
Antonio Aguayo Cobo*

**EL MENSAJE MORAL DE LA PUERTA DEL PERDÓN DE LA
IGLESIA MAYOR PRIORAL DE EL PUERTO DE SANTA MARÍA.
APROXIMACIÓN ICONOLÓGICA**

**THE MORAL MESSAGE OF THE *PUERTA DEL PERDÓN* IN THE
IGLESIA MAYOR PRIORAL OF EL PUERTO DE SANTA MARÍA.
AN APPROACH TO ITS ICONOLOGY**

A Loly

Resumen: La inacabada puerta del Perdón de la Iglesia Mayor Prioral presenta una escueta, aunque completa, iconografía, toda ella a base de animales, mediante los cuales se simbolizan los pecados del ser humano, y su redención mediante el sacrificio de Cristo, representado de manera sintética, aunque clara y explícita.

Palabras clave: Iconografía, método iconológico, gótico, arquitectura parlante, duque de Medinaceli.

Abstract: The unfinished *Puerta del Perdón* in the *Iglesia Mayor Prioral* presents a plain -but complete- iconography made of animals, which symbolize the sins of mankind and its redemption through the sacrifice of Christ, represented in a synthetic way, though clearly and explicitly.

Keywords: Iconography, iconological method, gothic, "talking architecture", duke of Medinaceli

I. Introducción

Dijo Dios: "Produzca la tierra seres vivientes según su especie: ganados, sierpes y alimañas, según su especie." Y así fue. Hizo pues, Dios las alimañas, y los ganados según su especie, y toda sierpe del suelo según su especie. Y vio Dios que estaba bien.

Dijo Dios: "Hagamos el hombre a imagen nuestra, según nuestra semejanza, y dominen en los peces del mar, en las aves del cielo, en los ganados y en todas las alimañas, y en toda sierpe que serpea sobre la tierra"¹.

* Historiador de Arte. Profesor de la Universidad de Cádiz. Grupo de Investigación HUM: 726. antonioaguayo2@hotmail.com.

Fechas de recepción, evaluación y aceptación del estudio: 20-I-2011, 2-VI-2011 y 11-VI-2011.

¹ Génesis, 1, 24-26 8 (1969).

*El hombre puso nombres a todos los ganados, a las aves del cielo,
y a todos los animales del campo*².

Dios creó al hombre a su imagen y semejanza. Previamente había creado todas las especies animales, fieras, aves y alimañas, las cuales presentó ante éste, para que les pusiera nombre y se sirviera de ellas. Esta tradición judeo-cristiana de la creación influyó decisivamente en el arte a lo largo de toda la Edad Media.

En los primeros siglos de la era cristiana se produce uno de los momentos más interesantes de la historia cultural, con la confluencia entre la tradición clásica y la nueva religión emergente, que condicionará todos los aspectos de la vida. En este ambiente de contradicción cultural y social surge, en Alejandría, el primer bestiario literario, *El Fisiólogo*³, que se convertirá en el libro más leído, después de la Biblia, hasta el siglo XIII. Su influencia no se quedará únicamente en el ámbito literario, sino que será determinante en las artes plásticas, sobre todo en la época del románico, prolongándose incluso en el gótico. Las opiniones acerca del carácter científico del *Fisiólogo* están encontradas. Si bien es cierto que el tratado surge como un compendio científico adecuándolo a la nueva religión cristiana, poco a poco, a lo largo de los siglos, va adquiriendo unas connotaciones morales que en un principio no tenía, pero que van a ser su característica fundamental a lo largo de la Edad Media.

Durante los primeros siglos de la nueva era, la ciencia clásica había entrado en un profundo deterioro y falta de rigor a causa del ambiente generado por la nueva religión, cuyo único conocimiento debía tender al conocimiento de Dios. Tanto el mundo natural como el histórico dependen de Dios. Él es el creador y el ordenador. La ciencia debía mostrar únicamente el poder y sabiduría divina. San Agustín, ante el temor de que sus sentidos le hagan solazarse excesivamente en las cosas sensibles exclama: *Mis ojos aman las formas bellas y variadas, los colores esplendorosos y agradables. Pero ¡Que no retengan ellos mi alma! Que la retenga sólo Dios, quien ha creado estas cosas excelentes. Él es mi bien, no ellas*⁴. El estudio de la naturaleza está basado en la validez de las cosas sensibles, pero al mismo tiempo en la condicionalidad a la verdad suprema. Las cosas visibles deben ser aceptadas y estudiadas, pero no deben de ser gozadas, sino trascender de ellas para ascender a lo invisible.

² Ibidem, 2, 20

³ Guglielmi, Nilda: (1971: 8). Para la introducción a los bestiarios seguiremos el texto de la autora.

⁴ Ibidem. p. 9

Santo Tomás, en la *Summa* dice: *Nuestro intelecto, que es llevado de las criaturas al conocimiento de Dios, es necesario que considere a Dios según la manera que asume en las criaturas*⁵. La naturaleza ha de ser la vía y camino para el conocimiento de Dios. Su contemplación ha de ser el camino iniciático que nos ha de llevar hasta Dios. La naturaleza hace las veces de hierofante. San Bernardo dice haber aprendido más en los bosques que en los libros. El universo es, esencialmente, lugar de teofanías, y esta es la aparición divina, según Honorio d'Autun⁶.

