

LECTURA ICONOLÓGICA DE LA PUERTA DEL SOL DE LA IGLESIA MAYOR PRIORAL DE EL PUERTO DE SANTA MARÍA

Resumen: La fachada lateral de la Iglesia Mayor Prioral, conocida como Puerta del Sol, es obra construida principalmente en el siglo XVI, aunque rematada en el siglo XVII. Presenta un complejo programa iconográfico constituido tanto por figura de bulto, como por pequeños medallones y grutescos. Aplicando el método iconológico se analiza el mensaje mariológico, que hace de la imagen de Santa María de El Puerto el centro de la composición y del programa iconográfico.

Palabras clave: Iconografía, método iconológico, arte de El Puerto de Santa María, Renacimiento.

Abstract: The lateral facade of the Greater Prioral Church, known as the Door of the Sun, was constructed principally in the sixteenth century, although finished off in the seventeenth. It presents a complex iconographical program constituted not only by figures in relief but also by small medallions and other ornaments. Applying the iconological method and analysing the Virgin message, the image of Saint Mary becomes the center of the composition and the iconographic program

Key words: Iconography, iconologic, method, art of El Puerto de Santa María, Renaissance

La Iglesia Mayor Prioral de El Puerto de Santa María se comenzó a erigir, según Hipólito Sancho, en tiempos de los Reyes Católicos, en la década comprendida entre 1480 y 1490.¹ En este momento se está llevando a cabo la construcción de la gran catedral de Sevilla, a la que afluyen maestros de todas las latitudes. Desde el centro neurálgico que supone esta magna obra, los maestros que trabajan en ella difunden el estilo gótico, en el que se construye, por toda Andalucía, desplazando al viejo estilo mudéjar, ya caduco, no tanto en cuanto a las formas, frescas y potentes, sino en cuanto a lo que supone ideológicamente de fusión de culturas, en un momento en que la monarquía de los católicos monarcas propone un pensamiento único que unifique y uniformice a todo el territorio.

* Doctor en Historia del Arte. Profesor de Secundaria. Miembro del grupo de investigación PAI HUM-726 (Universidad de Cádiz).

Fechas de recepción y aceptación del estudio: 20-IX-2004 y 26-I-2005.

1 Sancho Mayí, Hipólito (1943: 113 y ss.)

La construcción del templo portuense se le encarga al maestro de la seo hispalense Alfonso Rodríguez,² el cual residirá durante unos años en El Puerto, bajo el patrocinio de Luis de la Cerda, duque de Medinaceli. El edificio, de tres naves y planta basilical, resultó de gran empaque y belleza, aunque al poco tiempo sufrió graves deterioros, al igual que otros realizados por el mismo maestro, que acabaron incluso derrumbándose, como sucedió, con el cimborrio de la catedral sevillana. Igual suerte corre la iglesia portuense, ya que desde finales de la centuria del quinientos su fábrica amenaza ruina, siendo necesaria su reconstrucción en el siglo siguiente, encargándose de la obra, primero el maestro jerezano Antón Martín Calafate en 1643, y a la muerte de éste, acaecida en 1659, el joven Francisco de Guindos, hasta su finalización en 1671.

La portada del lado de la epístola, llamada Puerta del Sol, aunque no conocemos documentación de ella, es obra realizada a mediados del siglo XVI. Su autor, teniendo en cuenta las características de su estilo, debió ser el también maestro de la catedral de Sevilla entre los años 1535 y 1556, Martín de Gainza,³ el cual daría los planos en una de sus frecuentes visitas a las canteras de la ciudad portuense en busca de piedra para la gran obra de la catedral sevillana. No obstante, la ejecución correspondería a maestros de segunda fila, que se harían cargo de la obra ante la imposibilidad de la ejecución por parte del autor del proyecto. Es evidente que algunos de los artistas que intervienen en la obra de la fachada adolecen de una cierta impericia que da a la obra, sobre todo en algunos relieves, un cierto aire de tosquedad y falta de gracia.

El conjunto de la fachada se corresponde con el denominado estilo plateresco, aunque con un cierto retraso cronológico, hallándose cubierta en su totalidad de grutescos y candelieri, en un auténtico *horror vacui* en el que se alternan los menudos relieves con figuras de bulto y medallones. En el momento de la reconstrucción del templo, en el siglo XVII, esta portada es modificada, añadiéndosele un frontón curvo y las esculturas que la coronan, adquiriendo el aspecto que tiene en la actualidad, pero que traiciona de alguna manera el proyecto inicial elaborado por Martín de Gainza, que concebía la fachada como un majestuoso arco de triunfo.

Análisis iconográfico

La denominada Puerta del Sol, que actualmente constituye la entrada principal del templo (ilustración 1), está concebida como una gran fachada retablo,

2 Ibidem

3 Morales, Alfredo (Inédito: 4) y Falcón Márquez, Teodoro (1992: 208)

desarrollando en el exterior la configuración de los monumentales retablos interiores. La estructura, claramente renacentista, está formada por un gran arco de triunfo, que alberga en su interior un arco de medio punto, dentro del cual se alberga la mayor parte de la iconografía.

En el nivel inferior, situados en los intercolumnios, están representados los cuatro doctores máximos de la Iglesia latina: San Jerónimo, San Agustín, San Ambrosio y San Gregorio Magno. Faltan las dos esculturas de los extremos, en las que estarían representados San Jerónimo y San Gregorio Magno. Estas

figuras, al igual que las superiores, están identificadas, no sólo por los atributos específicos de cada santo y que cada uno porta, sino también por atributos alusivos, situados bajo el pedestal o repisa que soporta las imágenes.

En el nivel superior se sitúan los cuatro evangelistas: San Lucas, San Mateo, San Marcos y San Juan. Se da la circunstancia de que los atributos de estos dos últimos no coinciden con los de la repisa de cada uno, por lo que parece evidente que en la restauración que la fachada tuvo en el siglo XVII, al quitar las imágenes no volvieron a colocarlas en el lugar adecuado, habiendo en este momento una falta de concordancia iconográfica.

Sobre la puerta, a ambos lados, en las enjutas del arco, dos ángeles separan sendas cortinas, como invitando al espectador a pasar al interior.



Ilustración 1. Puerta del Sol



Ilustración 2. Adán



Ilustración 3. Eva

A la altura del entablamento, pero fuera de éste, se hallan situadas dos figuras, que aunque en parte destrozadas y semiocultas, estimamos de gran valor iconográfico. Se trata de “nuestros primeros padres”: Adán y Eva (ilustraciones 2 y 3).

A la misma altura que estas figuras de Adán y Eva se encuentran, pero ya dentro del friso, tres bustos que, alternando con figuras de ángeles, representan las tres edades del hombre: la Juventud (ilustración 4), la Madurez y la Senectud.

Las figuras se hallan enmarcadas dentro de veneras que simbolizan la regeneración por medio del agua del bautismo. Las tres imágenes se encuentran entre dos máscaras situadas en los extremos de la cornisa, por medio de las cuales



Ilustración 4. La Juventud

se simbolizan los engaños de la vida, y por extensión el mundo terreno. Las veneras se hallan aprisionadas entre carnosas ramas, por medio de las cuales se simbolizan el pecado, en el cual, el hombre se enreda, quedando aprisionado entre el ramaje. Estas tres figuras hay que ponerlas en relación con las de los extremos, interpretadas como Adán y Eva. A causa del pecado cometido por “nuestros primeros padres”, Yahvéh los castigó con la expulsión del Paraíso y a padecer ellos y toda su descendencia el dolor, la enfermedad y la muerte.

Antes de pasar al estudio de la puerta, hemos de centrarnos en el análisis de las columnas abalaustradas que la flanquean. La parte inferior de los balaustres

se halla entorchada con pequeños motivos iconográficos. El elemento sustentante que es la columna se convierte de este modo en agente portador de iconografía, desempeñando en el conjunto del programa iconográfico un valor activo.



Ilustración 5. Columnas

La arquitectura, que ya de por sí posee un valor simbólico, lo es de este modo, doblemente, tanto por su valor arquitectónico como en el papel elemento portador. Los elementos iconográficos que conforman los grutescos están formados fundamentalmente por distintos grupos de armas: armaduras, lorigas, escudos del tipo adarga nazarí,⁴ etc. Las armas, todas ellas en reposo, no se hallan dispuestas para la acción, sea ofensiva o defensiva, sino que se encuentran depuestas. Asimismo, forman parte del repertorio iconográfico de las columnas (ilustración 5) varias máscaras, cuyo sentido alusivo a la futilidad y brevedad de la vida se ha visto anteriormente. Otra serie de motivos que aparecen son diversas cabezas de animales, tales como el león y el carnero. Si el primero hace alusión en este contexto al furor y la cólera, el carnero está aludiendo a la lujuria.

