene las piernas cruzadas y se tapa las orejas con los brazos a la vez que parece estar gritando con cara de horror. Tampoco sabemos quién es

pero siguiendo con la serie de Hércules podría representar al rey de Mecenas Euristeo, que fue el quien le mandó los doce trabajos. Este rey dio muestra de ser un cobarde. Así, cuando Hércules le llevó el jabalí de Erimanto corrió asustado a esconderse en una tinaja. La gárgola podría representar a Euristeo asustado, motivo que fue representado repetidas veces en la Antigüedad.

Pero ¿qué hace un héroe pagano como Hércules en una catedral?

Varias son las posibles respuestas a esta pregunta. En primer lugar, no debemos olvidar que Hércules fue uno de los personajes más frecuentes de la plástica española de los siglos XVI y XVII, entre otras cosas, por la supuesta relación entre el héroe y la Península. En segundo lugar, el mito de Hércules era fácilmente asimilable al pensamiento cristiano, tal y como señala Jesús María Caamaño Martínez:

“El mito de Hércules era fácilmente asimilable al credo cristiano. Sus hazañas redentoras -pues así pueden llamarse, ya que no son sino la lucha y triunfo sobre el mal- se imponen como prefiguración pagana de la misión mesiánica. Al igual que en tantos otros personajes del Antiguo Testamento -entre ellos Sansón, el Hércules bíblico- se le mira, y desde los primeros siglos del cristianismo, como imagen pagana prenunciante de Cristo. Surge así en la literatura eclesiástica, donde alcanzará el valor de tópico, la ‘semejanza’ Hércules-Cristo[24]”.

Creemos que las imágenes de Hércules y de sus enemigos están en la Catedral no sólo por la semejanza de Alcides con Cristo sino también el hecho de que tal y como señalan Luis Cortés y Paulette Gabaudan, para algunos autores como Enrique de Villena, *“(Hércules) es (en general) el caballero defensor de la Iglesia, protector de la justicia, socorro de los débiles. (...) y llega a encarnar la prudencia y la elocuencia. Es el hombre ejemplar por excelencia, según la visión renacentista. A este nuevo prototipo de Hércules se le suele llamar “Hércules libiano[25]”.*

Esta riqueza de matices del semidios ya era explicada a finales del siglo XVI por autores como J. Pérez de Moya para quien se pueden descubrir en él *“hasta cinco sentidos: literal,*

alegórico, anagógico, tropológico y físico o natural; por literal “no se entiende otra cosa que lo que la letra suena. Y según la alegoría o moralidad, por Hércules es entendida la victoria contra los vicios. Y según sentido anagógico significa el levantamiento del ánimo, que desprecia las cosas mundanas por las celestiales. Y según sentido tropológico, por Hércules se entiende un hombre fuerte, habituado en virtud y buenas costumbres (...)” [26].

Además de todo lo dicho, en el citado libro de Luis Cortés y Paulette Gabaudan se puede leer que en la época renacentista las casas reinantes y de alta alcurnia, tuvieron una gran afición a identificarse con Hércules, prototipo del conquistador, o de ponerlo entre sus antepasados. La casa de Alba, de las más ilustres de España, fue una de ellas y se conservan numerosos testimonios de referencias a los duques como Hércules[27]. Si tenemos en cuenta la estrecha relación entre la catedral cauriense y los duques de Alba, que tenían reservados sitials en la sillería del coro y cuyo palacio, construido por el maestro Martín Caballero a finales del siglo XV, se hallaba enfrente, no es de extrañar la presencia de Hércules entre las gárgolas de la catedral[28]. Dicha presencia se ve además reforzada por el hecho de que Hércules también aparece representado en la fachada-retablo del Perdón, concretamente en el medallón de la calve del arco de la Puerta del Evangelio y en el friso de la misma puerta, estrangulando las serpientes que de niño le mandó la diosa Hera.