En esta atonía investigadora que se desarrolla en la Edad Media, se ha de volver los ojos necesariamente hacia los clásicos latinos, como hace San Isidoro, dependiendo intelectualmente de autores como Plinio, entre otros. La corriente filosófica que tuvo una mayor influencia fue el neoplatonismo, que a través de San Agustín llevó el pensamiento cristiano a las premisas de Platón, y su mundo de las ideas. El mundo es una plasmación material de las Ideas, cuyo resultado va a ser la alegoría platónica. De nuevo la ciencia se pone al servicio del conocimiento de Dios, y por tanto ha de proveer al hombre de símbolos morales.

A partir del siglo XII la ciencia se laiciza. Los estudios “científicos” poco tienen que ver con la Biblia, aparecen las primeras universidades y se busca un conocimiento más empírico: observación y síntesis. Es difícil desligarse de las tradiciones en las que se mezclan los restos de la ciencia clásica con visiones mitológicas. Los viajeros no contribuyen a mejorar el conocimiento científico, ya que muchos de ellos, como por ejemplo Marco Polo, mezclan realidad y ficción sin ningún pudor, haciendo descripciones absolutamente fantásticas.

Poco a poco la ciencia va desligándose del ropaje accesorio y va buscando más la esencia de la realidad y a partir del siglo XII encuentra fundamentación filosófica en el nominalismo. Se quita realidad a los universales, centrándose en la existencia de las entidades materiales. La ciencia se centra en el estudio y observación del particular. Así lo atestigua Roger Bacon:

La naturaleza absoluta de un individual es de mucha mayor importancia que su naturaleza afín. Es estable y absoluto por sí mismo. Por eso, lo singular es más noble que su universal. La experiencia nos lleva a esa conclusión... y también la teología. Dios no ha crea-

⁵ Ibidem, p. 9.

⁶ Ibidem, p. 9.

*do el mundo por causa del hombre universal, sino a causa de los individuos*⁷.

En este contexto surge la Escuela de Chartres que aporta el conocimiento árabe, recientemente traducido. Paulatinamente, los bestiarios que habían surgido en la temprana Edad Media como una forma un tanto difusa de ciencia, anclada en el pasado, pierden su carácter pseudocientífico y van extrapolando de los animales algunas de las características que los definen. Los animales se van convirtiendo poco a poco en *exempla* para el ser humano. Son tomados como alegorías, o más bien se van semantizando. Adquieren un significado en función de sus características. Estas, no son siempre las mismas, ya que los animales poseen muchas cualidades, buenas unas y otras malas, por tanto la lectura hay que hacerla en función del contexto en el que están inscritos, y dentro de un discurso semántico.

El bestiario, tanto literario como representación artística, se convierte en un referente de la sabiduría tradicional. El conocimiento se convierte en símbolo. Para el hombre religioso todo lo representado debe ser superado para remontarse y llegar a lo eterno, a lo esencial. El símbolo *es en sí mismo una hierofanía, es decir, que revela una realidad sagrada o cosmológica que ninguna otra manifestación puede revelar*⁸.

El bestiario como libro, como monumento literario, y aún artístico, desaparece en el siglo XIII, pero no así su contenido. La imagen permanece. Aquellos animales que habían sido utilizados, sobre todo en el románico, pero también a lo largo del gótico, adquieren un valor simbólico y aún semántico.

No es lógico pensar, como hace Baltrusaitis⁹, que la fauna que aparece decorando la arquitectura románica, haya tenido un valor meramente decorativo y cubriente, o como hace Thorndike, siguiendo las investigaciones de Emile Mâle¹⁰, un valor testimonial de unas costumbres o formas de vida pastoriles o acaso económicas, o en todo caso por su amor por los animales representados. Estas ideas parecen absurdas. Los animales adquieren, o mejor dicho han tenido de siempre un valor como *exempla*, y por tanto son utilizados por la Iglesia con un valor moralizante, que poco a poco va conformando un lenguaje utilizado en un discurso moral del cual todos, o al menos las clases dirigentes eran conscientes.

⁷ Ibidem, p. 13.

⁸ Guglielmi, Nilda: (1971: 15)

⁹ Baltrusaitis, Jurgis: (1983)

¹⁰ Guglielmi, Nilda (1971: 29)

Al llegar a los últimos años del gótico, en el siglo XV, las significaciones de los diferentes animales están perfectamente claras para el público. Estos animales, que en las artes plásticas ocupan un lugar destacado, son también asiduamente utilizados como ejemplo en los sermones. No olvidemos que el arte es definido, en palabras de San Gregorio como “escritura para iletrados”¹¹. Es en este sentido en el que se pueden apreciar en los diferentes templos, tanto en las portadas como en los interiores, desempeñando la función de símbolos de vicios o virtudes, o en su caso, de alegorías.

Nilda Guglielmi, en su magnífica introducción a *El Fisiólogo*, cuyo texto hemos seguido, afirma que la influencia de esta obra literaria, así como la del resto de bestiarios, desaparece al llegar el Renacimiento, debido al cambio de mentalidad y el paso a un humanismo emergente. Sin embargo, la citada autora no se da cuenta que esta tradición, arrastrada desde la Edad Media, e incluso desde la ciencia antigua, pasa con todo su valor, acrecentado precisamente por el peso del humanismo, a los emblemas, que tanta difusión van a tener a lo largo del siglo XVI y sobre todo en el XVII. No hay más que ojear los libros de Horapolo¹², Pierio Valeriano¹³, Andrea Alciato¹⁴, o Cesare Ripa¹⁵, por no citar la pléyade de libros de emblemas del Siglo de Oro, para darnos cuenta del profundo peso de la tradición de los bestiarios en los citados emblemas¹⁶. En estos libros, los animales, por medio de sus cualidades, verdaderas o imaginadas, simbolizan los defectos y virtudes que caracterizan al ser humano, o incluso, ellos mismos se convierten en atributos de las diferentes alegorías morales.

