

CÉSAR CHAPARRO, JOSÉ JULIO GARCÍA,
JOSÉ ROZO y JESÚS UREÑA
(Eds.)

PAISAJES EMBLEMÁTICOS:
LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN SIMBÓLICA
EN EUROPA Y AMÉRICA

Editora Regional de Extremadura
MÉRIDA, 2008

© De los autores.

© De esta edición:

JUNTA DE EXTREMADURA

Consejería de Cultura y Turismo

EDITORIA REGIONAL DE EXTREMADURA

C/ Almendralejo, 47 • 06800 MÉRIDA

I.S.B.N.:

978-84-9852-069-9 (Obra completa)

978-84-9852-070-5 (Tomo I)

978-84-9852-071-2 (Tomo II)

Depósito legal (Tomo I): BA-154-2008

Depósito legal (Tomo II): BA-155-2008

Preimpresión: XXI Estudio Gráfico (Puebla de la Calzada)

Impresión: Indugráfíc Artes Gráficas (Badajoz)

ÍNDICE

TOMO I

PALABRAS LIMINARES	13
Sagrario López Poza, <i>Linajes de aguda invención figurada: Las empresas</i>	17
Fernando Rodríguez de la Flor, <i>Las esferas del poder: Emblemática y nueva ética cortesana entre 1599 y 1610</i>	65
César Chaparro Gómez, <i>Diego Valadés y Matteo Ricci: Predicación y artes de la memoria</i>	99
EMBLEMÁTICA E IMPRENTA	131
Víctor Infantes de Miguel, <i>Marginalia emblemática (I). Julio Fontana: Un programa (bio)gráfico y literario de devoción mariana</i>	133
Rosa Margarita Cacheda Barreiro, <i>La imagen alegórica de la ciudad. Una aproximación iconográfica a las ciudades de Cuenca, Mérida y Segovia</i>	165
Ana Martínez Pereira, <i>La emblemática tardía en Portugal: Manifestaciones manuscritas</i>	181
José Roso Díaz, <i>La sátira teriomórfica de la jerarquía eclesiástica en los libros y panfletos de tiempo de la Reforma</i>	199

EMBLEMÁTICA Y LITERATURA	213
Antonio Bernat Vistarini y Tamás Sajó, Imago Veritatis. <i>La circulación de la imagen simbólica entre fábula y emblema</i>	215
Alejandrina Alcántara Ramírez, <i>La ciudad de México emblematizada en la Loa sacramental en metáphora de las calles de México (1635) de Pedro de Marmolejo</i> ...	249
M ^a Dolores Alonso Rey, <i>Iconografía cristiana y emblemas escénicos en los autos sacramentales de Calderón de la Barca</i>	269
Maria Helena de Teves Costa Ureña Prieto, <i>A recepção da emblemática de Alciato na obra de Luís de Camões</i> ...	281
Rafael Zafra Molina, <i>Los emblemas de Covarrubias en su Tesoro</i>	291
EMBLEMÁTICA FESTIVA Y CULTURA SIMBÓLICA	303
José Manuel Alves Tedim, <i>Festa e emblemática em Portugal no tempo de D. João V</i>	305
Rubem Amaral Jr., <i>Programa emblemático do recebimento das santas relíquias na igreja de S. Roque, em Lisboa (1588)</i>	317
José Javier Azanza López, <i>Jeroglíficos en las exequias pamplonesas de una reina portuguesa: Bárbara de Braganza (1758)</i>	339
Antonio Espigares Pinilla, <i>Función política de las letras y jeroglíficos en las exequias del príncipe Don Carlos y de Isabel de Valois en Madrid (1568)</i>	361
Luis Robledo Estaire, <i>Emblemas cantados en la España del Barroco</i>	375
Teresa Zapata Fernández de la Hoz, <i>La entrada en Pavía de Mariana de Austria. Emblemas y alegorías</i> .	395

TOMO II

EMBLEMÁTICA Y ARTES PLÁSTICAS	437
José Miguel Morales Folguera,	
<i>La influencia de los modelos emblemáticos</i>	
<i>en el arte de la Nueva España</i>	
	439
M ^a Adelaida Allo Manero,	
<i>Antonio Palomino y las exequias reales de M^a Luisa de Orleáns</i>	
	457
Antonio Aguayo Cobo,	
<i>La capilla de Gracias en el convento de Santo Domingo.</i>	
<i>Un ejemplo de síntesis cultural</i>	
	477
Francesc Benlliure Moreno,	
<i>La emblemática en el castillo de Castelldefels</i>	
	499
Patricia Andrés González,	
<i>Emblemática y orfebrería en Castilla y León:</i>	
<i>La custodia de Juan de Arfe en la Catedral de Valladolid</i>	
	517
Ana Diéguez Rodríguez y Eloy González Martínez,	
<i>Dos imágenes del amor para Felipe IV: Guido Reni y Guercino</i>	
	535
Sergi Domènech García,	
<i>David Música. A propósito del órgano de Alcalà de Xivert</i>	
	553
Juan Francisco Esteban Lorente,	
<i>El dulcísimo nombre de Jesús, por El Greco</i>	
	571
Joan Feliu Franch,	
<i>Comunismo de porcelana.</i>	
<i>Diseños revolucionarios rusos en soporte cerámico</i>	
	585
M ^a Celia Fontana Calvo,	
<i>Textos e imágenes alegóricas en las capillas de la familia Lastanosa</i> ...	
	601
Borja Franco Llopis,	
<i>Nuevas aportaciones a la iconografía</i>	
<i>de los instrumentos musicales en la pintura de Francisco Ribalta</i>	
	619
Pilar Mogollón Cano-Cortés y José Julio García Arranz,	
<i>Un programa emblemático en la sacristía de la parroquia</i>	
<i>de Nuestra Señora de la Armentera (Cabeza del Buey, Badajoz)</i>	
	635