Uno de los elementos que el Renacimiento legó al arte fue el *grutesco*. Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, se da esta denominación en el campo de la arquitectura y de la pintura al “*adorno caprichoso de bichos, sabandijas, quimeras y follajes, llamado así porque imita los que se encontraron en las grutas o ruinas del palacio de Tito*”. Mucho se ha escrito sobre su significado y función[29]. Entre los que defienden el carácter simbólico del grutesco se encuentra J. Fernández Arenas, para quien “*en la decoración renacentista, y sobre todo en la española, se mezclan grutescos de pura fantasía con temas mitológicos y poéticos y se intercalan escenas o personajes bíblicos en forma de alegoría. Por lo cual el grutesco adquiere un carácter moralizante y religioso en obras como iglesias y sepulcros y una forma de exaltación triunfal en las fachadas*[30]”. Estas afirmaciones son totalmente válidas por lo que respecta a las gárgolas que estamos analizando de la catedral cauriense, ya que junto a las gárgolas de temática mitológica que hemos señalado, se encuentran otras que, como veremos, forman parte de las diferentes formas y símbolos que

pueden adoptar los grutescos[31].

La gárgola de la figura 17 representa a un hombre de edad madura de cintura para arriba. Su torso es fuerte, como se aprecia claramente por tener la musculatura muy marcada; sus brazos están situados a ambos lados de la cabeza agarrando con fuerza los cabellos; en la cara, de rasgos muy marcados que nos recuerdan una vez más a los de las máscaras, destaca el bigote. El hecho de que la parte inferior del tronco parezca diluirse en unas terminaciones vegetales lo emparentaría con las figuras “*sans nom*” que aparecen en algunos grutescos. Lo podemos definir como un mascarón de proa pétreo que podría simbolizar, con su gesto de tirarse de los pelos y su torso musculoso, la desesperación que ya hemos visto en otras gárgolas; también podría representar como dice Ana Ávila, “*la agresividad incontrolada que en principio debería ser aplacada o dominada por la razón, pero lo imposibilita el apresamiento al que el hombre se ve sometido en una maraña de intrincadísimas ramas, por lo que su rostro adquiere espeluznantes signos de angustiosa tragedia (...)*”[32].

Emparentados formalmente con los grutescos se encuentran algunas de las gárgolas que vamos a estudiar a continuación, la mayoría localizadas en el tramo correspondiente a la fachada oeste y al lado sur de la cornisa denticulada que recorre todo el perímetro de la nave central de la catedral, así como en otra pequeña cornisa situada en la parte superior de la fachada oeste. La mayoría está muy deteriorada. He aquí su descripción:

- Gárgola de la cornisa denticulada. Fachada oeste. Representa a un ser híbrido con cabeza alargada que recuerda en cierta manera a la de un équido aunque tiene la parte izquierda deformada por una especie de bulto. Sólo se le ve la parte delantera del cuerpo en el que se aprecia un pecho abombado y dos patas cuyas terminaciones no están claras. Sobre el lomo lleva unas alas con plumas.

- Gárgola de la cornisa denticulada. Fachada oeste. Ser híbrido con cuerpo parecido al de la gárgola precedente, aunque con mechones de pelo. Lo más llamativo de esta gárgola es la gran cabeza girada hacia la derecha del espectador en la que, a pesar del deterioro, se ven claramente dos cuernos retorcidos como los de los carneros.

- Gárgola de la cornisa denticulada. Fachada oeste. Gárgola híbrida muy deteriorada. Su

cabeza está girada hacia la izquierda del espectador. Destaca sobremanera su largo cuello en el que se aprecian unas estrías. También parece tener alas. En el pecho se aprecia un bulto correspondiente a un objeto imposible de identificar que está sujeto por la pata derecha de la gárgola. También se aprecia una filigrana en la zona del vientre.

- Gárgola de la cornisa denticulada. Lado sur. Ser híbrido. También tiene el cuello girado hacia la izquierda del espectador. Está muy deteriorada. Parece tener alas. Lo más curioso de esta gárgola es que a pesar de su deterioro se perciben en el vientre y en la zona de los muslos tres cabezas que recuerdan a la de los leones.

- Gárgola de la cornisa denticulada. Fachada oeste. Ser híbrido muy deteriorado. Puede tener alas.

- Gárgola de la cornisa denticulada. Lado sur. Ser híbrido con alas; la cabeza parece de león; tiene el pecho muy abombado. En este caso las patas terminan en pezuñas partidas y parecen sostener un objeto.