Con este sentido semántico, de símbolo, dentro de un discurso narrativo es en el que encontramos los diferentes animales en la denominada Puerta del Perdón, en la Iglesia Mayor Prioral de El Puerto de Santa María.

Siguiendo a Hipólito Sancho¹⁷, la gran obra de finales del siglo XV en El Puerto de Santa María, es la construcción de la Iglesia Mayor Prioral, obra encargada por el duque don Luís de la Cerda al maestro Alfonso Rodríguez, que hará de esta una de sus mejores obras, hasta el punto de ser conocido por sus contemporáneos como *Maestro del Puerto*. La obra se comienza en la década de

¹¹ Moralejo Álvarez, Serafín. (2004: 9)

¹² Horapolo: (1991)

¹³ Valeriano, Pierio: (1579)

¹⁴ Alciato, Andrea: (1985)

¹⁵ Ripa, Cesare: (1987)

¹⁶ Aguayo Cobo, Antonio: (1999)

¹⁷ Sancho, Hipólito: (1943: 113)

1480, y en el año de 1493 ya se encuentra abierta al culto, realizándose enterramientos en su capilla mayor.

Descendiente de los Infantes de la Cerda, desbancados del trono de Castilla-León en 1284, nace don Luis de la Cerda, I duque de Medinaceli y I conde de El Puerto de Santa María, en 1443. Huérfano a muy temprana edad, se educa en parte con su abuelo, don Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, junto al cual se instruye, disfrutando de su magnífica biblioteca¹⁸. La educación recibida junto a su abuelo y la influencia materna, orientan a don Luis hacia las letras más que hacia las armas. Nunca se considerará un guerrero en el sentido medieval de la palabra, sino que fruto e hijo de los nuevos tiempos, se constituye en el prototipo de noble humanista, amante de las artes y protector y mecenas de artistas.

En esta situación, el joven don Luís, que acababa de ser enaltecido por el rey con el título de duque el año anterior, al tiempo que le añadía el de conde de El Puerto de Santa María, recibe en julio de 1480, una petición por parte de sus vasallos de El Puerto de Santa María, para que contribuyese económicamente a la construcción de una iglesia prioral, petición que es aceptada gustosamente.

No podía dejar pasar el flamante duque, la oportunidad que le brindaban sus vasallos del recién estrenado Condado, de realzar la belleza de su villa, al tiempo que se enaltecía a sí mismo mediante la construcción de un gran templo, acorde a su nueva dignidad, del que carecía la villa marinera hasta ese momento.

No echará D. Luis en olvido la promesa hecha a sus vasallos, y ha de ser en las prolongadas y fructíferas, por muchas y variadas razones, temporadas que el duque permanece en El Puerto entre 1483 y 1485, cuando acometa la construcción del nuevo templo¹⁹.

¹⁸ Sánchez González, Antonio. (2001)

¹⁹ Aguayo Cobo, Antonio. (2006b: 16)



Ilustración 1. Puerta del Perdón

Al finalizar la centuria aún continúa trabajándose en la gran fábrica del templo mayor cuando abandona la ciudad el maestro Alfonso Rodríguez. Gracias a diversos subsidios y limosnas se ha podido levantar la aún inconclusa Puerta del Perdón, *que de haberse concluido fuera de las más bellas fábricas de la decadencia ojival de Andalucía*²⁰.

²⁰ Sancho, Hipólito. (1943: 267)

La obra, muy influida por la fábrica de la catedral hispalense, que está erigiéndose en estos momentos, y que pretende ser el templo más grande de la cristiandad, sigue el modelo de la Puerta de Palos, o de la Adoración de los Magos, y la de Campanillas, o de la Entrada en Jerusalén, construidas hacia 1480 por los canteros Juan de Hoces y Pedro de Toledo, está formada, al igual que todo el conjunto de templos influidos por dicha obra hispalense²¹, por una puerta adintelada, enmarcada en un arco ojival que alberga tres hornacinas, la central de las cuales está cubierta por un doselete. Emergiendo del fondo, otro arco similar trasdosado que se apoyaría sobre los finos baquetones que formarían las arquivoltas abocinadas que, inconclusas hoy, servirían de apoyo a la gran estructura que conformaría la, en caso de estar bien orientado litúrgicamente el templo, la magna puerta occidental, situada aquí hacia el sur.

Hay que subrayar que la semejanza entre los distintos templos de la zona, como son los de San Miguel o San Mateo, en Jerez, o la puerta del portuense Monasterio de la Victoria, no es sólo únicamente arquitectónica, sino que hay un mismo concepto escultórico e iconográfico, en el cual los motivos e imágenes que forman los distintos programas iconográficos, aunque formando diferentes mensajes, provienen de una única fuente, participando de una filosofía y espíritu común²².

Desconocemos la razón de haber quedado inacabada la puerta, probablemente se debiera al abandono de la ciudad por el maestro Alfonso Rodríguez, llamado desde Sevilla a realizar la obra de su magna catedral.

Llama la atención cómo, al mismo tiempo que se construía el templo portuense, se levanta en Guadalajara, bajo la dirección del maestro Lorenzo Vázquez, el palacio de Cogolludo, joya del primer Renacimiento hispano. El duque, don Luis de la Cerda, manda erigir este palacio entre 1492 y 1495, con motivo de la boda de su hija doña Leonor, casada con don Rodrigo de Mendoza, hijo del gran Cardenal²³.

Sorprende comprobar la diversidad de estilos y, sobre todo, el cambio de mentalidad entre ambas edificaciones. Tal vez, al comparar ambas edificaciones el duque, don Luis de la Cerda, fuera lo que impulsara el abandono de la construcción de la Puerta del Perdón, al no ajustarse a los nuevos cánones estéticos.