Mar Moreno Bascañana, <i>La imagen simbólica de la Virgen de los Dolores: Construcción de un culto y su evolución iconográfica</i>	657
Rocío Olivares Zorrilla, <i>Nuevas consideraciones sobre el emblematismo de la Casa del Deán, en Puebla de los Ángeles</i>	671
Karina Ruiz Cuevas, <i>El dulce nombre de María como emblema y motivo iconográfico en la pintura Novohispana: El lienzo del convento de San Bernardo de la ciudad de México</i>	687
José Enrique Viola Nevado, <i>El mapa teriomórfico: Entre la cartografía y el test de Rorschach</i>	701
Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, <i>La construcción de la imagen de San Luis Bertrán en Valencia</i>	715
Vicent F. Zuriaga Senent, <i>San Pedro Nolasco 1628: Empresas, emblemas y alegorías para una canonización</i>	733
EMBLEMÁTICA Y HUMANISMO	757
Francisco J. Talavera Estesos, <i>Sentido y origen de los Hieroglyphica de Pierio Valeriano a la luz de sus textos prologales</i>	759
M ^a del Mar Agudo Romeo, <i>La influencia de Vincenzo Cartari en los Emblemas morales de Juan de Horozco</i>	785
Ana M ^a Aldama Roy, <i>Augusto y la Sibila: Análisis del emblema II de Juan de Solórzano</i> ...	805
Beatriz Antón Martínez, <i>El binomio mujer virtuosa / mujer perversa en los Emblemata (Amberes, 1565) de Adriano Junio</i>	825
M ^a Dolores Castro Jiménez, <i>El dios romano Conso en el emblema XLVII de Juan de Solórzano</i> ...	849

Javier Espino Martín, <i>La influencia de la literatura emblemática en la gramática jesuítica latina del siglo XVII</i>	869
M ^a Paz López-Peláez Casellas, <i>El buen gobernante como músico: Una aproximación al mito de Orfeo</i>	883
Manuel Mañas Núñez, <i>Filosofía moral en los comentarios de Diego López a los Emblemas de Alciato</i>	895
Luis Merino Jerez, <i>Fuentes emblemáticas en los Diálogos de Frei Amador Arraiz (Coimbra, 1604)</i>	913
Carlos Pérez González, <i>El De laudibus Sanctae Crucis de Rabano Mauro: La simbología de sus Carmina figurata</i>	925
Gema Senés Rodríguez y Victoria Eugenia Rodríguez Martín, <i>La imagen simbólica del “Basiliscus” según los Hieroglyphica de Pierio Valeriano</i>	943

LA CAPILLA DE GRACIAS EN EL CONVENTO DE SANTO DOMINGO. UN EJEMPLO DE SÍNTESIS CULTURAL

ANTONIO AGUAYO COBO

UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

El denominado estilo Plateresco constituye uno de los periodos artísticos más ricos y complejos de toda la historia del arte hispano. Su singularidad se debe a la diversidad y riqueza de las fuentes de que se nutre. La influencia clásica italiana se superpone a un potente sustrato autóctono, el cual le confiere las especiales características que lo distinguen y lo hacen único en el panorama artístico. El abigarramiento de sus decoraciones, el *horror vacui*, los entrelazos interminables de formas vegetales, las fachadas telón, no podrían entenderse sin las raíces islámicas que lo condicionan.

El antecedente más claro y patente, es esa magnífica manifestación artística y cultural conocida como mudéjar, que debido a su diversidad geográfica y a su prolongación en el tiempo, no se puede considerar un estilo artístico en el sentido estricto de la palabra, sino más bien un *metaestilo*, que se superpone a otras corrientes artísticas y culturales.

El término mudéjar tiene su origen etimológico en el vocablo árabe *mudayan*, que quiere decir “aquel a quién se ha permitido quedarse”¹, refiriéndose al arte cristiano realizado por alarifes musulmanes, dando lugar a una cultura muy característica, aunque de gran diversidad. En este breve estudio se plantea la posibilidad de que la influencia ejercida por parte del arte islámico sobre el cristiano, no quede limitada tan solo a las formas ornamentales y decorativas que afectan a la arquitectura, sino que también dicha influencia puede detectarse en la iconografía, en la cual se aprecian motivos procedentes de formas y tradiciones de la religión y cultura musulmana, prolongándose esta influencia

1. Gonzalo Borrás Gualis, “El arte mudéjar”, *Cuadernos de arte español*, núm. 7, Madrid, Historia 16, 1991.

incluso al periodo plateresco, claro heredero de la cultura mudéjar, tal como lo veía D. José Amador de los Ríos.

Así, no era maravilla el nuevo consorcio que en la primera mitad del siglo XVI ofrecían entre nosotros el antiguo estilo mudéjar y el que recibía título de Plateresco: la abundancia y suntuosidad, la gallardía y frescura de los elementos decorativos que uno y otro atesoran, se hermanaban, como en el siglo XIV se habían asociado los del estilo ojival y del arte mahometano².

La Capilla de Gracias se halla ubicada en el jerezano convento de Santo Domingo. Éste, uno de los más antiguos de Jerez³, se funda tras la conquista de la ciudad por parte de Alfonso X el Sabio, tomando como punto de partida una antigua *qubba* almohade, a la cual los historiadores posteriores aluden como *mesquitilla*⁴, que condicionará la arquitectura del templo, dando lugar a una planta en forma de T muy característica, y que va a permanecer en pie hasta fecha tan tardía como es el siglo XVIII, en que las necesidades del culto obligan a su demolición⁵ [Fig. 1].

Esta no ha de ser la única presencia islámica en el convento jerezano. Una vez estabilizada la frontera tras la batalla del Salado, y a salvo el convento, situado extramuros, de las razzias musulmanas, se procede a la construcción de un templo con materiales más estables de los hasta ese momento empleados, utilizándose en adelante la piedra, que proporciona un carácter perenne a la construcción, al tiempo que la ennoblece, acorde con la importancia que se quiere dar al cenobio. El estilo al que se recurre, tanto en el ábside como en los primeros tramos de la bóveda es el mudéjar, tan característico de Jerez.