- Gárgola de la cornisa denticulada. Lado sur. Gárgola muy deteriorada. Ser híbrido con apariencia animal. Tiene un objeto imposible de describir en su pata derecha.

- Gárgola de la imposta del contrafuerte norte de la cabecera. Ser híbrido con cabeza de hombre. Tiene barbas y bigotes y un cuello muy largo que recuerda al de un camello. También tiene alas.

- Gárgola de la imposta del contrafuerte norte de la cabecera. Ser híbrido con apariencia animal. Tiene alas, el pecho muy abombado, largas orejas y patas terminadas en pezuñas partidas. Parece estar sonriendo.

- Gárgola de la imposta del contrafuerte sur de la cabecera. Ser híbrido. Parece un águila aunque está tan deteriorado que es imposible saber qué representa.

- Gárgola de la imposta del contrafuerte sur de la cabecera. Ser híbrido con alas. Como el anterior está tan deteriorado que es imposible describirlo e identificarlo.

¿Qué pueden simbolizar todas estas gárgolas? Creemos que pueden simbolizar los vicios y las pasiones desordenadas que amenazan al hombre. Según Máximo Izzi en su *Diccionario de los monstruos*:

“(...) es en la época renacentista cuando se asiste al más vistoso alarde de monstruos alegóricos: los vicios y las virtudes se convierten en complejas formas híbridas; en ellas cada parte tomada de algún animal tiene un significado preciso, y el conjunto no deriva de una composición de las partes según un criterio lógico y respetuoso con ciertas reglas biológicas, sino únicamente de la suma de valores que representan. La consecuencia de ello es que las formas monstruosas alcanzan una complejidad y una falta de lógica tan grande que contradice las propias sutiles telarañas que constituyen las estructuras simbólicas de los monstruos mitológicos. Se pierde así todo aspecto inconsciente, toda seducción sutil; el monstruo así construido no despierta ya ninguna emoción profunda, sino únicamente, a veces, una fugaz y estéril curiosidad. No hay ni un solo caso en que alguno de esos monstruos haya sobrevivido a la época en la que fue creado y para la cual encarnaba un significado preciso: como no habían nacido de una necesidad psíquica, sino de una fría lógica combinatoria, ligados a casos específicos limitados en el tiempo, no tenían motivos para sobrevivir más allá de ellos[33]”.

Estas representaciones guardan ciertos parecidos con otras como las que se aprecian en la portada de un libro de teología de principios del siglo XVII, citado por Massimo Izzi en su obra (p. 22).

Las últimas cuatro gárgolas que vamos a estudiar se encuentran también en los contrafuertes de la fachada oeste. Como vamos a comprobar entre las cuatro hay un aire de familia a pesar de que dos de ellas están muy deterioradas. Todas representan a seres híbridos.

Del primero de ellos, que está muy deteriorado sólo se aprecian unas patas poderosas con pezuñas partidas y una especie de espolones pilosos. También se aprecian restos de alas y unas plumas como si fueran de una cola entre las patas.

Junto a esta gárgola hay otra muy parecida, aunque está más completa ya que sólo le falta la cabeza.

La siguiente gárgola (fig. 18) guarda algunas semejanzas formales con las dos gárgolas anteriores. En esta caso está completa y podemos apreciar la cabeza, con rasgos humanos bastante bien definidos, aunque ocultos por una abundante capa de líquenes. A pesar de ello se ve que representa un hombre con un rostro que denota una cierta angustia. En cuanto al resto del cuerpo podemos observar que las piernas no terminan en pezuñas sino que se funden a la altura de los tobillos con la piedra y que las alas que ocupan el lugar de los brazos son parecidas a las tradicionales alas de los ángeles, aunque no son demasiado grandes. También se aprecian las plumas de la cola en la entrepierna.