²¹ García Pazos, Mercedes: (2009: 40)

²² Aguayo Cobo, Antonio (2008: 43)

²³ Arias de Cossio, Ana María (2009: 83)

Aunque inconclusa, y muy deteriorada, la puerta conserva una parte, creemos que la fundamental, de la iconografía, que se acumula en el dintel de la puerta, y las jambas laterales. Hay que hacer notar el profundo deterioro que han experimentado los relieves que conforman el programa iconográfico, expuesto a la intemperie y muy erosionados a causa de la lluvia y la humedad. Este deterioro se ve acrecentado por la calidad de la piedra arenisca, fácilmente erosionable por el agua.



Ilustración 2. Dintel de la puerta

Es evidente que al estar la puerta inacabada falta una parte importante de la iconografía. Carece de las esculturas laterales que albergarían las hornacinas, al igual que toda la ornamentación exterior ubicada en el interior del gablete. Sin embargo, no creemos que en lo fundamental alteraran el sentido de la portada, ya que el programa iconográfico esencial se sitúa habitualmente en el dintel de la puerta, como observamos también en la portada del Monasterio de la Victoria, cuyo paralelismo con esta es evidente²⁴.

²⁴ Aguayo Cobo, Antonio: (2008)

II. Análisis iconográfico

Como hemos advertido anteriormente, los relieves que conforman el programa iconográfico ubicado en el dintel están fuertemente erosionados, presentando un grave deterioro, faltando incluso parte de las figuras, e impidiendo en la mayoría de los casos una correcta apreciación de los detalles que permiten la identificación de las figuras. No obstante, creemos que aún se conservan rasgos suficientes que, en la mayoría de los casos, permiten una correcta, aunque difícil, identificación de las figuras. Una vez hecha esta salvedad previa, procederemos al estudio e identificación de las figuras. Hay que señalar que no todos los relieves contienen representación figurada, sino que van alternando los que contienen un valor semántico con aquellos otros que tan sólo tienen un sentido decorativo y de llenar un espacio, separando los relieves con representación figurada.



Ilustración 3. Ciervo

La imagen representa la figura de un cuadrúpedo, de pequeña cola. Se hace especialmente hincapié en la pezuña que presenta la uña partida, como los rumiantes, que puede identificarse sin dificultad con un ciervo, o más bien, una cierva, al carecer de cornamenta y teniendo en cuenta su grácil figura. Hay varios elementos que llaman la atención en este animal. En primer lugar parece haberse caído de sus patas delanteras, al tiempo que levanta de manera ostensible la cabeza, dirigiendo el hocico hacia el cielo. Llama igualmente la atención la oreja, desmesuradamente grande si se pone en relación con la cabeza, desproporcionadamente pequeña, por lo que parece que el artista ha puesto especial énfasis en remarcar este órgano.

Por último, también se observa que a lo largo del cuerpo del animal discurre una serpiente, que parece estar mordiendo el pecho del ciervo, y que podemos suponer que esta sea la razón por la cual el animal hince las patas delanteras en tierra al sentir la picadura del reptil, que será la que le cause la muerte.

Plinio, al estudiar el ciervo hace mención a una de sus características más importantes: *Se quedan embelesados con la flauta de los pastores y su canto; cuando levantan las orejas son de oído muy fino, cuando las bajan, sordos*²⁵.

San Isidoro recoge esta característica del oído del ciervo, así como su gusto por la música: *Les gusta la música de las flautas, que escuchan atentamente con las orejas tiesas, sin que nada distraiga su atención*²⁶.

Esta característica del fino oído del ciervo lo convierte en el símbolo de la Adulación para Horapolo:

Como pintan “hombre burlado por la adulación”

*Si quieren expresar “hombre burlado por la adulación”, pintan un ciervo con un flautista. Pues éste se caza cuando oye los dulces sonos de los que tocan, de modo que es seducido completamente por el placer*²⁷.



Ilustración 4: Horapolo (1191) Como indican hombre burlado por la adulación

²⁵ Plinio (2007: 8- L- 114)

²⁶ Isidoro De Sevilla: (1965: XII, 1. 19)

²⁷ Horapolo: (1991: 482)

En este mismo sentido es en el que Ripa hace del ciervo uno de los atributos de la Adulación:

Mujer vestida de artificioso y amplio ropaje, que ha de tocar el caramillo o la flauta. La acompaña un ciervo, dormido a sus pies. Pues dicen algunos que el ciervo acariciado por el sonido de la flauta, llega hasta olvidarse de sí mismo, dejándose prender²⁸.

Parece evidente que todos los tratadistas, desde la antigüedad hasta la época moderna, hacen hincapié en la característica del fino oído del ciervo, que es la causa de su muerte. Aquí, sin embargo, no parece ser el oído lo que ha de causarle la muerte, sino la picadura de la serpiente, que deslizándose sobre su cuerpo parece morderle.

La serpiente siempre, en la cultura cristiana, ha sido el símbolo del mal y del pecado al ser arrojado del Paraíso: *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 linaje²⁹.*

Creemos que aquí, dado el contexto, la serpiente tiene un simbolismo más concreto, relacionado con el oído. Ripa hace de la serpiente atributo de la Envidia:

Mujer delgada, vieja fea y de lívido color. Ha de tener desnudo el pecho izquierdo, mordiéndoselo una sierpe que se ciñe y se enrosca apretadamente alrededor del pecho que decimos... La sierpe que le muerde el pecho izquierdo, simboliza el remordimiento que permanentemente desgarrar el corazón del envidioso³⁰.