2. José Amador de los Ríos, *El estilo mudéjar en arquitectura. Discurso del Excmo. Sr. D. José Amador de los Ríos, leído en la Junta pública de 19 de junio de 1859. Discurso del Excmo. Sr. D. Pedro de Madrazo, en contestación al anterior*, separata de los discursos de las tres nobles artes de San Fernando..., tomo I, Madrid, 1872; edición facsímil: Valencia, 1996, p. 35.

3. Hipólito Sancho de Sopranis, *Historia del Real Convento de Santo Domingo de Jerez de la Frontera*, tomo I, Almagro, 1929, p. 57.

4. Fernando López Vargas-Machuca, "Un ejemplo de reutilización y asimilación de arquitectura almohade: La iglesia de Santo Domingo de Jerez de la Frontera", en *El Mediterráneo y el Arte español. Actas del XI Congreso del CEHA*, Valencia, 1996, pp. 27-30.

5. *Ibidem*.

La funeraria Capilla de Gracias se erige en la nave principal, junto a la Capilla de Consolación, de la que en algún momento, sirve como sacristía. Aunque carente de documentación, se la vincula tradicionalmente con la familia de los Garavito, por las dos lápidas conservadas en el suelo. En cuanto a la autoría, se la relaciona con los maestros Cristóbal Voisín y Jerónimo de Valencia, autores de la Portada de Entrecoros, en la también jerezana Cartuja de la Defensa, con la cual guarda similitudes, no sólo en cuanto a su estructura, sino también, y sobre todo, con su iconografía, aunque en esta portada se note la intervención de manos mucho menos expertas.

Tratándose de una capilla funeraria, el programa iconográfico ha de girar, necesariamente, en torno al tema de la muerte, y el posterior juicio, al cual todo cristiano ha de enfrentarse.

La decoración cumple a rajatabla el principio iconográfico de la simetría, pero es en sus diferencias, a veces sutiles, en donde puede comprobarse el valor semántico de los relieves, incluidos los grutescos, que proporcionan las claves para la lectura iconográfica. Estas diferencias son, tal vez, nimias, pudiendo pasar desapercibidas en una primera lectura, pero fundamentales a la hora de la interpretación del simbolismo de las imágenes.

La lectura del programa iconográfico comienza por las pilastras exteriores, cubiertas en su totalidad por *candelieri*. Ambos presentan los mismos elementos iconográficos: Cabeza alada con cesto de frutas, peces unidos, rapaces afrontadas y cabeza humana, que mediante un grito, expresa dolor y terror al tiempo. A partir de aquí, la iconografía difiere. En el lado derecho, (izquierdo del espectador), un niño desnudo sostiene en sus manos un cordón con cuentas, que recuerdan un ábaco, aludiendo a las cuentas que el ser humano ha de presentar ante el Juez postrero. En el lado izquierdo, el niño desnudo se repite, sosteniendo en esta ocasión cabezas cortadas, alusivas a la muerte. En la parte superior, figura un pebetero a la derecha, en tanto que una cabeza alada sostiene un cesto repleto de frutas a la izquierda. Ambas pilastras aluden al ser humano, en el cual convive un lado espiritual, el alma, simbolizada por las cabezas angélicas, y una parte material, a la cual hacen alusión las cabezas dolientes, que muestran el pánico ante la muerte. Los deseos humanos, los pecados y tentaciones completan el conjunto del relieve. Si en el de la derecha se representa el

juicio ante la divinidad, simbolizada por las llamas, a la izquierda está la muerte, no ya física, sino espiritual, pues el alma se presenta cargada de deseos materiales, representados por el cesto de frutas.

Los capiteles corroboran esta primera lectura. Sobre una base de estilizadas formas vegetales, tres cabezas humanas ocupan los lugares de las volutas clásicas. Tras ellas, cabezas equinas aluden a los deseos humanos, que es preciso reprimir para alcanzar la salvación. Los gestos de las figuras de ambos capiteles difieren notablemente. Mientras que las figuras de la derecha denotan una expectación anhelante, las de la izquierda expresan un indescriptible terror. Estas diferencias meramente gestuales, se ven corroboradas por el medallón central del capitel. En el de la derecha, Dios Padre, entre nubes, desciende del Cielo en actitud de juzgar. Al otro lado, un hombre de aspecto cadauérico permanece atado, mientras observa la calavera que sostiene entre sus manos, en clara alusión a la condenación. Al poner en relación el medallón con las cabezas que conforman el capitel, se aprecia claramente la diferencia. En el de la derecha, ante la inminencia del Juicio, las figuras con las bocas entreabiertas parecen musitar una oración de intercesión ante el Supremo Juez, solicitando su perdón. Al otro lado, el Juicio ya ha tenido lugar, y el veredicto es inapelable. Las cabezas gritan despavoridas ante la condenación eterna. Incluso, las pequeñas formas vegetales que constituyen el capitel, se transforman en minúsculas lenguas de fuego, sugiriendo los tormentos del infierno. Se completa de este modo el ciclo de las pilastras. Si en una se alude al juicio, en la otra, se representa la condenación del pecador, que no ha sabido renunciar a los bienes terrenos [Fig. 2].

El programa iconográfico continúa en el friso superior. Sobre los capiteles, dos figuras emergen ligeramente del fondo, quedando claramente individualizadas. Ambas representan al pequeño dios del Amor, Eros, en actitudes claramente contrapuestas. En el lado derecho, el pequeño arquero depone sus armas, manteniendo apoyada en el suelo la flecha, con la punta hacia abajo, en tanto que sostiene en igual posición una antorcha apagada, indicando claramente su renuncia a la pasión amorosa⁶. Por el contrario, en el lado opuesto, el pequeño

6. Santiago Sebastián López, "Lectura crítica de la *Amorum Emblemata* de Otto Vaenius", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, XXI (1985).