La última de las gárgolas, la figura 19, es la que se encuentra en mejor estado. Aquí se aprecian mucho mejor las características físicas que hemos señalado en las otras gárgolas; además, podemos observar perfectamente la cabeza en la que destacan dos cuernos, unas orejas alargadas y un rostro bello y a la vez angustiado. Al ver esta gárgola nos parece que estamos contemplando a Lucifer, el más brillante de todos los ángeles, en el momento de su caída y de su transformación en el horrible Satán. Podemos ver en una sola imagen el cambio que Martínez Montañés trata de representar en el retablo de la *Batalla de los ángeles* (1649) de la iglesia jerezana de San Miguel, en el que mediante varias representaciones de diablos se va apreciando el cambio físico que estos sufren a medida que se van alejando del cielo para hundirse en el mar de llamas del infierno (fig. 20)[34].

Llegamos así al final de nuestro recorrido por este mundo tan visible y, al mismo tiempo, casi tan imposible de ver, que componen las gárgolas de la *Catedral de la Asunción* de Coria. Decíamos en la introducción de nuestro trabajo que íbamos a intentar estudiar las gárgolas y darles un significado, a pesar de las numerosas dificultades que a veces se nos iban a plantear. Una vez hecho esto, presentamos a continuación un cuadro sinóptico de los significados generales que, con las debidas reservas, hemos atribuido a las diferentes gárgolas:

Gárgola

Significado

León

muerte

Gárgolas antropomorfas	¿condenados infernales?
	Soberbios
	Melancólicos
Amorcillo	muerte / resurrección
Hombre salvaje	lujuria / brutalidad
Laoconte	lujuria
Hércules	caballero virtuoso
Enemigos de Hércules:	
Diomedes de Tracia	crueldad
Caco	robo
Gerión	fraude
Euristeo	cobardía
Mascarón pétreo	agresividad incontrolada
11 Seres híbridos	vicios
4 ángeles caídos	Mal

Viendo este cuadro llegamos a la conclusión de que, excepción hecha de la gárgola que representa a Hércules, el resto de las gárgolas de la catedral cauriense tienen un marcado

negativo, relacionado con el Mal en todas sus manifestaciones: demonios, vicios, pecados, muerte, etc. Parece realmente que los autores quisieron poner. “*más allá de las puertas, con sus arcos y figuras, más arriba de todos los adornos, arquivoltas, hojarascas y tímpanos, frisos y guirnaldas, encima incluso de ventanales y vidrieras, tan altas que no alcanza la vista de los niños,*” a toda esa serie de seres “*que abren de par en par la boca, con mueca de dolor*”, para recordarnos que el Mal está siempre acechando y que la única salvación posible se encuentra, además de siendo un virtuoso caballero cristiano a la manera de Hércules, en el interior de la iglesia-catedral, “*cuyos tejados no pueden rebasar las aguas de pecados*”.

[1] Jesús Vicente CANO MONTERO, Inés Suárez. *Un placentina en Chile*, Plasencia, 2007, Excmo. Ayto. de Plasencia, p. 234.

[2] Sobre la catedral de Coria ver: Florencio Javier GARCÍA MOGOLLÓN, *La Catedral de Coria. Arcón de Historia y Fe*, León, 1999, Edilesa; Florencio Javier GARCÍA MOGOLLÓN, *La Catedral de Coria. Historia de Fey Cultura. Patrimonio Artístico y Documental*, Coria, 1996, III Feria Rayana-Ayto. de Coria-Cabildo Catedral Coria-Cáceres; V. V. A. A., *Extremadura. La España gótica*, 14, Madrid, 1995, Ediciones Encuentro, ERE, Junta de Extremadura, pp. 138-154; *Monumentos artísticos de Extremadura*, ed. de Andrés SALVADOR ORDAX, Mérida, 1988, Junta de Extremadura, Consejería de Educación y Cultura - ERE, pp. 240-246. Como iniciación al conocimiento de Pedro de Ybarra se pueden consultar las referencias y la bibliografía que sobre él aparecen en el artículo que se le consagra en la *Gran Enciclopedia Extremeña* (tomo X), Mérida, 1992, Ediciones Extremeñas, S. A.

[3] Francisco Vicente CALLE CALLE, *Gárgolas de la provincia de Cáceres*, Jaraíz de la Vera, 2003, IC “El Brocense”; “Notas sobre algunas gárgolas de la Catedral de Plasencia”, en *Actas de los XXXII Coloquios Históricos de Extremadura*, Badajoz, 2004, pp. 105-125.