Parece evidente la relación existente entre el oído y la envidia. También es de destacar que el animal representado carece de cornamenta, haciendo claramente alusión al mudo femenino.

Junto al ciervo, situado a su izquierda, hay un grupo seriamente deteriorado, en el cual no pueden apreciarse todos los detalles, aunque algunos de los elementos son claramente visibles.

²⁸ Ripa, Cesare: (1987: T. I. P. 67)

²⁹ Génesis: 3. 14 (1969)

³⁰ Ripa, Cesare (1987: T.I. p. 341)



Ilustración 5. Caballo

Bajo diversos elementos, difíciles de interpretar e identificar debido a su deterioro, se aprecia al fondo la cabeza de un caballo. Parece estar galopando desenfrenadamente, ya que mantiene la boca abierta y los belfos dilatados. El ojo, a pesar de estar abierto no parece ver, dado lo alocado de su carrera. Sólo puede apreciarse la cabeza del equino, desapareciendo el resto del cuerpo, cubierto por diferentes elementos vegetales. Sin embargo, en la parte inferior, y parcialmente destrozado, se puede apreciar la figura de un reptil que se dirige hacia la figura del caballo.

El caballo es el símbolo de las pasiones desenfrenadas³¹, por lo que es necesario sujetarlo fuertemente con el freno a fin de que no se desboque. Es por ese motivo que el freno se ha constituido en atributo de la Templanza³².

Probablemente el que nos proporcione una descripción mas gráfica del caballo y haga hincapié de manera más clara en el desenfreno del animal sea Kircher:

³¹ Alciato, Andrea (1985: 69)

³² Ripa, Cesare: (1987: T. II. P. 354)

Caballo: Es un animal cuadrúpedo que relincha, es dócil, fiel, muy apto para los servicios humanos; se alimenta de hierba, heno, paja, avena, cebada. Está dotado de una gran lascivia, de tal manera que apenas puede cohibirse ante el primer olor de las hembras. Virgilio dice de él: Cuando el olor impregna los aires de sus cuerpos, ni la dureza del freno, ni la crueldad de la fusta, ni las montañas rocosas, ni las fosas son capaces de detener su carrera; ni siquiera los montes pueden desviar su dirección³³.

Como puede comprobarse, la descripción concuerda perfectamente con la imagen, veloz y anhelante del caballo del relieve.

San Isidoro, en la descripción que hace del caballo hace referencia a su fino olfato, siendo capaz de *olfatear la guerra*³⁴.

Resta por analizar el reptil que se arrastra a sus pies, que podemos identificarlo como la salamandra. Este animal ya es nombrado por Plinio debido a su supuesta cualidad fría:

Un ejemplo son las salamandras, animales con apariencia de un lagarto, con el cuerpo lleno de manchas, que no aparecen nunca a no ser en época de grandes lluvias y que desaparecen cuando está claro. Este animal tiene la sangre tan fría que con su contacto apaga el fuego, como lo haría el hielo³⁵.

Estas mismas palabras son recogidas por Ripa, al hacer de la salamandra uno de los atributos del fuego³⁶. El tema de la salamandra como animal de extrema frialdad y capaz de apagar el fuego es recogido por múltiples tratadistas, desde san Isidoro, hasta los emblemistas del siglo XVII, siendo un tema constante y habitual, significando la templanza.

Salamandra, se llama así porque sirve contra el incendio; es el más venenoso de todos los animales, pues los demás hacen daño a cada uno, pero éste mata a muchos al mismo tiempo, pues si sube a un árbol infecciona con su veneno a todos sus frutos y mata a todos los que lo coman; si por casualidad cayera en un pozo, muere todo

³³ Kircher, Atanasius: (1989: 83)

³⁴ Isidoro De Sevilla: (1965: XII, 1 – 42)

³⁵ Plinio: (2007: X – 188)

³⁶ Ripa, Cesare: (1987: T. I. P. 305)

el que bebiera de él; yendo contra un incendio es el único animal que extingue el fuego, vive en medio de las llamas sin dolor y sin consumirse, y no sólo no se quema, sino que apaga el fuego. (Et. XII, 4,36)³⁷.

Horapolo también se hace eco de esta cualidad para simbolizar el hombre no quemado por el fuego.



Ilustración 6: Horapolo (1991). Hombre no quemado por el fuego

Este mismo sentido, mucho más tardíamente, se puede encontrar en el emblema de Villava:

*Por milagro se escribe
De la naturaleza
Que fría en medio del ardiente fuego
La Salamandra vive
Y tiene su braveza...³⁸*

³⁷ Ibidem

³⁸ Villava, Francisco de: (1613: Empresa. 49)



Ilustración 7: Villava (1613). In vanum flama laborat

Junto al conjunto formado por el caballo y la salamandra se puede apreciar un relieve mucho más escueto, representando un ave, de extraña apariencia.



Ilustración 8: Buitre

El animal, más que ave exactamente parece ser un híbrido compuesto por diferentes animales, o al menos por diversas partes de los distintos animales. Está dotado de largas alas que a pesar de su gran envergadura no le permiten alzar el vuelo dado lo excesivamente pesado de su cuerpo. Está dotado de afiladas garras, a la manera de las aves de presa. Lo más llamativo, sin embargo es una extraña y deforme cabeza unida a un cuello excesivamente largo. Se remarca de manera singular tanto los ojos, abultados y saltones, así como un largo hocico y parece incluso apuntarse orejas o incluso unos pequeños y retorcidos

cuernos. Otro rasgo muy característico es la posición que adopta el ave, ya que se muestra inclinada hacia delante, posando la cabeza en tierra, en tanto que mantiene erguida la parte trasera.