Eros se ha quitado la venda que tapaba sus ojos, y sujeta con una mano la cabeza cortada de una pantera, símbolo de la lujuria, en tanto que de su espalda cuelga el carcaj con las flechas. Aún mantiene intactas sus fuerzas para la pasión y el deseo.

El friso superior, dividido en dos partes por el escudo de la Orden de Predicadores, representa de nuevo una contraposición de ideas y de actitudes del ser humano ante el Juicio. En el lado derecho, un niño desnudo monta un caballo desbocado, al galope. Sujetando las riendas con una mano, intenta retenerlo, mientras lo fustiga con la otra. El corcel, cuyas extremidades posteriores adquieren formas vegetales, arroja espuma por la boca, ante la dureza del castigo al que está siendo sometido. A su lado, un ángel mantiene atada toda una serie de armas, simbolizando los bienes terrenales a los que hay que renunciar. Esto podría relacionarse con el emblema de Borja *VERA VICTORIA*⁷. El caballo, en línea con toda la tradición emblemática, simboliza las pasiones que es necesario domeñar para alcanzar la virtud [Fig. 3].

En el otro lado, un pequeño desnudo, similar al anterior, pero con la cabeza vuelta hacia la espalda, intenta del mismo modo, controlar su montura golpeándola. El corcel se metamorfosea igualmente, transformándose, gracias a su retorcida cola de pez, en un hipopótamo. A éste animal, Horapolo le atribuye un sentido negativo, pasando esta connotación a Pierio Valeriano y Ripa, que hacen de él, el símbolo de la impiedad⁸. Incluso Vincenzo Ricci asocia esta bestia con la idea del pecado⁹, y Ferrer de Valdecebro hace de esta bestia el ser más cruel y terrible de los que han existido¹⁰ [Fig. 4].

Lo que más llama la atención del pequeño jinete, es el cuerpo deforme y la cabeza vuelta hacia atrás. Esto coincide con la tradición islámica de los *hadi-ces*, que al hablar de los réprobos dice:

7. Juan de Borja, *Empresas Morales*, Bruselas, 1680, segunda parte, p. 232; edición facsímil a cargo de Carmen Bravo-Villasante, Madrid, F.U.E., 1981.

8. Cesare Ripa, *Iconología*, Madrid, Akal, 1987, tomo I, p. 510.

9. Vincenzo Ricci, *Geroglífici Morali*, Napoli, 1626, p. 108.

10. Vicente M^o Roig Condomina, *Las Empresas vivas de Fray Andrés Ferrer de Valdecebro*, Valencia, 1989, pp. 211 y ss.

Es, pues, claro que ellos estarán ante su Señor, pero estarán con sus cabezas invertidas, es decir, que sus caras estarán vueltas hacia sus nuca... Tal será la sentencia contra los que despreciaron su gracia y no siguieron derechamente el camino que Dios les señaló¹¹.

Al lado del hipopótamo, un ángel de aspecto entristecido, enlaza con la figura de un ser deforme y monstruoso, en alusión a la idea del Mal. Se trata de simbolizar la figura del condenado, del maldito a los ojos de Dios, contrapuesto al otro jinete, que trata de refrenar sus pasiones.

En las enjutas del arco se sitúan las dos figuras cuya iconografía resulta más interesante por su complejidad y capacidad de síntesis.

La figura de la derecha representa un centauro, símbolo de las más bajas pasiones del ser humano.

Los Centauros fueron hijos de Ixion, y de una nube; haze mencion de ellos Ovidio, diziendo, que los vencio Thesseo, en las bodas de Pirtoo y Hyppodamia, y que son unos animales medio hombres y medio cavallos, ligerisimos è invencibles, y luxuriosissimos. (...) Los antiguos fingieron estos Centauros, para denotar por ellos la brevedad de la vida, y la brutalidad de algunos hombres. La parte de la cinta de arriba, que es figura de hombre, denota la vida humana; y el cavallo ligero sobre que va, que es la parte de medio abaxo, denota la ligereza con que corremos a la muerte: y por esto mismo dixeron que eran animales ligerissimos, porque no ay Aguila que con mas velocidad buele que nuestra vida¹².

En la mano izquierda porta un escudo, con el que intenta inútilmente protegerse, ya que parece haber sido herido, alzando al cielo su rostro y su brazo. Con la mano derecha sujeta una lanza, hoy desaparecida, con la cual estaba atacando a galope tendido en el momento de recibir la mortal herida. El centauro, aún

11. *Apud* Jesús M^a González de Zárate y otros, *Mensaje cristológico en la basílica de Nuestra Señora de Estíbaliz*, Vitoria-Gasteiz, Ephialte, 1989, pp. 46 y 47.

12. Ioan Pérez de Moya, *Philosophia secreta. Donde debaxo de historias fabulosas, se contiene la doctrina provechosa a todos los estudios. Con el origen de los Idolos, o Dioses de la Gentilidad*, Çaragoça, 1599, libro III, capítulo XIII, f. 238.

herido de muerte, lleva embrazado el escudo que hubiera debido servirle de protección, pero que ahora, tan sólo le vale de impedimento. Este escudo representa en realidad un rostro humano, o más bien una máscara, símbolo del engaño, de la mentira, y por analogía, de la vida humana. El sentido de esta figura queda patente, representando al pecador que basa toda su vida en los bienes mundanos, por lo cual está abocado a la muerte espiritual y eterna [Fig. 5].

El hecho de caer herido el centauro, lleva al espectador a fijarse en la figura simétrica, situada en la otra enjuta, que ha de ser, obviamente, la responsable de la herida.