Siguiendo con el análisis iconográfico de la fachada, la puerta de acceso al templo constituye uno de los elementos primordiales, en torno al cual gira todo el conjunto, tanto arquitectónico como simbólico. La puerta constituye un elemento fundamental de toda edificación. Es el elemento de tránsito, que pone en comunicación los distintos ámbitos: interior-exterior, profano-sagrado, privado-público. La puerta, en los templos, constituye un elemento esencial, ya que supone la entrada del fiel en el espacio sagrado. Aquí se halla totalmente decorada en su intradós, de manera que el fiel, al penetrar en el recinto sagrado, se siente rodeado e influenciado por las imágenes que forman el conjunto decorativo. Los relieves se repiten a uno y otro lado, pero difieren en algunos detalles, fundamentales a la hora de su interpretación.

El candelieri (ilustración 6) está formado, desde abajo, por una cabeza masculina, de aspecto maligno, sobre la que se apoya el eje del candelieri. En un nivel

4 Galera Andreu, Pedro (1995- 96: 140).



Ilustración 6. Intradós derecho

inmediatamente superior se sitúa la cabeza de un querubín, símbolo del conocimiento superior. Lo más interesante de ambos candelieri son los pequeños medallones situados en el centro. Éste, representa una figura femenina, de rostro infantil, adornado con una larga y ondulante melena. En la frente se adorna con una flor. De su cuello, sobre el pecho, pende un colgante que no puede apreciarse con claridad. La clave para su interpretación la proporciona la flor que adorna su frente. Ésta es el atributo de la Virginidad⁵. Otro de los atributos de esta alegoría es la esmeralda⁶, a la que creemos que se puede estar haciendo alusión por medio del colgante, pero que debido a estar realizada en piedra no se puede identificar por su color.

En el relieve del pequeño medallón, ambos atributos aparecen claramente representados: la flor sobre la frente y la piedra preciosa en forma de colgante sobre el pecho. Hay que destacar que el colgante tiene asimismo forma de flor, en lo que podría considerarse una auténtica redundancia iconográfica con el fin de remarcar el concepto. Sobre el medallón, dos cornucopias, símbolo de la abundancia, rebosan: de una frutas y de la otra llamas. De las cornucopias, rompiendo la ley de la simetría, pende una única cabeza de carnero, símbolo de la lujuria. La otra cornucopia, de la que no pende nada, rebosa de fuego, símbolo de la divinidad, al tiempo que de la religión. El relieve remata en la figura de un ángel, de rostro dulce, que parece entonar un cántico de alabanza ante la visión que parece estar contemplando.

El candelieri situado a la izquierda de la puerta (ilustración 7), aunque similar al ante-



Ilustración 7. Intradós izquierdo

⁵ Ripa, Cesare (1987: t. II, 422).

⁶ Ibidem. (1987: t. II, 423).

riormente visto, presenta algunas diferencias importantes de contenido, aunque en la forma mantiene una estricta simetría. Constituye su base una cabeza masculina que, aunque toscamente tallada, parece estar dormida, o al menos mantiene los ojos cerrados, conservando una expresión de calma o placidez. Sobre su cabeza se asienta un recipiente del que sobresalen abundantes frutas. Flanqueando la cabeza y acercando los largos cuellos a la fruta se sitúan dos elegantes cisnes, cuyas cabezas parecen haber desaparecido en el enroscamiento de sus cuellos. Esta ave, debido a su belleza, es uno de los atributos de la diosa Venus, de cuyo carro suele ir tirando⁷. El eje del candelieri, situado sobre la cabeza, sirve de soporte para dos estilizadas formas que rematan en cabezas de animales. La situada en el lado derecho se adorna con un único y retorcido cuerno, que permite identificarlo como el unicornio, símbolo de la Virginitad. Esta figura, muy habitual en los bestiarios medievales, adquiere un extraordinario interés en la iconografía cristiana, ya que es el símbolo, en muchas ocasiones, de la Virgen María, aunque también puede serlo de Cristo encarnado, sobre todo en los programas cristológicos, significando por medio de este animal la Encarnación. El otro animal, aunque de talla muy tosca, dado lo estilizado de su figura, puede tratarse de una serpiente. No hemos de incidir en el valor negativo de este animal, maldito por Yahvèh por haber hecho caer a “nuestros primeros padres”.

Sobre el vástago del candelieri, al igual que en el otro lado, se sitúa un querubín, y sobre éste, el medallón que constituye el centro de la composición. Representa la efigie de una mujer joven, de bello y agraciado aspecto, cubierta con un casco guerrero en forma de león. Cubre su torso con una coraza, que le confiere un aspecto fiero y aguerrido. A la altura de los pechos, sendas cabezas de león adornan la coraza. Lo más característico, y que va a proporcionar la clave para su identificación, es la figura del león, que se repite tanto en el casco como en la coraza⁸. Aunque la imagen no es igual debido al material en que está realizada y al formato en forma de medallón de pequeñas dimensiones, consideramos que la idea transmitida es la misma. El león asimismo representa la idea de fortaleza, de valor, valentía, etc. Es decir, toda una serie de aspectos positivos tan necesarios a los humanos para enfrentarse a las amenazas del pecado.

Sobre el medallón, dos cornucopias idénticas rebosan frutos. De ambas penden sendos *petasus*, uno de los atributos constantes del dios Mercurio, junto

7 Ibidem (1987: t. I, 166).

8 Ripa, Cesare (1987: t. I, 440). “*Fortaleza de ánimo y de cuerpo: Mujer armada de coraza, lanza, espada y yelmo. Llevará un escudo con el brazo izquierdo, pintándose sobre él una cabeza de León, y sobre éste una maza. La maza representa la fortaleza del cuerpo y la cabeza de León la generosidad de ánimo*”.

con las sandalias y el caduceo. Este dios mensajero de los dioses, en cuanto inductor del sueño, se asocia con la idea de la muerte adquiriendo una connotación funeraria.

Remata el candelieri en una figura de ángel que, al igual que su compañero de enfrente, parece entonar un melodioso cántico.



Ilustración 8. Clave del arco

En el arco, situadas entre dos tenantes con cestos de frutas sobre sus cabezas, de los que sobresalen cabezas de caballos, se enmarcan sendas figuras de aspecto fitomórfico, en medio de las cuales se sitúa una medalla que centra el arco y que forma su clave (ilustración 8). En ella, una figura masculina, desnuda, mira hacia arriba de manera insistente. Lo más característico de esta figura es que aparece coronada de laurel, símbolo de los vencedores. La corona de laurel, que simboliza la virtud, al tiempo que la posición del cuello, mirando hacia arriba de manera insistente, permiten identificar esta figura como el Despego del Mundo,⁹ en alusión a la renuncia que el hombre virtuoso ha de hacer de los bienes materiales, atendiendo tan sólo a su salvación espiritual.

Con estas figuras se completa el análisis del cuerpo inferior, cuyo límite está en el friso conteniendo las tres edades de la Vida Humana.

En el arco superior se sitúan tres figuras de bulto, separadas por columnas:

La figura que ocupa el centro de la composición y que indudablemente constituye el centro de la fachada representa a la Virgen de los Milagros situada sobre el Castillo de San Marcos, conocida como Santa María de El Puerto, que se ha convertido en el escudo y emblema de la ciudad (ilustración 9). Cuenta la tradición, aunque no se corresponda exactamente con la historia, que hallándose el rey Sabio con pocos efectivos, e indeciso para librar batalla, se le apareció la Virgen desde la torre del castillo y le instó a penetrar en la población guiado por ella, siendo un éxito la operación.¹⁰ La imagen se representa coronada y cubierta con majestuoso manto. Refleja exactamente la tradición referida, ya que María, en majestad, aparece sobre las torres del castillo, hoy conocido como de San Marcos. El castillo aparece representado con sus torres almenadas. Hay un

9 Ibidem (1987: t. I, 272-273)

dato curioso, ya que la puerta aparece fuertemente cerrada, haciéndose hincapié en el grueso cerrojo, indicando la imposibilidad de tomar la ciudad si no fuera por la actuación milagrosa de la Virgen. La escultura, al igual que algunas otras de la fachada se encuentra en muy mal estado de conservación, hallándose deteriorada en la luna en que se apoya, como Virgen apocalíptica, y sobre todo, en la imagen del Niño, al cual le falta la cabeza. Sobre la hornacina se sitúa una gran corona, haciendo hincapié de este modo en la majestad de María, como *Regina Coeli*.

A ambos lados de la Virgen, sendos nichos en forma de venera cobijan las imágenes de San Pedro y San Pablo. La venera es tradicionalmente un elemento asociado al agua. En la antigüedad era atributo de Venus. Al cristianizarse, sigue haciendo alusión

al agua, pero ahora a la del bautismo. Simboliza la regeneración de la humanidad mediante la intervención de la Virgen María como nueva Eva, la cual, mediante la encarnación de Cristo, lava el pecado cometido por Adán y Eva, haciendo posible la salvación del género humano. Las figuras de San Pedro y San Pablo suelen aparecer unidas, formando pareja, ya que si uno simboliza la Iglesia judía convertida, por medio de San Pablo se significa la Iglesia de los gentiles.