Es difícil hacer una interpretación segura y clara de este animal alado, aunque podemos tratar de analizar cada una de sus características a fin de conseguir una aproximación a lo que sería el significado de dicha ave.

La primera de las características que creemos que ha de tenerse en cuenta es la extraordinaria pesadez del cuerpo, demasiado grueso en relación con la envergadura de las alas, lo que nos lleva a pensar en un animal que se caracterice por su gran glotonería o su avidez en el comer. Este dato, junto a las garras, semejantes a las de las aves de presa, nos lleva a pensar en una de las aves singulares por su capacidad de comer, como son los buitres.

El buitre es más voraz que todas las aves juntas. Puede pasar sin comida durante cuarenta días, pero, cuando la encuentra, engulle de ella en cantidad equivalente (a la que había dejado de tomar), y se equilibra la abstinencia de cuarenta días con una voracidad propia de otros cuarenta días³⁹.



Ilustración 9: El Fisiólogo (1986). Buitre

³⁹ Sebastián, Santiago: (1986: 47)

La pesadez del buitre es recogida por san Isidoro, haciendo de esta característica lo más distintivo del animal, hasta el punto de hacer provenir su nombre de la pesadez de su vuelo:

El nombre del buitre (vultur) le viene de su vuelo tardo (volutas tardus), ya que debido a las grandes proporciones de su cuerpo, no tiene un vuelo ligero. Dicen que algunos buitres se reproducen sin apareamiento y que conciben y engendran sin copular⁴⁰.

El buitre, para poder alimentarse, está dotado de un extraordinario olfato y aguda vista, que le permiten detectar el olor de la carroña a trescientas millas, e incluso más, tal como lo describe Brunetto Latini:

Buitre es un ave muy grande, e semejante al aguila; E siente el olor de los cuerpos de los omes mas lueñe que ninguna otra animalia, en guisa que huele la mortandat de los omes allende el mar. Et dizen aquellos que lo an acostunbrado que siguen las huestes o deve aver grand mortandat, e por ellos adivinan quando a de ser la mortandat de los omes e de las bestias. Et muchos dizen que entre ellos no han ningun ayuntamiento de maslo e de fenbra, e sin ayuntamiento engendra e faze fijos que biven muy luengamente, bien çerca de çiento años⁴¹.

Esta característica de no aparearse para engendrar hijos nos lleva directamente a poder relacionarlo con la postura que el animal presenta en el relieve, ya que al ser solamente hembras, y no poder contar con el macho para aparearse, la hembra ha de engendrar sola, quedando preñada por el viento.

“Madre”, porque no hay macho en esta clase de animales, y su nacimiento se produce del modo siguiente: cuando el buitre desea concebir, poniendo su vulva hacia el viento Boreas, es cubierto por él durante cinco días, en los que no toma comida ni bebida, ansiando la procreación. Hay también otras clases de aves que quedan preñadas por el viento, cuyos huevos sólo son apropiados como comida, pero no para producir vida, mientras que el nacimiento de los huevos de los buitres cubiertos por el viento da lugar a seres vivos⁴².

⁴⁰ Isidoro de Sevilla: (1965: XII, 7 – 12)

⁴¹ Malaxecheverría, Ignacio: (1991: 95)

⁴² Horapolo: (1991: 210)



Ilustración 10: Pierio Valeriano (1579). Buitre

Esta descripción dada por Horapolo, es la que se recoge en el grabado de Pierio Valeriano⁴³, en el que se puede apreciar como el ave levanta su cola para exponer la vulva al viento del norte, el Bóreas. Esta misma postura es la que presenta el relieve estudiado y que permite su identificación.

Queda por analizar el rostro del ave, provisto de grandes ojos, hocico e incluso orejas, alejado de la idea de una cabeza de ave tradicional. Pensamos que el remarcar los ojos y el hocico es para hacer hincapié en la aguda vista y el fino olfato que le permiten saciar su voraz apetito. Por lo demás, la apariencia monstruosa creemos que lo único que pretende es remarcar su carácter negativo, haciendo remarcando al mismo tiempo la pesadez de su cuerpo, que le impide volar a pesar de la gran envergadura de sus alas. Este dato es importante ya que las aves, por su carácter ascensional, casi siempre tienen un sentido positivo, de elevación, en tanto que la pesadez que lo mantiene a ras del suelo, hace del animal un símbolo negativo.

De igual manera quisiéramos remarcar el carácter negativo del sexo del ave, ya que al no existir macho en la especie, todos los individuos son hembras, con lo cual el sexo femenino adquiere en este caso connotaciones negativas.

El centro de la composición está ocupado por la ménsula que en su momento habría de sostener la imagen que presidiera la fachada. Tras la ménsula, que constituye el eje axial de la portada continúa la iconografía, toda ella constituida por animales. Al lado de la ménsula se halla un relieve que aparentemente no

⁴³ Valeriano, Pierio: (1579: Liber XVII)

tiene significado alguno, repitiéndose en varias ocasiones entre las figuraciones animales.



Ilustración 11: Hipopótamo

La siguiente figura es un cuadrúpedo de extraño aspecto. Parece tener un cuerpo fuerte y pesado, destacando su parte trasera, que parece tener una piel gruesa y con grandes arrugas, que parece intentar remarcar, ostentando un escueto rabo. Posee una cabeza enorme, que vuelve hacia atrás, con grandes orificios nasales, y una testuz de abultado cráneo. Las patas, a pesar de la enormidad que parece tener el animal, aparecen palmeadas, como si de un animal acuático se tratara. Todo ello nos lleva a considerar que pudiera tratarse de un hipopótamo.