La parte superior, humana, representa un hombre joven, bello e imberbe. El cuerpo, de apariencia frágil, está adornado con grandes alas, que le confieren un aspecto angelical. Con la mano izquierda sostiene la cabeza cortada de un hombre, de fiero aspecto, en tanto que con la derecha sujeta una cuerda o correa, cuyos restos aún pueden apreciarse en el fondo. Lo extraño de la figura radica en su parte inferior, metamorfoseada en una larga y estilizada cola de pez.

La parte superior representa de forma evidente al joven David, tras el combate con el filisteo Goliat, cuya cabeza cortada muestra en una mano, en tanto que en la otra aún blande la honda con que lo derribó [Fig. 6].

Llama la atención la introducción de elementos que distorsionan la iconografía, en sí clara. Las alas le confieren un sentido de espiritualidad. Son la fuerza ascendente que sirve para que el espíritu se eleve sobre la materia. Por el contrario, la parte pisciforme representa lo impío e impuro, tal como indica Horapolo:

Para indicar “impío”, o también “repugnancia”, pintan un pez, porque su comida se aborrece y se considera impura en los templos. Pues los peces sueltan el vientre y se comen unos a otros¹³.

Pierio Valeriano, siguiendo esta interpretación, hace del pez el símbolo de la brevedad y fragilidad de la vida humana, al tiempo que del odio [Fig. 7].

13. Horapolo, *Hieroglyphica*, Jesús María González de Zárate (ed.), Madrid, Akal, 1991, p. 141.

En el grabado, las cabezas del niño y del anciano, significan el devenir y la brevedad de la vida, el águila, simboliza el alma espiritual, capaz de elevarse por encima de la materia, la vida, el pez, la muerte, y el caballo, la destrucción.

La figura de David venciendo a Goliat, con todas las transformaciones a que ha sido sometido, representa en sí mismo una *psicomachia*. Es la lucha entre el Bien y el Mal, entre la materia y el espíritu, entre el cuerpo y el alma, entre la Soberbia y la Humildad:

(...) Hemos visto a Goliat, terrible por su corpulencia y valor, caer al golpe de una mano débil; la diestra de un adolescente lanzó contra él, en el chasquido de su honda, un pequeño guijarro y perforó su frente, atravesada por la cóncava herida. Aquél, amenazador, enhiesto, jactancioso, feroz, acerbo, mientras se hincha de indomable orgullo, mientras arde en espantosa cólera, mientras alardea de su fuerza, mientras aterra a los cielos con su escudo, supo lo que podían los juegos de un pequeño niño, y el atroz guerrero sucumbió ante los tiernos años¹⁴.

El texto de Prudencio, proporciona al mismo tiempo, la clave para la identificación de la otra figura. Se trata de Goliat, pero al igual que David, se metamorfosea, con el fin de indicar unos valores contrapuestos. El gigante se transforma en centauro, simbolizando de ese modo los instintos más bajos y animales del hombre.

Mediante las figuras de Goliat y David se simboliza la *psicomachia*, la lucha entre el Bien y el Mal. Goliat es representado en forma de centauro, simbolizando por medio de este híbrido la pura animalidad, los instintos más bajos del ser humano, el cual desafía con su escudo, orgullosamente, al Cielo, tratando de significar por medio de este gesto al que, basándose en su fuerza, se atreve a alzarse contra el mismo Dios.

La figura de David es al mismo tiempo la más contradictoria y sugerente. Su iconografía es en sí misma una *psicomachia*. Su figura, al igual que el personaje, no es unívoca, lineal. David es un ser complejo, lleno de contradicciones. Su personalidad está repleta de luces y sombras. Si por un lado es el antepasado de

14. Aurelio Prudencio, *Psicomachia*, Isidoro Rodríguez (ed.), Madrid, B.A.C., 1981, pp. 327 y ss.

Cristo, y su prefiguración, el vencedor de Goliat, y por tanto del Mal, por otro, es al mismo tiempo, el rey déspota que seduce a Betsabé, el que envía a la muerte a su esposo Urías. Es una figura humana, bien es cierto que elegido por Yahvéh, pero llena de debilidades y flaquezas.

Si David vence a Goliat, no es por su valía y valor, sino que, desconfiando de sus propias fuerzas, se encomienda a Dios, el Cual le concede la victoria sobre su enemigo. Sólo así se puede entender la compleja iconografía de David. Se representa joven y débil, con dos naturalezas muy distintas que luchan entre sí. Su mitad inferior, en forma de pez, simboliza su parte más humana, la más frágil e impía, la que tira de él hacia abajo, sujetándolo al mundo y a sus pasiones. Por el contrario, la parte superior, provista de alas, simboliza la parte espiritual, el alma, que consigue elevarlo y lograr la victoria sobre la parte material y humana. No en vano lleva en su mano la cabeza de su enemigo, representación plástica del Mal, vencido y sojuzgado.

Goliat, por el contrario, aún teniendo dos lecturas, ambas son negativas. Lo primero que se ve de la figura es el centauro, cuyo significado negativo ya se ha remarcado. En una segunda lectura, el centauro aparece asociado a la figura del gigante Goliat, el filisteo, el enemigo del pueblo de Yahvéh. En tanto que en todo ser humano hay una parte espiritual que espera la ayuda de Dios para vencer, en Goliat ésta no existe. No es un ser humano, es una bestia, el enemigo de Dios, al que osa desafiar, pudiéndose equiparar, probablemente, el pueblo filisteo al que pertenece Goliat, con los enemigos de la religión cristiana, a las recientemente derrotadas huestes islámicas.

El arco, que contiene el resto de la iconografía [Fig. 8], se apoya sobre unos pequeños relieves, que a modo de capiteles lo separan de las pilastras, cuyos elementos iconográficos son muy similares, en ambos lados, aunque presentan variantes.

En la parte externa sendas figuras de enanos se esfuerzan en soplar por unos cuernos de los que se elevan volutas de humo. A ambos lados de los relieves, mucho más tosco el izquierdo, se sitúan sobre balaustres, pebeteros de los que sobresalen frutas en el lado derecho y grandes llamas en el opuesto.