[4] Sobre la polisemia del león en el arte medieval, ver Manuel GUERRA, *Simbología Románica*, Madrid, 1978, pp. 73-ss. ; Francisco V. CALLE CALLE, *Les représentations du Diable et des êtres diaboliques dans l'art et la littérature en France au XIIIe siècle*, Villeneuve d'Ascq, 1999, Atelier National de Reproduction des Thèses, (Thèse à la carte), p. 347.

[5] Alciato's *Book of Emblems* n° XV, The Memorial Web Edition in Latin and English, ed. William Barker, Mark Feltham, Jean Guthrie, Department of English, Memorial University of Newfoundland, 2001, <D:\alciato\Alciato Welcome Page.htm>

[6] Isabel MATEO GÓMEZ, *Temas profanos es la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Madrid, 1979, pp. 84-85 que cita ejemplos sacados del *Libro de Alexandre* y de la *Divina Comedia* de Dante.

[7] Ana ÁVILA, *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Barcelona, 1993, Anthropos, (Palabra plástica, 18; serie Iconografía), p. 157; Jesús Manuel LÓPEZ MARTÍN, *La arquitectura en el renacimiento placentino. Simbología de las fachadas*, Cáceres, 1986, Institución Cultural "El Brocense", Excma. Diputación Provincial de Cáceres, pp. 79; 82.

[8] Cf. Michael CAMILLE, *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, Madrid, 2000, Akal, Arte y estética, 57, p. 71.

[9] Según un anónimo manual de confesión de la segunda mitad del siglo XV titulado *Modo de hacer confesión y examinar la conciencia*, los suplicios del infierno son dobles, espirituales y corporales: "(...) fuego calor no en remedio mas tormento frio terrible, humo lloros y lagrimas interiores. Conpanyas de diablos clamores improprios se quedat set hedor Remordimiento. Carçer invidia rancor tristeza, desesperación olvidança de todo bien". Cf. *Modo de hacer confesión y examinar la conciencia*, Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 9535, fol. 24rº y vº. Citado por Hélène THIEULIN-PARDO, "La vision de l'enfer et de la damnation dans les manuels de confesión (Castille, XIVE-XVe siècles)", en *Actes du Colloque International Enfers et damnations dans le monde hispanique et hispano-américain*, Paris, 15-17 de noviembre de 1994, Paris, 1996, Presses Universitaires de France, Histories, p. 223, nota 32.

[10] Cf. Luis PEÑALVER ALAMBRA, *Los monstruos de El Bosco*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999, Estudios de Arte, 1, p. 38 y *passim*.

[11] Dante ALIGHIERI, *Divina Comedia*, Purgatorio, Canto X, vv. 130-139, edición de Ángel Crespo, Madrid, 1982, Ediciones Orbis, S.A., Editorial Origen, S.A., (Historia Universal de la Literatura, 56), p. 288.

[12], Cf. . Luis PEÑALVER ALAMBRA, *op. cit.*, p. 140.

[13] En algunos casos, los pies descalzos se han visto como un ejemplo de pertenencia al mundo salvaje, y porqué no, al mundo del pecado. Cf. Paolo GALLONI, *Il sacro artefice. Mitologie degli artigiani medievali*, Roma, 1998, Editori Laterza, (Collana di Fonti e studi, 5), p. 214.

[14] Cf. Ana ÁVILA, *op. cit.*, p. 126.

[15] JORGE DE MONTEMAYOR, *Los siete libros de Diana*, (libro II), ed. de Francisco Estrada, Madrid, 1970, Espasa-Calpe, S.A., Clásicos Castellanos, 127, pp. 89-90.

[16] Cf. Francisco Vicente CALLE CALLE, "Notas sobre algunas gárgolas de la Catedral de Plasencia", pp. 116-118.

[17] Cf. Enrique de Villena, *Los doze trabajos de Hércules*, (*Burgos, Juan de Burgos, 1499*), ed. de Eva Soler Sasera, *Anexos de la Revista Lemir* (2005), p. 24.

[18] *Ibid.* p. 39. .