De la primera de las características de las que hemos hecho mención, la gruesa piel que parece intentar remarcar, es Plinio el que hace mención de ella:

Un animal más grande de talla nace en el mismo Nilo, el hipopótamo, ... con el lomo, la crin y el relincho del caballo, chato, con cola y dientes curvos de jabalí, ..., con una piel que se usa para hacer escudos y cascos impenetrables, excepto si se mojan⁴⁴.

⁴⁴ Plinio: (Libro 8, XXXIX, 95)

No es ésta su característica más importante, aunque sí significativa, sino que su rasgo más identificativo es la fiereza hacia su progenitor:

Cómo representan “injusto y desagradecido”.

Para “injusto y desagradecido”, dibujan las uñas de un hipopótamo mirando hacia abajo. Pues éste, cuando está en la flor de la edad, pone a prueba a su padre, para ver si es vigoroso, luchando con él, y en el caso de que el padre se retire cediéndole el lugar, aquel llega a la unión con su propia madre y deja que éste viva. Pero si no le permite que se una con la madre, lo mata, ya que es más valeroso y fuerte⁴⁵.

Ripa, haciéndose eco de esta característica del animal, hace de él el símbolo de la Ingratitud⁴⁶ y de la Impiedad:

Mujer vestida de color verde azulado. Esta ha de ser de muy cruel mirada, sujetando con el brazo izquierdo un hipopótamo. (...) dicho animal, cuando crece en edad y llega a la madurez, espoleado por el deseo de unirse con su madre da muerte a su propio progenitor que trata de hacerle resistencia⁴⁷.

Resta por analizar la posición de la cabeza, vuelta hacia atrás. Dado lo forzado de la posición creemos que no se trata de algo aleatorio, sino que ha sido buscada de una manera intencionada, haciendo el artista hincapié en ella. Teniendo en cuenta que el objeto de la ira del animal es su padre, su predecesor, a fin de unirse con la madre, consideramos que esta vuelta atrás de la cabeza tiene un aspecto simbólico, de mirar a sus progenitores, a uno y otra.

⁴⁵ Horapolo: (1991:154)

⁴⁶ Ripa, Cesare: (1987: T. I, p. 525)

⁴⁷ Ripa, Cesare: (1987: T. I, p. 510)



Ilustración 12: Basilisco

El último de los relieves figurados representa un curioso reptil alado. Poseedor de cabeza de ave, presenta un curvado pico, semejante al del águila, y ojos de extraordinaria fiereza, que revolviéndose sobre sí misma, parece dirigir hacia un enemigo, invisible, al que quisiera atacar. Las membranosas alas se asemejan a las de un enorme murciélago, finalizando su cuerpo en una alargada cola. Creemos que puede identificarse sin duda alguna como el basilisco.

El aspecto del basilisco quedó definido durante la edad media como el de «*un ave reptil monstruosa y bípeda, con la cabeza coronada por una cresta de gallo y cuernos, provista de un par de alas y una cola de serpiente terminada a veces en punta de lanza*»⁴⁸.

⁴⁸ Malaxecheverría, Ignacio: (1982: 47 y ss.)



Ilustración 13: Basilisco alado de Soto de la Bureba

Pierre de Beauvais explica el carácter monstruoso de su nacimiento.

Hay una bestia que es llamada basileoc. El Fisiólogo nos dice sobre su naturaleza cómo nace, dándonos a entender que nace del huevo de un gallo. Cuando el gallo tiene siete años cumplidos, en su vientre crece un huevo. Y cuando siente este huevo, queda maravillado de sí mismo y experimenta la más grande angustia que una bestia pueda sentir o sufrir. Cansado, busca un lugar en el estiércol o en una cuadra y rasca con sus patas hasta hacer un hoyo para poner en él su huevo. Y cuando el gallo haya hecho su agujero, correrá a él diez veces cada día hasta que se libre de su carga. Y el sapo es de tal naturaleza que percibe por su olfato el veneno que el gallo lleva en su vientre; lo acecha de modo tal, que el gallo no puede ir a su agujero sin ser visto. Y en cuanto el gallo se aleja del lugar en que ha de poner su huevo, allí va el sapo para ver si el huevo está puesto. Cuando el huevo está puesto, (el sapo) lo toma y lo incuba. Y cuando lo ha incubado tanto que está a punto de abrirse [...], es una bestia que tiene la cabeza, el cuello y el pecho de un gallo, y el cuerpo por detrás es como de una serpiente. Y en cuanto esta bestia lo puede, busca un lugar oculto en una vieja sima o en una antigua cisterna y allí permanece sin que nadie pueda verla. Pues es de tal naturaleza que moriría si el hombre alcanza a verla antes de que ella vea al hombre. Y si ella ve antes al hombre, es este el que ha de morir. Pues la bestia es de tal naturaleza que arroja su veneno por los ojos: y tiene un mirar tan

*ponzoñoso que mata a los pájaros que vuelan por encima, si puede mirarlos entre ambos ojos*⁴⁹.

San Isidoro recoge las características de este reptil, al que nombra el rey de las serpientes:

*El basilisco es nombre griego, que se interpreta en latín como regulus, porque es el rey de las serpientes, hasta el punto de que todos escapan de su presencia porque los mata con su aliento; e incluso al hombre le causa la muerte si le pone la vista encima. (...) Su longitud es de medio pie y tiene franjas blancas*⁵⁰.