En la cara interna del arco, una única figura, semejante en todo a las vistas, trata, en el lado derecho, de agarrarse a estilizadas formas vegetales. La cabe-

za, siguiendo la tradición de los *hadices*, se halla volteada hacia atrás. Por el contrario, el ser de la izquierda, en posición normal, sopla por un enorme cuerno del que salen llamas. Por su aspecto deforme y monstruoso se pueden identificar estas figuras como una alegoría del Vicio o Perversidad¹⁵.

Los frutos sobre los pequeños balaustres hacen referencia a los actos y pasiones mundanas, al igual que el tallo vegetal, al que el ser con la cabeza vuelta, trata desesperadamente de asirse. El mensaje es claro: el que basa su vida en los placeres humanos no puede esperar otra cosa que la condenación. El horrible aspecto que presentan las figuras de la izquierda, con sus cuencas vacías y aspecto cadavérico, junto a las llamas que aparecen flanqueándolos, no permiten pensar en otra cosa más que en el castigo del infierno. Sin embargo, el hecho de que no mantengan sus cuellos vueltos, hacen concebir la esperanza de que no todo está perdido. Las llamas de los lados están haciendo referencia a la divinidad. A pesar de la monstruosidad de estos seres, aún late en ellos un atisbo de espiritualidad, un alma que confía en la salvación, gracias al poder de la oración, simbolizada por los grandes cuernos de los que emergen columnas de humo, que ascienden hacia el cielo como las plegarias.

Ripa describe la Oración de la siguiente forma:

Mujer vestida de verde, puesta de hinojos y con la vista vuelta hacia los Cielos. Del medio de la boca ha de salirle una llama de fuego... Pintamos vestida de verde la Oración por la esperanza que abriga de conseguir de Dios las gracias y favores que pide... Con la llama que de la boca le sale se simboliza el ardiente afecto que imbuje la Oración, inflamando nuestra mente de amor por lo Divino¹⁶.

Esta iconografía tiene su origen en el texto del *Apocalipsis*:

Se le dieron muchos perfumes para que, representando a la oración de todos los santos, los ofrecieran sobre el altar de oro colocado delante del trono. Y por mano

15. Cesare Ripa, *Op. Cit.*, tomo II, p. 204.

16. Cesare Ripa, *Op. Cit.*, tomo II, p. 158.

del Ángel subió delante de Dios la humareda de los perfumes que representan las oraciones de los santos¹⁷.

La cara externa del arco está ornada con varias armas entrelazadas entre sí por medio de cintas que las inutilizan. A ambos lados, sendas cabecitas de ángeles lloran entristecidas. Sobre ellas se suceden los distintos motivos: adarga nazarí¹⁸, tambores, alfanjes y lanzas. En medio, se entremezclan cabezas de carneros y de toros. Las armas atadas y depuestas son el símbolo de los enemigos interiores, que han de vencerse para alcanzar la victoria final. Los carneros simbolizan la Lujuria.

Acostumbraban los Antiguos pintar a Venus subida encima de un carnero para mostrar la Lujuria, indicando con ello la sujeción de la razón a los sentidos y a las ilícitas concupiscencias¹⁹.

El toro, por su parte, es un animal de fuerte potencia sexual, simbolizando en muchas ocasiones la Fecundidad, tal como expresa Horapolo:

Cómo expresan “hombre que finalmente se vuelve sensato después de la reciente ruina”.

Si quieren expresar “hombre que después de la reciente ruina se vuelve al fin sensato”, pintan un toro atado alrededor de un cabrahigo. Pues este, cuando está excitado, se ata a un cabrahigo y se amansa²⁰.

Tanto uno como otro animal representan la Lascivia y la Intemperancia. Al estar atados, adquieren el mismo significado que las armas, abandonadas e inutilizadas. El hombre renuncia a sus pasiones, a todo aquello que pueda conducirle al pecado.

17. *Apocalipsis* 8, 3 - 4.

18. Pedro Galera Andreu, “La tradición islámica y el clasicismo renacentista en España: a propósito de la adarga nazarí en la arquitectura del s. XVI”, *Cuadernos de la Alhambra*, vol. 31-32, Granada (1995-96), p. 140.

19. Cesare Ripa, *Op. Cit.*, tomo II, p. 34.

20. Horapolo, *Op. Cit.*, p. 431.

En la cara interna del arco, está representada toda una serie de bustos, tanto masculinos como femeninos, alternando con querubines, dotados de varias alas. Todas las figuras carecen de atributos, debiendo interpretarse tan sólo por su expresión e indumentaria.

La primera de las figuras representa una mujer desnuda, joven y bella. El cabello, largo y ondulado se encuentra recogido en la nuca, aunque algunos mechones se escapan descuidadamente por los lados. La belleza del rostro y el hecho de ir desnuda permite identificarla como la Lujuria:

LUJURIA: Una joven que lleva muy rizados cabellos que han de estar además artificiosamente ondulados. Irá casi desnuda, mas el paño con que se cubre sus partes habrá de estar compuesto de diversos colores. Será hermosa a la vista, (...) La Lujuria es un ardiente y desenfrenado apetito de la carnal concupiscencia, sin observancia de leyes ni de lo que impone Natura, sin mostrar respeto alguno por el sexo ni por los órdenes o estados.

Se pinta con los rizados cabellos que dijimos, artificiosamente ondulados, y con sólo un paño que las cubre, por ser sin duda la Lujuria incitadora y vía hacia el Infierno, y aún escuela donde se aprenden la mayoría de los crímenes²¹.

Sobre la Lujuria, un querubín mira, al igual que ella, hacia fuera, aunque los ojos de éste se dirigen hacia arriba.

La tercera de las figuras representa a un anciano, enjuto de carnes y de hirsuta y desgreñada barba. Se cubre apenas con un tosco vestido. En su rostro, se refleja una honda preocupación, marcada por las arrugas del entrecejo. Su aspecto pobre y descuidado permite identificarlo como la Avaricia²².