Más interesantes que las figuras de los apóstoles son los relieves que adornan los pedestales que los soportan. La primera de las figuras es extraordinariamente interesante (ilustración 10). Una cabeza humana de rasgos enjutos y afilados se sitúa en el centro de la composición. Parece tener los ojos cerrados, como si los pesados párpados cayeran sobre las cuencas sin vida. El cuello asienta sobre un cuerpo informe, casi como una nube, que se desparrama por el espacio circular del pedestal. A ambos lados, dos aves de largos cuellos se aproximan hasta parecer susurrarle al oído. Se trata de la grulla. Ya desde la antigüedad esta



Ilustración 9. Santa María del Puerto

10 Lozano Cid, Olga; García Pazos, (1983: 7)



Ilustración 10. Basa de San Pedro

en las alturas para no mirar la tierra. El alma del hombre se transforma en ave para ascender a las alturas.

El centro de la basa (ilustración 11) está ocupado por la figura de un hombre desnudo, de aspecto tosco y grosero. Adorna el rostro de rudas facciones, con un espeso bigote, que agudiza aún más la sensación de zafiedad. Cubre la cabeza con un gorro, de apariencia parecida a una boina, que apenas deja ver una estrecha frente. Los ojos permanecen entrecerrados en un gesto que puede interpretarse como que le cuesta comprender, al poseer un intelecto muy reducido. De su cuello desnudo pende una cuerda, que de alguna manera está proporcionando



Ilustración 11. Basa de San Pablo

ave era tomada como modelo por la belleza, altura y orden de su vuelo, así como por la característica que se le atribuía de volar en silencio. El Bestiario Toscano hace de ella el símbolo de la Prudencia. Esta cualidad adquiere un sentido moral, refrendado tanto por Valeriano, como por Alciato y Ripa. Se hace referencia al hombre que busca las cosas sublimes en su espíritu, lejos del dominio pasional de lo terreno. El ave vuela

la clave para su interpretación. Se trata de un esclavo, ya que la cuerda es símbolo del sometimiento al que está sujeto. Los animales que están a su lado indican a qué clase de esclavitud se está aludiendo.

El primero de ellos, situado a la izquierda de la figura, es un lobo. Este animal tiene una connotación siempre negativa dada su ferocidad y voracidad. De hecho, su crueldad le hace formar parte del séquito del dios Marte, tirando de su carro ¹¹.

11 Ripa, Cesare (1987: t. I, 168)

También puede ser atributo de la rapiña, la voracidad, avaricia o la envidia. Todas ellas cualidades negativas y nefastas para la virtud del hombre. Una de las características que relatan los bestiarios medievales es que cuando el lobo ve al hombre antes de ser visto, el hombre pierde toda su fuerza, quedando a merced del animal, sucediendo igualmente al revés, pues si el animal es visto por el hombre antes de divisarlo él, perdiendo su fuerza, queda dominado por el hombre¹². Esta cualidad tiene indudablemente su enseñanza moral, ya que si el hombre se deja atrapar por el pecado, queda finalmente preso de él, más no si está alerta y lo ve antes de que pueda ser atacado.

El otro de los animales que flanquean la figura es la pantera. Este felino está tradicionalmente asociado a todos los vicios, fundamentalmente a la lascivia y la concupiscencia. La pantera es amiga de todos los animales, excepto del dragón, a quienes atrae con su aliento perfumado, aprovechando para cazarlos¹³. Ripa hace de este animal el símbolo de la Libidinosidad.

Sobre las figuras de San Pedro y San Pablo, coronando las hornacinas, podemos apreciar sendas composiciones de figuras, que presentan, al igual que las basas un gran interés iconográfico.

En el caso de las figuras sobre San Pedro (ilustración 12), el centro de la composición lo forma una figura femenina, desnuda, que emerge de un pebetero. Los brazos, transformados en alas, se esconden tras las figuras situadas a su lado. El hecho de emerger la figura de un pebetero, cual si de una llama se tratara, nos proporciona una de las pistas para su correcta interpretación, ya que el fuego es uno de los atributos más constantes y significativos de la Religión. El hecho de ir desnuda facilita otra de las claves para la identificación de la alegoría, ya que la desnudez, en el lenguaje humanista del Renacimiento, no implica en absoluto la idea de pecado, sino que antes al contrario, por medio de la desnudez se representa el concepto de virtud y pureza. Sólo los dioses y los reyes podían ser representados desnudos. Esta característica de la desnudez nos conduce al sentido definitivo de la iconografía. Se trata de



Ilustración 12. Figuras sobre San Pedro

12 Sebastián, Santiago: (*El Fisiólogo*: 10 y ss).

13 Guglielmi, Nilda: *El Fisiólogo. Bestiario medieval* (1971: 96, n. 147).

la Verdadera Religión o Religión Cristiana. Las figuras que le dan la espalda, alejándose, son todos aquellos que no la aceptan, y como tal son derrotados por ella, y expulsados del Paraíso, destinados a la condenación eterna. Entre las dos figuras que se dan la espalda hay una clara diferencia. Mientras que la situada a la derecha de la Verdadera Religión tiene rasgos humanos, la otra, situada a la izquierda, presenta una apariencia demoníaca. En tanto que el hombre mira hacia el Cielo, como lamentando la pena a que se ha hecho acreedor, por el contrario, la figura infernal mira hacia abajo, sabiéndose merecedor de la pena y del lugar a que está destinado.



Ilustración 13. Figuras sobre San Pablo.
¿Duque de Medinaceli?

Las figuras situadas sobre la imagen de San Pablo (ilustración 13), aunque manteniendo una simetría con las anteriores, son diferentes, al menos en parte. El espacio central, que en la composición anterior estaba ocupado por la figura femenina desnuda, que hemos interpretado como la Verdadera Religión, aquí es ocupado por una figura masculina vestida. Posee unos rasgos fuertemente individualizados: labios carnosos y abultados, nariz alargada y mentón prominente. El cabello rizado cae formando bucles sobre la frente. Pero lo más llamativo es que el atuendo con que se halla ataviada es, sin lugar a dudas, un traje de la época en que está realizada la fachada. Esto nos lleva a considerar la posibilidad que se trate de un retrato. No pretendemos que sea un retrato absolutamente fidedigno, aunque creemos que el artista ha tratado de hacerlo lo más fiel posible al modelo.

A pesar de las claras diferencias que existen entre la figura anterior, identificada como la Verdadera Religión y este posible retrato, hay un hecho que llama poderosamente la atención, que son las figuras que las flanquean y que parecen huir, identificadas anteriormente como los pecadores, los malditos. Tanto en uno como en otro lado se repiten de manera casi idéntica, lo que lleva, necesariamente, a la conclusión de que en ambos lados, la idea es la misma. Las dos figuras responden al mismo concepto: la Verdadera Religión. Pero si esto es así, ¿por qué un retrato? Y sobre todo ¿de quién? Creemos que la respuesta es obvia. Encontrándonos en una ciudad de señorío, y en un monumento erigido bajo el

patronazgo de los señores de El Puerto de Santa María, el retrato no puede ser otro que el del duque de Medinaceli bajo cuyo mandato se realiza esta portada: Juan de la Cerda II Duque de Medinaceli¹⁴.

Hay un pequeño detalle, que puede pasar inadvertido, dado lo minúsculo de su tamaño. La figura situada a la izquierda del personaje retratado (derecha del espectador), guarda en el hueco que queda entre los brazos y el cuerpo la representación de un pequeño ratón, casi inapreciable. Este roedor es el símbolo del Daño, por cuanto “estos roedores son un auténtico jeroglífico del daño y la ruina”¹⁵

Situadas en los extremos, junto a las columnas exteriores se encuentran dos animales, de extraña apariencia, dando la espalda a la composición central. Ambas figuras son muy parecidas, diferenciándose únicamente en la cabeza. Se trata de unos seres híbridos, compuestos de patas de león, cuerpo de aves de grandes proporciones y cabeza de carnero. El situado junto a San Pedro (ilustración 14), cuyo significado, asociado a la idea de la lujuria, ya ha sido analizado anteriormente. El hecho más llamativo es el de venir asociado a la idea de un ser monstruoso, significando con ello el pecado en general, siendo matizado por la cabeza por medio de la cual se especifica. El monstruo situado al lado de San Pablo es prácticamente igual al anterior, diferenciándose tan sólo



Ilustración 14. Monstruo

en la cabeza, en este caso de un felino, más concretamente de una pantera, asimilada asimismo con la idea de la lujuria. La idea que intentan reflejar ambos

14 Teniendo en cuenta que, dado el estilo en que está concebida esta fachada, la hemos atribuido, al menos el proyecto, a la mano del gran maestro de la Catedral de Sevilla, Martín de Gainza, y dado que éste ejerce su cargo al frente de las obras de la catedral hispalense entre 1535 y 1556, esto nos lleva a considerar, sin lugar a dudas que el posible retrato correspondería al segundo de los duques de Medinaceli, Juan de la Cerda, que lo fue entre 1502 y 1544. Este hecho es más posible, habida cuenta que éste era natural de El Puerto de Santa María, ya que fue hijo natural de Luis de la Cerda, I Duque de Medinaceli, habido de su relación con Catalina Alonso Alonso, “Catalina del Puerto”, y que reconoció en última instancia, al fallecer su hija Leonor, única legítima de su matrimonio, con el fin de garantizar la sujeción del mayorazgo. (cfr. Sánchez González, A.: 2002) La relación entre el maestro Martín de Gainza y el II Duque de Medinaceli, Juan de la Cerda, nos lleva a acotar mucho más de lo que hasta ahora se había hecho la fecha de realización de esta fachada, ya que no pudo ser anterior a 1535, fecha en que se hace cargo de las obras de Sevilla el maestro, ni posterior a 1544, fecha del fallecimiento del duque.