[19] VIRGILIO, *Eneida*, Madrid, 1985, Editorial Planeta, Aula, Biblioteca del estudiante, 93, p. 290; 293.

[20] Maremma es una zona pantanosa de Toscana en la que abundaban los reptiles. La cita de la *Comedia* está sacada de la edición de Ángel Crespo, Madrid, 1982, Ediciones Orbis, S.A., Editorial Origen, S.A., (*Historia Universal de la Literatura*, 55).

[21] Cf. Enrique de Villena, *op. cit.*, p. 39. .

[22] <http://es.wikipedia.org/wiki/Caco>. Fecha de consulta 10-05-07.

[23] Massimo IZZI, *Diccionario ilustrado de los monstruos: Ángeles, diablos, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario*, Palma de Mallorca, 2000, José J. De Olañeta, Editor, (Alejandría), pp. 201-202.

[24] Jesús María CAAMAÑO MARTÍNEZ, "Iconografía Mariana y Hércules cristianado en los textos de Paravicino", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, 1967, p. 211. Sobre las representaciones de Hércules en el Renacimiento español, ver los capítulos que le dedican Isabel Mateo Gómez y Ana Ávila en los libros ya citados, páginas 115-124 y 163-199, respectivamente, con abundante bibliografía. Por lo que concierne a nuestra área de estudio, señalar que hay representaciones de Hércules en las sillerías de Plasencia y de Yuste, así como en la catedral placentina.

[25] Luis CORTÉS VÁZQUEZ y Paulette GABAUDAN, *La fachada de San Esteban*, Salamanca, 1995,

Ediciones Diputación de Salamanca, p. 43.

[26] Cf. J. PÉREZ DE MOYA, *Philosophia secreta I*, (Çaragoça, 1599), cap. II. Citado por J. M. LÓPEZ MARTÍN, *op. cit.*, p. 115.

[27] *Ibid.* pp. 42-43.

[28] Baste recordar que la esposa del Duque de Alba García Álvarez de Toledo fue enterrada en la Catedral en 1448. Cf. Eugenio ESCOBAR PRIETO, "La Catedral de Coria", *Revista de Extremadura*, Tomo V, 1903, p. 199.

[29] Una visión general sobre su significado y su fortuna crítica la encontramos en Ana ÁVILA, *op. cit.*, pp. 107-114.

[30] J. FERNÁNDEZ ARENAS, "La decoración grotesca. Análisis de una forma", *D'Art*, 5, (1979), p. 12. Citado por Ana ÁVILA, *op. cit.*, p. 110.

[31] Dentro de su estudio sobre el grotesco en la arquitectura pintada durante el Renacimiento español, Ana Ávila clasifica las diferentes formas y símbolos de la siguiente manera: formas humanas; niños, *putti* y querubos; metamorfosis de la figura humana; formas del reino animal y figuras de animales monstruosos; elementos vegetales; elementos de factura artesanal; elementos militares (trofeos); elementos heráldicos y elementos inertes.

[32] *Ibid.*, p. 119.

[33] Massimo IZZI, *op. cit.*, p. 23. En la página 22 de dicho diccionario aparece reproducido el frontispicio alegórico de un libro de teología de 1609 que muestra algunas de las representaciones de los vicios que se hacían en la época; comparándolas con las gárgolas que acabamos de estudiar se puede apreciar su semejanza. Ver también otras representaciones en Jurgis BALTRUISAITIS, *op. cit.*, pp. 309-310, así como en Philippe MOREL, *op. cit.*, ill. 69-103.

[34] Sobre la belleza del Diablo y la caída de los ángeles rebeldes, ver Francisco V. CALLE CALLE, *Les représentations...*, passim, así como Luther LINK, *El Diablo. Una máscara sin rostro*, Madrid, 2002, Editorial Síntesis, pp. 27-32. La ilustración está sacada del artículo de Carlos SERRANO, « Le diable aux portes du ciel (à la poursuite du beau démon) » en *Actes du Colloque International Enfers et damnations dans le monde hispanique et hispano-américain*, Paris, 15-17 de noviembre de 1994, Paris, 1996, Presses

Universitaires de France, Histories, p. 471, il. 6.











Fig 19