Continuando la alternancia, la siguiente figura representa, de nuevo, un querubín.

Ocupando la parte central del arco, se encuentra un anciano, desnudo, de mirada lastimera. Lo más significativo es que mantiene la boca abierta. Este gesto permite identificarlo como la Gula, el vicio que consiste en un apetito desordenado de alimentos.

21. Cesare Ripa, *Op. Cit.*, tomo II, p. 33.

22. Cesare Ripa, *Op. Cit.*, tomo I, p. 125.

A su lado, un ángel de cara dulce e infantil, forma el contraste con la apariencia llorosa del vicio. A su lado, ya en la vertiente derecha del arco, se aprecia una figura de apariencia muy similar a la identificada como la Avaricia. Un hombre calvo, delgado, de apariencia llorosa y pobremente vestido. Por el vestido roto y descuidado debe tratarse de la Pereza²³.

Bajo él, otro ángel, con los ojos semicerrados, parece entonar cánticos de alabanza con gran unción.

La siguiente figura representa un joven desnudo, de aspecto colérico. Los cabellos, encrespados, semejan llamas ardiendo sobre su cabeza. Su boca y ojos permanecen abiertos, aunque carentes de vida, dando la sensación de una gran agitación. Se trata de la representación alegórica de la Ira

IRA: Mujer joven, de tez roja y oscura, por ser propio del cuerpo de los iracundos, como dice Aristóteles [...] Joven se pinta la Ira, por cuanto los jóvenes suelen ser iracundos, prontos en airarse, y muy fáciles en el dejarse arrastrar por el ímpetu de la Ira, siendo vencidos por ella las mas de las veces. [...] La antorcha encendida viene a ser como el corazón del hombre enfurecido que de continuo arde y se consume²⁴.

La base del arco la forma una nueva cabeza angelical, produciéndose una doble alternancia, no sólo con la figura situada a su lado, sino también con la de enfrente, que forma la base del arco, ocupado allí por un vicio, el de la Lujuria, contraponiendo ambos conceptos.

Todo el programa iconográfico gira en torno a la *Psicomachia*, la lucha entre el Bien y el Mal. En el centro, el escudo de la Orden de Predicadores se levanta como faro, mostrando un modo de vida y el camino de salvación, haciendo de la oración el medio seguro para alcanzar la vida eterna, y hacer que la parte espiritual del hombre, su alma, se eleve hasta los cielos, prescindiendo de la rémora que supone la parte material y mortal que es el cuerpo.

La puerta es el símbolo de la muerte, del tránsito a la otra vida, tal como lo define Cristo en el evangelio de *Juan*: “Yo soy la puerta; si uno entra por mí,

23. Cesare Ripa, *Op. Cit.*, tomo II, p. 195.

24. Cesare Ripa, *Op. Cit.*, tomo I, p. 538.

estará a salvo”²⁵. La puerta es la muerte que da paso a la otra vida, la verdadera. Fuera de la puerta ya no existe marcha atrás. Es un viaje sin retorno, sometidos al juicio inapelable del Juez Supremo. El hombre, compuesto de una parte material, perecedera, y otra espiritual y eterna, ha de presentarse ante el juicio haciendo balance de sus actuaciones, de sus tentaciones, pero también de su arrepentimiento y de las oraciones dirigidas a Dios, destinadas a obtener el perdón de sus faltas.

El resumen de todo el programa podría ser la lucha central entre David y Goliat. Si bien es cierto que Goliat es el símbolo del Mal, David encierra en sí mismo esa dualidad, esa *Psicomachia*. Un principio positivo y otro negativo, del que todos estamos compuestos, a causa de la caída de nuestros primeros padres, por lo cual nadie puede obtener la salvación si no es con la ayuda de Dios.

Al carecer de documentación, no se sabe quiénes son los autores intelectuales de la portada. Ya se ha apuntado la posibilidad de que trabajaran los artistas Cristóbal Voisín y Jerónimo de Valencia, o al menos que fueran los autores de las trazas, pero nada se sabe del autor intelectual, aunque hemos de suponer que habría de ser, necesariamente, alguno de los monjes que formaran la comunidad de la Orden de Predicadores de Jerez en ese momento, habida cuenta la formación y grado de preparación que ostentaban sus miembros y que hizo que esta orden fuera la principal encargada de la Inquisición.

El hecho de la autoría intelectual lleva a otra cuestión no menos interesante. A lo largo de la lectura iconográfica hemos podido detectar toda una serie de posibles influencias islámicas, que parecen bastante evidentes a nuestro juicio. En primer lugar está la representación de la adarga nazarí, junto con los alfanjes. Este escudo, con el cual se alude al mundo islámico, es un motivo iconográfico que sólo aparece en el contexto andaluz, no más allá de la mitad del quinientos.

Otro elemento iconográfico de influencia islámica, es la representación de los réprobos, con el cuello torcido y la cabeza vuelta hacia atrás, por influencia de los *hadices*. Esta torsión de la cabeza no puede considerarse como algo casual,

25. Juan 10, 9.

ya que se repite en el capitel, y se contrapone con la idea del justo, cuya cabeza mira normalmente hacia delante.

Otra manifestación de la tradición islámica que nos parece patente, aunque no tan evidente, es el sincretismo de algunas de las figuras que forman el programa iconográfico. Este carácter sintético y desnaturalizador es indiscutible en el arte islámico, habida cuenta la tradición anicónica de la religión musulmana.

Hay que hacer notar que todos estos elementos están haciendo referencia a aspectos negativos, al pecado. Es muy probable que el autor del programa, conocedor del simbolismo negativo de estos elementos, quisiera remarcar por medio de ellos la idea del pecado, haciendo referencia al mundo de los infieles, de los islámicos recientemente derrotados y expulsados del suelo hispano, pero cuya tradición aún era clara y patente.