15 Ripa, Cesare: (1987: t., 249)

seres monstruosos es obvia. El pecado es vencido y huye de la virtud, representada por el conjunto de la Virgen y los santos Pedro y Pablo.



Ilustración 15. Columnas

Para finalizar el estudio iconográfico de esta parte superior del arco resta únicamente el análisis de las columnas que flanquean a la Virgen, San Pedro y San Pablo (ilustración 15). Todas ellas están decoradas a base de grutescos, que cubren el fuste casi totalmente. Algunos de estos adornos están realizados en un relieve muy tenue y sutil, que debido a la acción del tiempo lo han borrado casi en su totalidad, dificultando enormemente su identificación correcta. Los motivos iconográficos que cubren las columnas son muy diversos, tales como máscaras, bucráneos, armas, cestas de fruta, animales como el lobo, etc.

Sobre el arco principal, situadas en las enjutas, dos figuras simétricas forman pareja, cerrando la composición:

La primera de ellas, situada en la enjuta derecha del arco (ilustración 16), representa una mujer joven y bella,



Ilustración 16. La Antigua Ley

cubierta por una ligera túnica ceñida en la cintura por un cordón. Tiene los cabellos sueltos en una larga melena que agita el viento. Sostiene con su mano izquierda una larga filacteria, que al igual que sus cabellos, ondea agitada por la brisa. Con la mano derecha se apoya en el arco que le sirve de soporte. Lo más significativo es la mirada vacía que dirige hacia el centro de la composición. La filacteria junto con la ceguera son los atributos que permiten su identificación. Ésta, la filacteria, es el símbolo de las Sagradas Escrituras. La ceguera indica que aún permanece en la oscuridad al no conocer la auténtica religión, permitiendo identificarla como la Sinagoga, o Antigua Ley.



Ilustración 17. La Nueva Ley

La imagen situada en el otro lado del arco (ilustración 17) es semejante a la anterior, diferenciándose en muy pocos detalles. El vestido es similar, al igual que la filacteria. La postura es igual en ambas figuras, diferenciándose mínimamente en el brazo izquierdo, que se apoya en el regazo. El contraste está en los ojos, abiertos y vivos en esta ocasión, que reflejan el conocimiento de la auténtica religión. Se trata de la Nueva Ley.

La imagen situada en el otro lado del arco (ilustración 17) es semejante a la anterior, diferenciándose en muy pocos detalles. El vestido es similar, al igual que la filacteria. La postura es igual en ambas figuras, diferenciándose mínimamente en el brazo izquierdo, que se apoya en el regazo. El contraste está en los ojos, abiertos y vivos en esta ocasión, que reflejan el conocimiento de la auténtica religión. Se trata de la Nueva Ley.

Los capiteles (ilustración 18) representan el mismo elemento iconográfico. Sustituyen los caulículos propios del orden corintio, por cabezas de rugientes



Ilustración 18. Capiteles

leones. La peculiaridad que tienen es que van provistos de alas, que se confunden con lo que deberían ser las hojas de acanto. La figura del león posee diversos significados, casi todos ellos positivos, pero uno de los más habituales es el de vigilancia. El hecho de añadirle alas, creemos que es tan sólo un aditamento tratando de acentuar el aspecto positivo.

El friso superior remata la fachada (ilustración 19), al menos originariamente, junto con el entablamento sostenido por los capiteles anteriormente des-



Ilustración 19. Friso superior. Instrumentos de la Pasión

critos. El friso está ocupado en su totalidad por figuras alusivas a la pasión y muerte de Cristo. Estos motivos, alusivos a la Pasión, están situados dentro de pequeños clipeos, concebidos como diminutos motivos heráldicos, alternando con ángeles, algunos de los cuales sostienen pequeños recipientes. Los elementos de la Pasión representados son un cáliz, en alusión a la sangre de Cristo, la columna y la cuerda de la flagelación, el velo de la Verónica, clavos, escalera, lanza y caña empapada en vinagre.

A ambos lados del friso, fuera de lo que podemos entender por fachada pro-



Ilustración 20. Figura demoníaca

piamente dicha, en los laterales, pero a la misma altura del friso, aparecen dos figuras, enmarcadas en sendos clipeos, como los instrumentos de la pasión, pero que difieren por completo de estos en su forma y significado, ya que su aspecto es claramente demoníaco, más acentuado en el situado a la izquierda (ilustración 20), que en situado a la derecha, cuyos rasgos son mucho más humanizados.

Por último, quisiéramos hacer mención de dos pequeñas figuras, apenas apreciables, situadas en el tejazoz, insertas en los canecillos que sostienen el alero de la fachada. En las esquinas, justo encima de los vasos sostenidos por los ángeles, formando parte del cuerpo general de canecillos, hay dos únicos figurados, que pasan casi completamente desapercibidos. El situado a la izquierda representa una figura con la boca abierta, en actitud de gritar, mesándose los cabellos. Personifica la Desesperación. La otra figura, en el extremo de la derecha, representa un perro, simbolizando la Envidia.

Hasta aquí sería el análisis del programa iconográfico original. Sin embargo, la fachada hoy día, y desde fines del siglo XVII, posee un remate que pasamos a analizar a continuación, aunque no creemos que pueda ser analizado formando parte de un todo unitario con el resto de la fachada, obra claramente anterior.



Ilustración 21. Frontón superior

El resto del conjunto iconográfico que configura la fachada es el frontón curvo que forma el remate y las siete figuras, correspondientes a las Virtudes, situadas sobre dicho frontón y los contrafuertes de la iglesia (ilustración 21).

El frontón está ocupado por la figura de Dios Padre, Señor omnipotente de Cielos y Tierra, siguiendo la iconografía habitual, que lo representa como un anciano de luengas y onduladas barbas. Viste amplia túnica que es agitada por el viento. En su mano izquierda sostiene el globo crucífero, símbolo del poder omnímodo de Dios sobre la Tierra. La mano derecha, hoy desaparecida por el deterioro de la piedra, está dispuesta en actitud de bendecir. Cubre la cabeza con una corona, en señal de majestad. Alrededor de la figura de Dios Padre se sitúan varios ángeles, hasta cinco, en actitud de alabanza, sujetando con sus manos las nubes, símbolo del Cielo, entre las que aparece la divinidad. En los extremos se sitúan sendas coronas de flores y frutos significando con ellas los frutos y beneficios dispensados por Dios.

Las Virtudes, todas ellas de extremada tosquedad, están dispuestas formando el coronamiento de la fachada. Sobre la portada se sitúan las Virtudes Teologales: Fe, en el centro, Esperanza y Caridad, en los extremos; en tanto que las cardinales se emplazan sobre los contrafuertes de la nave: Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza. Todas ellas están representadas siguiendo la iconografía habitual, excepto la última, la Templanza, cuya iconografía hace referencia a la moderación en el comer.

Análisis iconológico

Después de este extenso y prolijo análisis de todos y cada uno de los elementos iconográficos que configuran esta fachada, trataremos de dar coherencia a todo este conjunto, aparentemente inconexo, formado por figuras exentas, grutescos y medallones. Los santos cristianos se entremezclan con alegorías y símbolos, basados tanto en la cultura clásica como en la herencia medieval. Así, los seres animados, como fieras o seres monstruosos, se entremezclan con otros objetos, tales como flores, frutos, etc., sin aparente significado, pero que una vez analizados se ha visto que están en relación con las figuras adyacentes formando parte de un lenguaje, o quizás sería mejor hablar de un metalenguaje, por medio del cual se expresa un mensaje coherente y unitario, aunque complejo, que trataremos de poner de manifiesto.

Antes de iniciar el análisis hemos de hacer hincapié en un hecho que nos parece fundamental. Este lenguaje visual, compuesto por sintagmas icónicos, a veces mínimos, que parecen tratar de pasar desapercibidos, tiene una doble misión. Si por un lado forman parte de un lenguaje complejo y coherente, por la otra, tratan de ocultarse a la vista del gran público. No es un lenguaje para ser comprendido en la primera visión. Necesita de un análisis, una reflexión, y sobre todo, una preparación humanística. Ya hemos dicho en alguna otra ocasión que éste es un arte de una élite y para una élite. Unas élites no sólo económicas, que también, sino sobre todo, culturales. Este doble juego podría resumirse en un concepto del Humanismo que lo resume perfectamente: Ni tan oscuro que no se entienda, ni tan claro que pueda hacerlo todo el mundo. Lo que se pretende es que cuando el gran público vea la obra capte el mensaje general, pero que sólo unos pocos elegidos por su cultura, a los que realmente está destinada la obra, puedan captarla en su totalidad.