Si bien es cierto que en todos los programas iconográficos del Renacimiento se puede apreciar un gran hermetismo, consustancial con la idea misma del Humanismo, el carácter inescrutable de esta iconografía nos parece doblemente significativo. Este sincretismo podemos apreciarlo, fundamentalmente, en las figuras contrapuestas de David y Goliat. Estas figuras, por su carácter híbrido y sintético, no parecen querer recordar a los seres bíblicos, sino que por su aspecto recuerdan más a los seres fabulosos, de origen orientalizante, tan habituales en el arte hispanomusulmán, tras los cuales parecen querer enmascararse.

La tradición islámica parece evidente que ha influido, en mayor o menor medida, sobre la iconografía de la portada, al menos sobre los elementos anteriormente mencionados. Si bien es cierto que esta influencia puede resultar un tanto chocante, no es menos cierto que entre el convento de Santo Domingo de Jerez y la comunidad mudéjar ha existido una constante y fructífera relación a lo largo de los siglos, patente en la arquitectura.

Consideramos que la Portada de Gracias puede ser el ejemplo paradigmático de ese *metaestilo* del que hemos hablado al referirnos al arte mudéjar, en el cual se funden las influencias cristianas con las tradiciones islámicas, sólo que aquí esas tradiciones no se ven reflejadas en las formas, tal como sucede en las naves, sino en la iconografía, de una manera mucho más sutil y velada.

La comunidad mudéjar en Jerez, aunque no hay estudios solventes, debió de ser numerosa, habida cuenta la cantidad y calidad de las realizaciones artísti-

cas que ha dejado, que permiten encuadrarla entre lo mejor del arte mudéjar de Andalucía.

La Orden de Predicadores fue, sin embargo, muy celosa a la hora de admitir a nuevos miembros, temerosa de que trataran de infiltrarse bajo el prestigio de su institución algunos miembros de las minorías, como eran los judeoconversos, por lo que fue de las primeras en imponer las pruebas de limpieza de sangre a todos aquellos que quisieran, no sólo entrar en la Orden, sino incluso a todos aquellos que buscaran cobijo para sus cenizas al amparo de sus muros, teniendo que demostrar tanto unos como otros cinco generaciones de cristianos viejos. Esta activa militancia les hace acreedores a ser los depositarios del tribunal de la Inquisición en la mayor parte de los lugares, tal como lo vemos en el convento jerezano, donde se repiten los escudos inquisitoriales por naves y altares.

Sin embargo, este celo con la comunidad judía conversa no parece existir con la mudéjar, ya que su influencia hemos podido detectarla a lo largo de varios siglos, quedando plenamente asimilada. Este hecho indica que, a pesar del pensamiento oficial que pudiera hablar de reticencias y desconfianzas entre ambas comunidades, la realidad diaria era bien distinta, pudiendo hablar de una coexistencia plena y efectiva.

La Capilla de Gracias sería pues, el exponente de un arte de fusión, tal como lo concibe D. José Amador de los Ríos, o más modernamente el profesor Borrás. Somos conscientes de que al introducir este término, aplicado a la iconografía, se abre un campo de enormes posibilidades, escasamente explorado, pero si negamos las posibles influencias islámicas de esta capilla, aparte de ignorar una realidad histórica, probablemente estemos desoyendo las voces de un edificio que hablan de la fusión de dos culturas que supieron convivir en paz.



Fig. 1: Anton Van den Vyngaerde. Jerez en 1567.



Fig. 2: Capiteles.



Fig. 3: Los réprobos.



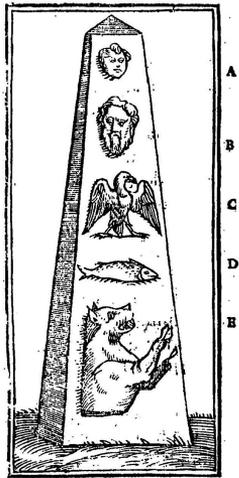
Fig. 4: Vincenzo Ricci. El Pecado.



Fig. 5: Centauro-Goliat.



Fig. 6: David.



- A Nascimur
- B Senescimus
- C Quiescimus
- D Morimur
- E Natura dissidit

Fig. 7: Pierio Valeriano. *Odium*.

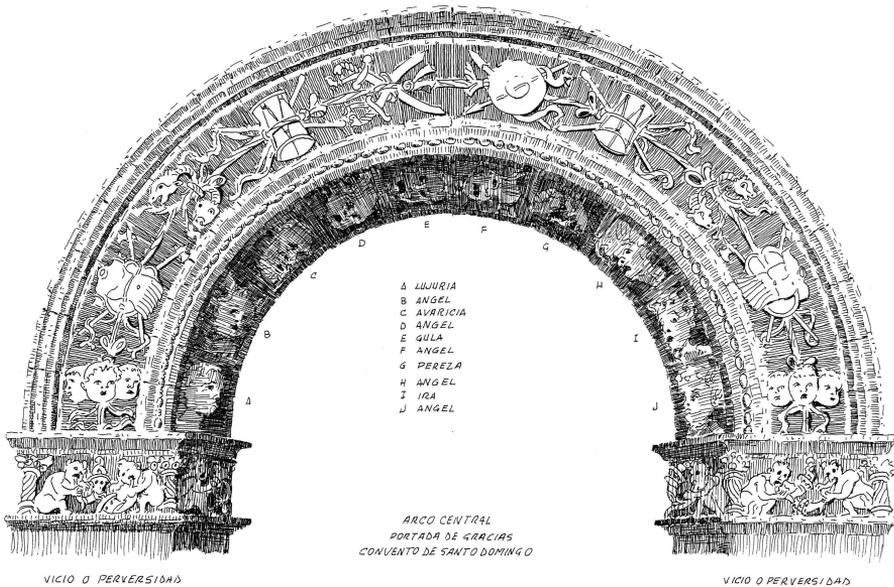


Fig. 8: Arco.