Creemos que poder llegar a captar el sentido último y más recóndito de una obra, el que realmente ha tratado de expresar el autor, es prácticamente imposible, ya que habría que estar en posesión de todas sus claves culturales, religio-

sas, políticas y hasta personales, lo cual resulta tarea impensable. Pero el autor, y estamos hablando del autor intelectual del programa, no sólo del material, es hijo de una época, y como tal no puede escapar a ella. Estas claves son las que podemos intentar alcanzar para poder comprender el sentido de la obra, aunque hay connotaciones que obviamente se nos van a escapar, no ya en esta obra, de la época del Humanismo, y por tanto muy alejada de nosotros, sino incluso en obras contemporáneas nuestras, cuyo sentido se nos escapa por no estar en posesión de las claves personales del artista, o desconocer el lenguaje en que se expresa, como es, por ejemplo, el arte abstracto, al cual sólo nos podemos acercar a menudo de una forma meramente intuitiva.

Antes de comenzar la interpretación iconológica hemos de hacernos una pregunta fundamental ¿Qué es la obra que nos ocupa? Sólo comprendiendo su función podrá entenderse el mensaje. La respuesta es clara: la fachada retablo de un templo dedicado a la advocación mariana de Santa María de El Puerto, conocida asimismo como la Virgen de los Milagros.

En las fachadas siempre existe una lectura que, normalmente va de abajo hacia arriba, o inversamente, de arriba abajo. Sin embargo, en esta ocasión el análisis hemos de comenzar por el centro.

Las figuras fundamentales, que constituyen la clave para la interpretación correcta de esta fachada, están situadas sin embargo en un lugar secundario, pasando casi desapercibidas en una primera lectura iconográfica. Situadas a la altura del friso inferior, pero fuera de él, semiocultas por la cornisa, se hallan dos figuras muy deterioradas, sobre todo la del lado derecho, que hemos interpretado como “nuestros primeros padres”, Adán y Eva (ilustraciones 2 y 3).

Cuando Dios creó al hombre y le dio una compañera, los situó en el Paraíso terrenal. Tan sólo les puso una prohibición: no comer del árbol de la Ciencia del Bien y del Mal, “*porque el día que comieres de él morirás sin remedio*”¹⁶. Viendo Yahvéh que el hombre se encontraba solo, formó de una de sus costillas a la mujer, ante la cual el hombre exclama: “*Esta vez sí que es hueso de mis huesos y carne de mi carne*”¹⁷. La serpiente, el más astuto de los seres creados, tienta a la mujer induciéndola a comer del árbol prohibido, prometiéndoles que serían como Dios. La mujer viendo el fruto apetecible, come y le da a Adán, que también come de él. Una vez que hubieron comido se les abrieron los ojos y se dieron cuenta de que ambos estaban desnudos. Interrogados por Yahvéh, Adán

16 Gn. 2, 17.

17 Gn. 2, 22.

culpa a la mujer de haberle dado el fruto y ésta, a su vez, a la serpiente. Yahvéh maldijo a la serpiente:

*Por haber hecho esto maldita seas entre todas las bestias y entre todos los animales del campo. Sobre tu vientre caminarás, y polvo comerás todos los días de tu vida. Enemistad pondré entre ti y la mujer, y entre tu linaje y su linaje: él te pisará la cabeza mientras acechas tú su calcañar*¹⁸.

Después de castigar a la mujer, al hombre lo condena a los trabajos y a la muerte:

*Con el sudor de tu rostro comerás el pan, hasta que vuelvas al suelo, pues de él fuiste tomado. Porque eres polvo y al polvo tornarás*¹⁹.

La desobediencia de Eva y Adán trae consigo el castigo por parte de Yahvéh, que los condena al trabajo, los sufrimientos, enfermedades y la muerte. Pero este castigo no sólo les afecta a ellos, sino que se hace extensivo a toda la humanidad, condenada desde aquel momento a los mismos padecimientos que ellos, por el pecado original de una mujer, del que sólo podrá salvarla otra mujer.

Tras la figura de Eva (ilustración 3), muy deteriorada, se observan las ramas de un árbol, en clara alusión al pecado de comer la fruta del árbol de la Ciencia del Bien y del Mal.

Antes del pecado, en la esencia del hombre no había imperfección, ni enfermedad ni muerte. Tras la caída, la existencia humana se ve limitada en el tiempo y en la calidad. No sólo se está abocado a una muerte segura, sino que al mismo tiempo ha de estarse pendiente del momento en que ésta sucederá, y atados a las esclavitudes de un cuerpo sujeto siempre al dolor y la enfermedad. El friso situado a la altura de “nuestros primeros padres” representa una alegoría de la vida. Las máscaras situadas en las esquinas aluden a los engaños y las falsas apariencias que ofrece el devenir humano (ilustración 4). Por medio de los tres rostros inscritos en veneras, se simboliza la existencia humana. Mientras que el primero de ellos, la Juventud mira alegremente hacia atrás, dando gracias por su existencia, confiado en su fuerza y vigor recién estrenado; las otras dos -la Madurez y la Senectud- dirigen su mirada insistentemente hacia delante, con el

18 Gn. 3, 14-15.

19 G. 3, 19.

rostro cada vez más compungido y entristecido, observando el fin que, inexorablemente, se va acercando, sin que puedan hacer nada por evitarlo. La misma expresión apenada puede observarse en los ángeles que los acompañan, cada vez más llorosos a medida que se acerca el funesto término. A pesar de lo terrible de la escena, el fin al que todos nos acercamos desde que nacemos -la muerte- no es definitiva. Las figuras, todas ellas están inscritas dentro de una venera, símbolo de la regeneración por el agua, por el bautismo. La muerte es sólo física. Es la consecuencia del pecado original de “nuestros primeros padres”, pero la venera indica claramente que la parte espiritual, el alma, ha podido ser salvada por la intervención de otra mujer, de María, la madre de Cristo, gracias a cuya intervención, Cristo se hace hombre para salvar al género humano del pecado.

En un nivel inmediatamente superior, en el nicho central se encuentra la Virgen María (ilustración 9). No se trata de una imagen cualquiera de la Virgen. Se trata de la advocación de Santa María de El Puerto, representada sobre el castillo de San Marcos. La misma que milagrosamente le entregó Alcanate al Rey Sabio, la que salvó a una treintena de obreros que trabajaban en los muros del santuario erigido en honor de la Virgen de morir sepultados por un derrumbe. Es, en definitiva, la patrona de este pueblo, elegido por ella, y a cuya veneración está erigido el templo.

Se trata de una Virgen en majestad, coronada, que mantiene en sus brazos, sobre el regazo, al Niño Jesús. La Virgen, en este caso la Virgen de los Milagros o de Santa María de El Puerto, es la intercesora, la intermediadora entre Dios y los hombres. Cristo se hace hombre para la salvación del género humano. María, la virgen elegida, concibe en su seno al hijo de Dios:

*Alégrate, llena de gracia, el Señor es contigo... No temas María, porque has hallado gracia delante de Dios; vas a concebir en el seno y vas a dar a luz un hijo a quien pondrás por nombre Jesús. El será grande y será llamado hijo del Altísimo, y el Señor Dios le dará el trono de David su padre; reinará sobre la casa de Jacob por los siglos y su reino no tendrá fin*²⁰.

Se cumple así la profecía de Isaías: *He aquí que la doncella ha concebido y va a dar a luz un hijo, y le pondrá por nombre Emmanuel*²¹.

20 Lc. 1, 26.

21 Is. 7, 14.

María cumple de este modo el cometido para el que estaba predestinada, el de ser la Madre de Dios, la nueva Eva, la que ha de aplastar la cabeza de la serpiente, anunciada ya en la expulsión del Paraíso. En la fachada es igualmente la figura principal, ocupando el centro de la composición, poniendo en relación el pecado de “nuestros primeros padres”, por abajo, y la salvación, debida al sacrificio y muerte de Cristo, simbolizado por los instrumentos de la Pasión, por arriba (ilustración 19).

Cristo, mediante su Pasión y muerte salva de la condenación a la Humanidad, no tan sólo presente y futura, sino que incluso, tras su muerte, desciende al Limbo, en el cual reposan los justos que no han podido acceder al reino de los cielos por no haber conocido la auténtica religión, la cristiana. Se produce de esta manera la unión de la Antigua y la Nueva Ley, simbolizada en la fachada por las dos figuras que portan largas filacterias (ilustraciones 16 y 17).

Junto a la Virgen María se sitúan las figuras de San Pedro y San Pablo. Por medio de estos dos apóstoles se simboliza el triunfo de la Iglesia. Si uno, San Pedro, es el apóstol de los judíos, el otro, San Pablo, aunque no forma parte del colegio apostólico, es considerado el apóstol de los gentiles.

A los pies de San Pedro, dos grullas se acercan susurrantes al oído de una figura desnuda (ilustración 10). Las grullas son el símbolo del buen consejo, de la vigilancia y la prudencia, pero no desde el punto de vista físico, sino desde el moral. Las grullas simbolizan también al hombre que se eleva hasta lo sublime. No hay que olvidar que San Pedro es el sucesor de Cristo en la tierra, su representante. Éste, por tanto, tiene una responsabilidad enorme, que es la de saber llevar la Iglesia que Cristo le confía a buen puerto, de manera segura y sin errores. Las decisiones de Pedro han de estar inspiradas forzosamente por Dios. En ellas no cabe el error.

Sobre San Pedro, una figura femenina, desnuda, emerge de un pebetero, en tanto que de su lado, dos figuras de aspecto maligno intentan huir (ilustración 12). Se trata de una alegoría de la verdadera religión, la cristiana, fundada por Cristo. Ante ella, todas las formas de pecado huyen. No tienen cabida, debido al buen gobierno que de la hueste cristiana lleva a cabo el sucesor de Cristo en la tierra, su vicario. Los seres que se alejan son uno humano y otro demoníaco. Todo ser que intente ir contra la verdadera religión será maldito y arrojado a los infiernos.

Bajo San Pablo, sendas fieras parecen atacar a una figura masculina desnuda, de aspecto rudo y zafío (ilustración 11). El hombre, con el cuello enlaza-

do por una soga, representa el esclavo. Los animales que figuran a su lado son la pantera y el lobo. Ambos significan vicios, pecados que atacan al hombre esclavizándolo. Si el lobo simboliza la ira, el significado de la pantera es mucho más amplio, simbolizando de alguna manera todos los vicios posibles, aunque el más específico es el de la lujuria.

La esclavitud que se simboliza por medio de esta figura es moral. Es la servidumbre del hombre, que, víctima de sus deseos y sus pasiones, cede a ellos hasta convertirse en su siervo. Bien es cierto que los rasgos del hombre tratan de recordar a los de personas que por su apariencia no nos recuerden a nuestros compatriotas y vecinos más próximos, sino que tratan de mostrarnos a seres muy alejados de nosotros, siendo patentes su tosquedad y primitivismo. No sería lógico, si se trata de representar un esclavo, hacerlo con un igual nuestro, con el que pudiéramos sentirnos identificados, con nuestros mismos rasgos físicos. Se trata, por tanto de representar alguien lo más alejado de nuestras apariencias físicas. Un ser cuyo primitivismo y rudeza lo haga acreedor a la esclavitud que padece.

La figura situada sobre San Pablo (ilustración 13) representa a todas luces un retrato. Nosotros apuntábamos la hipótesis de que se tratara de la imagen de Juan de la Cerda, que ostentó el título de II Duque de Medinaceli entre los años 1502 y 1544, años en los que se erigió esta portada. Este señor descolló en el ámbito militar y político desempeñando importantes misiones, acordes con su título, uno de los primeros y más importante de la corte hispana, descendiente de la realeza, e incluso su padre optó de nuevo a un trono como el navarro²², pero siempre defensor de la monarquía católica, y defensor de sus vasallos frente al infiel africano. Ante la figura del duque, huyen, al igual que sucedía con la Verdadera Religión, dos figuras de aspecto maligno, aunque aquí, una de ellas no parece representar al Diablo, sino que ambas poseen rasgos humanos.

¿Por qué representar al duque?. En primer lugar porque es absolutamente lógico que la imagen del señor, al cual pertenece el monumento, sea representada en señal de homenaje. Sin embargo, en un programa iconográfico de estas características no parece tener mucho sentido. No hemos de olvidar que San Pablo, aunque no es un apóstol en el sentido estricto de la palabra, es considerado como el apóstol de los gentiles, figurando siempre junto a San Pedro cuando se trata de simbolizar a la Iglesia Triunfante, como sucede en esta ocasión. D. Juan de la Cerda, como si de un nuevo apóstol se tratara, lucha contra los gentiles, los herejes, buscando el triunfo de la verdadera religión cristiana. Él no

22 Sánchez González, A.: (2001: 68 – 69).

puede vencer al demonio, como San Pedro, pero sí consigue vencer y humillar a los herejes que osan luchar contra la verdadera religión. El hecho de llevar uno de ellos un ratón semioculto, nos hace pensar que, de alguna manera, se quiere simbolizar que el duque, merced a los triunfos que obtiene frente a los herejes, está acabando con el daño que éstos están infligiendo al imperio hispano.

Esta misma *psicomachia* que tiene lugar entre las basas y los coronamientos de las figuras de San Pedro y San Pablo se repite en la ornamentación a base de grutescos que adorna las columnas que flanquean ambas figuras (ilustración 15) Los elementos materiales se suceden en todas las columnas siendo contrarrestados por otros de carácter positivo, como los beneficios del esfuerzo en el trabajo, tal como sucede en la primera de las columnas, simbolizado por el bucráneo. En la segunda, el elemento espiritual que es el alma tiende a elevarse sobre los bienes materiales, siendo lastrada por la rémora de las pasiones.

En el otro lado sucede exactamente lo mismo, la Ignorancia, motivada por los bienes y honores materiales representados por las armas, es ahuyentada, como simboliza el tambor, por medio de la Fe, cubierta por un velo.

El aspecto más negativo viene expresado en la última de las columnas, situada a la izquierda de San Pablo, en la cual se suceden los elementos ornamentales que hacen alusión al Mal, tales como el lobo de aspecto demoníaco, el recipiente de frutas, y hasta el erote que forma el centro de la columna presenta un aspecto claramente negativo. Se acentúa de esta manera el carácter dañino de la basa, donde se representa la esclavitud, moral más que física, haciendo alusión a los infieles contra los que lucha la Iglesia Católica, y el Duque de Medinaceli como su más fiel servidor.

El resultado de esta lucha entre el Bien y el Mal, de esta *psicomachia*, no puede ser más que uno: el triunfo de Cristo sobre el Maligno, caracterizado por los dos monstruos que en forma de seres híbridos (con cabezas, uno de carnero y el otro de pantera), simbolizan el pecado, vencido por la Verdadera Religión (ilustración 14) Igual significado hemos de ver en las dos figuras demoníacas que situadas a la misma altura que el friso de la Pasión quedan relegadas a los costados de la fachada, siendo eliminadas del espacio dedicado a la Iglesia de Cristo (ilustración 20).

Parecido significado, aunque con un matiz distinto, presentan los dos canchillos figurados que sostienen el tejeroz de la fachada. En ellos se representan alegóricamente la Desesperación y la Envidia. Con el sacrificio de Cristo en la cruz, la salvación del hombre es de nuevo posible. A pesar de los pecados de la

humanidad, la bondad y misericordia de Dios hace posible la salvación, por lo que la Desesperación queda excluida de la vida del cristiano. Igual sucede con un pecado tan despreciable como la envidia, que fue la causa del primer crimen de la humanidad, el de Caín sobre su hermano Abel. Todos los hombres somos iguales a los ojos de Dios, teniendo por igual similares opciones de salvación.

La tarea salvadora de Cristo no es única y puntual, sino que por medio de su Iglesia se continúa y prolonga. Los capiteles figurados con los leones hacen referencia a la vigilancia constante que Cristo ejerce sobre su Iglesia (ilustración 18) Cristo, el León de Judá, nunca duerme, permaneciendo siempre vigilante y expectante ante los peligros que pueden acechar a su Iglesia. Cristo permanece a la puerta de su templo protegiéndolo de todo mal.

La parte inferior de la fachada se corresponde con la Iglesia Terrena, simbolizada por las figuras de los cuatro doctores máximos de la Iglesia latina: San Jerónimo, San Agustín, San Ambrosio y San Gregorio, situados en el nivel inferior. En un nivel superior se encuentran los cuatro evangelistas: San Lucas, San Mateo, San Juan y San Marcos. Los nombramos según el orden originario. Cada figura viene identificada, además de por los atributos personales que son inherentes a cada personaje, por los motivos alegóricos existentes en cada una de las repisas que sustentan las esculturas. Actualmente hay un pequeño cambio, habiéndose alterado el orden original, intercambiándose las figuras de San Juan y San Marcos.

Las columnas abalaustradas que flanquean estas figuras están decoradas, al igual que sucedía con las superiores, a base de pequeños grutescos, conformando una ornamentación menuda y cubriente que pretende dar la sensación de *horror vacui* (ilustración 5). Los motivos que ornamentan las columnas están formados por armas militares en reposo, escudos abandonados, máscaras, cabezas de animales -fundamentalmente de carneros- y ángeles de aspecto entristecido y lloroso. Todos estos motivos hacen referencia a los bienes terrenales, honores cívicos y militares, vicios y pecados. En definitiva, las bases engañosas en las que se apoya la naturaleza humana, que consideramos fundamentales y que pasado el tiempo nos damos cuenta de cuán efímeras resultan, mostrando la vacuidad de la vida si sólo la basamos en tan engañosos bienes.

Relacionado con la Iglesia Terrena, aunque dentro de un apartado distinto, es el programa desarrollado dentro del marco de la puerta de entrada al templo. En los candelieri desarrollados en ambas jambas se intenta dar al fiel que entra en el templo las claves para la salvación del alma (ilustraciones 6 y 7).

Siguiendo una línea ascendente, se parte en ambos casos de sendas figuras de aspecto maligno, culminando en la parte superior en figuras de querubines. El camino de la ascensión, desde el pecado hasta llegar a ser como los espíritus puros, absortos en la contemplación de Dios, es largo y lleno de dificultades. Las serpientes, que simbolizan el pecado, siempre el animal maldito por excelencia, amenazan el alma que intenta escapar de sus fauces. Pero el pecado se manifiesta en formas muy diversas y atractivas, como es el caso de la lujuria, simbolizada por el carnero, o los frutos materiales. Frente a esto, la verdadera religión, simbolizada por el fuego purificador, muestra el auténtico camino de salvación, que se ha de encontrar tras la muerte, simbolizada por los “petasus” del dios Mercurio. La muerte, además de ser el inicio para la nueva vida es al mismo tiempo un freno constante para el hombre que, ignorante de cuando ha de producirse, ha de estar atento y vigilante para velar por su alma. Si el medallón de la derecha muestra como camino la Virginitad (ilustración 6), a la izquierda se ofrece como modelo la Fortaleza de Ánimo y de Cuerpo (ilustración 7). Ambas medallas ofrecen el camino a seguir, a imitación del modelo desarrollado en la fachada: La Virgen María. El premio es el triunfo a que es acreedor el cristiano, que, mediante el despegue de las cosas mundanas, logra la salvación eterna, siendo coronado por el laurel (ilustración 8), que como vencedor en la carrera de la vida, le es impuesto por Dios al acabar su existencia mundana, abriéndole de par en par las puertas del Cielo, tal como lo hacen los ángeles, que en las enjutas del arco recorren unas cortinas, permitiendo el acceso del alma a la contemplación de Dios. En este sentido conviene recordar el significado simbólico que posee la puerta, y la comparación que el evangelista Juan hace con Cristo: *Yo soy la puerta; si uno entra por mí, estará a salvo*²³. Cristo es el intermediario entre Dios y su pueblo. En esta ocasión la labor de intermediaria se delega en su Madre, María, como ejemplo a seguir.

El programa iconográfico expresado en la fachada posee un carácter netamente mariológico, en el cual, la Madre de Dios, bajo su advocación de Santa María de El Puerto, o más modernamente Virgen de los Milagros, se convierte en el eje en torno al cual gira toda la fachada. María, que ocupa el centro de la composición, es la columna sustentante de la Iglesia fundada por su Hijo. Si por un lado es la nueva Eva, la mujer profetizada por Yahvéh, que habría de pisotear la cabeza de la serpiente, es asimismo, simultáneamente, la Madre de Dios hecho hombre. Así, como nuevo árbol de la Vida, se enraíza en Adán y Eva, demostrando su naturaleza humana, aunque sin pecado, pero al mismo tiempo, de su tronco nace el Salvador, el Hijo de Dios. María es el vehículo imprescin-

23 Juan 10, 9.

dible elegido por Dios Padre para que su Hijo cumpla la misión salvadora a que estaba destinado. María se interpreta así como el eje y la base fundamental de la Iglesia Triunfante, en torno a la cual se sitúan los apóstoles Pedro y Pablo. A partir del momento de la constitución de la Iglesia, el Maligno es expulsado y sometido. El pecado, los vicios, las herejías, en definitiva, todas las demostraciones del Mal, pueden ser vencidas gracias a la intervención de María, siguiendo su ejemplo. Si bien el papel fundamental de María queda absolutamente claro en el programa iconográfico original de la fachada, es igualmente recalcado, años más tarde, durante la época barroca, añadiendo la parte superior, donde un Dios Padre triunfante, entre nubes, bendice complacido a la Madre de Dios, convirtiendo la composición en una Coronación.

Es de hacer notar que en este conjunto de la Iglesia Triunfante, el autor del programa iconográfico le atribuye un papel importante, aunque secundario, al señor de El Puerto, el duque de Medinaceli, poniendo un probable retrato justo encima de San Pablo, como un nuevo apóstol de los gentiles, en su lucha contra la herejía.

La Iglesia no puede entenderse tan sólo como algo triunfante que habita únicamente en los Cielos, sino que es, fundamentalmente, una Iglesia terrena, militante, ocupada en salvar y proteger a sus hijos del pecado y las acechanzas del Mal, a los cuales les proporcionan modelos a seguir, entre los que destaca fundamentalmente el modelo mariano. Dentro de las normas, que a imitación de María ha de seguir el cristiano están la virginidad y la fortaleza de ánimo y cuerpo, cuyo resultado ha de ser necesariamente la salvación, como consecuencia del despego de los bienes materiales.

Mención aparte merecen las figuras de las Virtudes, que son un aditamento posterior y que no forma parte del programa iconográfico original. No parece que el autor de esta iconografía barroca comprendiera el programa mariano existente, pues la adicción de estas Virtudes invalida, traicionándola de alguna forma, la idea originaria.

Esta alteración del programa mariológico primigenio permite plantearnos una cuestión anteriormente planteada y respondida en parte: ¿El mensaje que intenta transmitir la fachada es comprendido en su totalidad por el público al que va destinado? La respuesta creemos que no ofrece dudas: No por todos y no en su totalidad.

Ya dijimos anteriormente que el gran público lo que ve es, simplemente, el mensaje global de la fachada, transmitido por las imágenes mayores, las de los

santos y Virgen, cuya iconografía conoce perfectamente. Se trata simplemente de un gran retablo exterior, en el cual están representados una serie de santos, claramente reconocibles, a los que se les tiene una mayor o menor devoción, según los casos. Es evidente que se le escapa el contenido semántico de los medallones y grutescos que completan el programa iconográfico, viendo en ellos, tan sólo elementos ornamentales encaminados a embellecer el conjunto, a que la fachada resulte más “bonita”. Si el programa iconográfico fuera comprendido en su totalidad no sería plausible que, al alterarlo, los fieles de la Virgen de Santa María de El Puerto o de los Milagros, de una devoción tan acendrada en El Puerto de Santa María, permanecieran impasibles al comprobar como el mensaje, encaminado a ensalzar las virtudes de María, como Madre de Dios y Reina del Cielo, fuera alterado por unas virtudes que desvirtúan por completo la idea de la Virgen como modelo a imitar. La adición de las figuras posteriores, tales como Dios Padre y las Virtudes se han visto como algo que contribuía a embellecer y poner al día, según el gusto de la época, una fachada construida hacía unos años.

Hemos dicho que el mensaje en su totalidad era comprendido por una minoría intelectual, al cual iba dirigido, ya que sólo esta élite estaba en posesión de las claves para su correcta comprensión. Si bien creemos que esto es algo absolutamente indiscutible en el momento de su construcción, se nos plantean algunas dudas acerca de la comprensión de ese mismo lenguaje algunos años más tarde. El complemento semántico que suponían los medallones, y sobre todo los grutescos, absolutamente imprescindibles para la correcta comprensión integral del mensaje, parece quedar olvidado por obsoleto y caduco. Es evidente que el mentor o ideólogo de las adiciones barrocas habría de ser un clérigo con un alto nivel intelectual, perteneciente a esa élite cultural e intelectual que habría de estar en posesión de las claves iconográficas. Si éstas no son tenidas en cuenta y el programa es transformado y aun nos atreveríamos a decir que traicionado, es obvio que es por falta de conocimiento. No sería plausible de otro modo.

Aún queda una última cuestión por dilucidar. Hay ciertos elementos ornamentales que, por el lugar y la altura a la que están situados, no parece que pudieran ser vistos por el espectador normal de la fachada. Sin embargo, es indudable el valor semántico y simbólico que poseen. La pregunta que se plantea es obvia ¿Si un elemento cuyo simbolismo es claro no es utilizado para ser visto, por qué se utiliza? ¿A quién va destinado? ¿Quién ha de comprender el significado? La respuesta, que no parece fácil, aparece impuesta por evidente. El destinatario de la ornamentación es la propia piedra, el edificio, la fachada en sí misma.

La portada pertenece a un edificio sagrado como es un templo. La fachada, aunque exterior al recinto sagrado del templo, pertenece indudablemente a él, máxime, como en este caso, que se representa un retablo trasladado al exterior para llamar y atraer la atención de los fieles, al tiempo que para glorificar las virtudes y cualidades de la Madre de Dios. Todos los elementos ornamentales, incluidos aquellos más pequeños y diminutos, apenas visibles hoy con potentes teleobjetivos, forman parte de un todo único y unitario, cuya alta misión está por encima de los hombres, incluso de los más cultos. Cada elemento contribuye a sacralizar la piedra. El autor, tanto intelectual como material, sabe que ese elemento contribuye a que el mensaje esté completo, perfecto en sí mismo, más allá de la comprensión de los hombres o no.

Esta aseveración puede parecer un tanto exagerada, pero pensemos en un elemento analizado anteriormente en esta fachada. El ratón que permanece escondido en el regazo de uno de los herejes, situado al lado del posible retrato del Duque de Medinaceli, es apenas visible con lentes de largo alcance, y permanece totalmente inadvertido desde el suelo. Si esto es así, ¿por qué se toma el artista la molestia de hacerlo, de colocarlo en ese sitio?. La figura herética o del pecador es igualmente comprensible sin este pequeño roedor, que sólo aporta un pequeño matiz sobre el daño que causa a la humanidad la herejía y el pecado, y el valor que tienen los que luchan contra ellos, en este caso el Duque de Medinaceli, Señor de El Puerto de Santa María. Se abunda en el concepto, pero no para ser visto y apreciado por el espectador, sino por el hecho mismo de completar y matizar una idea. Se busca la perfección del concepto y la sacralización del espacio y del monumento.

La fachada es el resultado de la fusión de dos estilos distintos, fruto de dos épocas diferentes. El cuerpo principal de la portada, el originario, está construido durante la época del Renacimiento. Es probable que sus trazas fueran encargadas a Martín Gainza, maestro mayor de la catedral de Sevilla, en uno de los numerosos viajes que realizó a la ciudad de El Puerto de Santa María con el fin de tratar sobre la piedra que habría de extraerse de las canteras de San Cristóbal con destino a la catedral hispalense. La construcción de la obra se dejaría en manos de diversos canteros de segundo orden, alguno de los cuales bastante torpe. En época barroca se culmina la fachada, añadiéndosele el frontón, con la representación de Dios Padre, que supone un auténtico rompimiento de gloria, tan del gusto de la época, además de añadirle las figuras de las Virtudes, éstas, obra del escultor Luis Salgado.

En la obra se ven reflejados no sólo dos estilos artísticos, sino también dos mentalidades, que afrontan la religión y la moral de dos maneras diferentes. Si

en un principio lo que se pretende transmitir es la idea de María como Madre de Dios y Reina del Cielo, al tiempo que centro de la Iglesia, poseedora de unas virtudes que la hacen modelo a seguir para alcanzar la salvación, en la adición posterior, prima fundamentalmente la apoteosis de Dios Padre bendiciendo a María y al conjunto de la Iglesia desde el centro. El primer programa es más intimista, más basado en la fe individual y en el camino que cada uno ha de seguir para alcanzar su propia salvación. En el segundo, el barroco, la fe se basa más en los actos externos, las virtudes, al tiempo que en la protección divina.

El resultado final es una obra en la cual los dos estilos han casado perfectamente, no apreciándose cesura alguna entre ambas partes de la obra. Si bien es cierto que se pueden apreciar diferentes manos, el conjunto presenta una unidad perfecta, hasta el punto que la fachada se ha convertido en uno de los monumentos más emblemáticos de la ciudad y una de las señas de identidad de ella, integrándose perfectamente en la geografía urbana.

Hemos de señalar el mal estado en que se encuentran algunos relieves y esculturas, además de la errónea colocación de alguna de ellas. Dada la importancia que el monumento y esta fachada en concreto tiene para la ciudad, esta obra se merecía una adecuada restauración, que le devolviera el perdido esplendor.

No conocemos quien pudo ser el autor ideológico del programa iconográfico originario. Necesariamente hubo de ser un clérigo, afín a la casa ducal, con unos conocimientos más que medianos de la cultura humanista y teológica. Dado el carácter intimista del programa creemos que podría no estar demasiado alejado de algunos de los ideales del erasmismo, aunque esto sólo lo apuntamos como una mera posibilidad, ya que en el momento de construcción de la fachada la corriente erasmista ya está siendo vista con prevención por las autoridades inquisitoriales. Junto a estos conocimientos, resulta indudable que poseía nociones de un cierto lenguaje artístico, el de los grutescos, que utiliza con gran soltura, abundando en las ideas que desarrolla con diversos elementos, que aunque no son muy variados, los emplea con absoluta precisión. Igualmente tiene conocimiento de los distintos bestiarios medievales, y del valor simbólico y moral que posee cada uno de los animales. Se trata, en definitiva, de un humanista con un bagaje cultural bastante apreciable, que pone al servicio del templo, para engrandecimiento de éste y de su protector, el duque de Medinaceli, al tiempo que sirve para su propia autosatisfacción y orgullo.

El resultado es una obra magnífica, aunque su realización sea a veces un tanto mediocre, que se ha convertido en el monumento señero de la ciudad y un homenaje a su patrona, Santa María de El Puerto.

BIBLIOGRAFÍA

- *Biblia de Jerusalén*. Desclée de Brouwer. Bilbao, 1967.
- *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*. Edición y estudio de Nilda Guglielmi. Buenos Aires. EUDEBA. 1971.
- AGUAYO COBO, Antonio (2000): “Los relieves restaurados del presbiterio de San Mateo. Interpretación iconológica”. *Historia de Jerez*. Número 6. Jerez, págs. 140-159.
- AGUAYO COBO, Antonio; CORRAL FERNÁNDEZ, María-Dolores: “El arte mudéjar como integrador de culturas. La iglesia mayor de Sanlúcar de Barrameda: Nuestra Señora de la O”. *I Congreso nacional para la Educación en el Patrimonio*. Úbeda y Baeza, 2003, págs. 135-148.
- ALCIATO, Andrés: *Emblemas*. 1534. Edición de Santiago Sebastián. Madrid. Ed. Akal. 1985.
- BERNAT VISTARINI, Antonio; CULL, John T. (1999): *Enciclopedia de Emblemas españoles ilustrados*. Akal. Madrid, 1999.
- BORJA, Juan de: *Empresas Morales*. 1680. Edición de Carmen Bravo-Villasante. Madrid. Fundación Universitaria Española. 1981.
- COLONNA, Francesco: *Sueño de Polifilo*. 1499. Edición de Pilar Pedraza. Murcia. 1981.
- COVARRUBIAS, Sebastián de: *Emblemas Morales*. 1610. Edición de Carmen Bravo-Villasante. Madrid. Fundación Universitaria Española. 1978.
- FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro (1992): “La Prioral de El Puerto de Santa María” *Laboratorio de Arte*. Sevilla. Número 5. Tomo I, págs. 205-222.
- GALERA ANDREU, Pedro (1995-96): *La tradición islámica y el clasicismo renacentista en España: a propósito de la adarga nazarí en la arquitectura del s. XVI*. Cuadernos de la Alambra. Vol. 31-32. Granada.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús-María (1992): *Arquitectura e iconografía en la Universidad de Oñate*. Sendoa.
- HORAPOLO: *Hieroglyphica*. Edición de Jesús M. González de Zárate. Madrid. Ed. Akal. 1991.
- IGLESIAS RODRÍGUEZ, Juan-José (1993): *El Puerto en la época de los descubrimientos*. Academia de Santa Cecilia. El Puerto de Santa María, 1993.
- LOZANO CID, Olga; GARCÍA RAMOS, Mercedes (1983): *Guía histórico-artística de El Puerto de Santa María*. El Puerto de Santa María. Ayuntamiento de El Puerto de Santa María.
- MORALES, Alfredo: “Visita al templo Prioral del Puerto de Santa María, al antiguo convento de frailes mínimos de San Francisco de Paula de Nuestra

- Señora de la Victoria, Castillo de San Marcos y Convento de la Asunción”. Asociación Dante Alighileri, Sevilla. (Inédito).
- ORTEGA ORTEGA, Enrique (1993): “Un edificio gótico fuera de época. La Prioral de El Puerto de Santa María”. Por Teodoro Falcón Márquez. Recensión en *Revista de Historia de El Puerto*. Núm. 11, págs. 138-141.
 - PICO VALIMAÑA, Ramón A. (1982): “Reedificación de la Iglesia Mayor Prioral” (Inédito).
 - REAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano*. (1957) Barcelona. Ediciones Serval. 1997.
 - RIPA, Cesare: *Iconología*. (1603) Madrid. Akal. 1987.
 - RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan-Clemente (1998): *Cantera y obra. Las Canteras de la Sierra de San Cristóbal y la Catedral de Sevilla*. El Puerto de Santa María.
 - SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Antonio (2001): “Don Luis de la Cerda, 500 años después”. *Revista de Historia de El Puerto*. Núm. 27, págs. 65-86.
 - _____ (2002): “Don Juan de la Cerda, un portuense al frente de la Casa de Medinaceli”. *Revista de Historia de El Puerto*. Núm. 29, págs. 11-42.
 - SANCHO, Hipólito (1923): “La Iglesia Mayor” *Revista portuense*. El Puerto de Santa María 9, 12 y 14 de septiembre.
 - SANCHO MAYI, Hipólito (1943): *Historia del Puerto de Santa María desde su incorporación a los dominios cristianos en 1259 hasta el año mil ochocientos*. Cádiz. Editorial Escelicer.
 - TORIBIO GARCÍA, Manuel (1989): “Guindos, arquitecto portuense del s. XVII”. *Revista de Historia de El Puerto*. El Puerto de Santa María, número 1
 - VALERIANI, Ioannis Pierii (1579): *Hieroglyphica, sive de sacris aegyptiorum*. Lugduni.

**R
E
C
E
N
S
I
O
N
S**