Ripa, basándose en Piero Valeriano, hace del basilisco el atributo de la Calumnia⁵¹:

Mujer de aspecto enfurecido, que llevará en la izquierda una antorcha encendida, mientras con la derecha agarra por los cabellos a un jovencito desnudo que levanta al cielo sus manos, juntando una con otra. A uno de sus lados se pintará un Basilisco.

*Se pinta junto a un Basilisco por cuanto, según narra Piero Valeriano, lib. XIV, los sacerdotes Egipcios simbolizaban con este animal a la calumnia. Pues así como el Basilisco, sin necesidad de morder, daña al hombre a distancia con solo mirarlo, así también el calumniador –hablando secretamente al oído de los Príncipes, o de cualquier particular–, perjudica fraudulentamente al acusado, que recibe por su causa daños, tormentos y desazones, y aun muchas veces la muerte, sin poderse defender siquiera, pues desconoce el daño recibido, ya que se le acusó sin estar presente*⁵².

En efecto, Piero Valeriano, hace del basilisco la reina de las serpientes, siendo símbolo, entre otras cosas, de los efectos de la Calumnia.

⁴⁹ Cfr. Malaxecheverría, Ignacio: (1982: 47-48.)

⁵⁰ Isidoro de Sevilla: (1965: XII, 4 – 6)

⁵¹ Valeriano, Piero: (1579: Lib. XIII)

⁵² Ripa, Cesare: (1987: T. I, p. 159)



Ilustración 14. Piero Valeriano (1579): Basilisco

Este animal posee un efecto infernal, y todos hacen hincapié en el carácter mortífero de su mirada, al tiempo que es inmune al resto de los animales, incluso para las serpientes a las cuales da muerte cuando se acercan a su aliento.

El mismo poder tiene la serpiente basilisco. La provincia cirenaica la produce: es de un tamaño no mayor de doce dedos, se la reconoce por una mancha blanca en la cabeza como una corona. Con su silbido pone en fuga a todas las serpientes. Mata los arbustos, no sólo al tocarlos sino también al exhalar su aliento sobre ellos, abrasa las hierbas, rompe las piedras⁵³.



Ilustración 15: Horapolo (1991) Basilisco

⁵³ Plinio: (2007: Libro 8. XXXIII, 78)

*Si quieren expresar “hombre injuriado por una acusación y que por ello enferma”, pintan un basilisco. Pues aquel mata a los que se acercan a su aliento*⁵⁴.

El programa iconográfico del dintel se completa con la ménsula central, compuesta por dos animales afrontados, que con sus formas simulan la apariencia del elemento arquitectónico.



Ilustración 16: Ménsula central

La figura situada a la izquierda representa claramente un mono. Este es considerado una caricatura del hombre, y como tal, su parte inferior, siendo con-

⁵⁴ Horapolo: (1991: 559)

siderado símbolo de los vicios del condenado, sobre todo de la lujuria. Por extensión se llega a asimilar con el diablo:

Y el simio asumió el papel del diablo: tuvo principio, pero carece de fin (es decir, de cola); al principio fue uno de los arcángeles, pero su fin se desconoce. Con razón, pues el simio, que no tiene cola, carece de belleza; pues lo más vergonzoso es carecer de cola. Y lo mismo le ocurre al diablo, no tiene fin bueno⁵⁵.

Ripa, abundando en la connotación negativa del mono hace de éste el símbolo del Descaro:

Mujer con los ojos bien abiertos, frente amplia y despejada y sanguinolentos párpados. Irá lascivamente vestida, alzándose el faldón con las manos, con lo que descubre las piernas dejando los muslos desnudos. A su lado se pondrá una mona mostrando las vergüenzas. (...) en cuanto a la mona, es también símbolo del descaro, porque este animal, llevado por su natural instinto, descubre y manifiesta sin el menor cuidado aquellas partes que es preciso ocultar y reservar, según nos muestra Pierio Valeriano en el sexto de sus libros⁵⁶.

El otro animal que conforma el conjunto de la ménsula puede identificarse fácilmente como el dragón, en palabras de San Isidoro como *el mayor de todas las serpientes, e incluso de todos los animales que habitan la tierra⁵⁷*. Este híbrido mitad ave, mitad reptil, dotado de fuertes y abultadas escamas, presenta un lomo inconfundible, al tiempo que se halla dotado de grandes alas que mantiene extendidas. Su actitud parece presentar una marcada hostilidad hacia su compañero, presentando una actitud amenazante, en tanto que el mono, ante la amenaza, parece retroceder asustado.

El dragón es enemigo de las palomas. Éstas se refugian debajo de un árbol, de frutos muy agradables. La sombra de este árbol las protege, y el dragón no osa adentrarse bajo su sombra, la cual acabaría con él. El reptil debe conformarse con mantenerse a la espera de que las palomas salgan descuidadamente de la sombra del árbol, y caigan en sus garras.⁵⁸

⁵⁵ Guglielmi, Nilda: (1973: 65-66)

⁵⁶ Ripa, Cesare: (1987: T. I, p. 268)

⁵⁷ Isidoro de Sevilla: (1965: XII, 4 – 4)

⁵⁸ Beauvais, Pierre de: (1980: 58)

Il existe en Inde un arbre qui est appelé en grec peredixion. c'est-à-dire en latin "du côté de la droite". Les fruits de cet arbre sont très agréables et doux. Les colombes prennent grand plaisir à se per-

El Fisiólogo narra la misma leyenda, dándole al árbol el nombre de ambidextro:

Hay un árbol, llamado ambidextro, que se da en la India. Su fruto es delicioso y dulcísimo. Las palomas, que se deleitan con este fruto, acuden de todas partes a vivir entre las ramas del árbol y a alimentarse de él. El dragón es enemigo de las palomas, pero teme al árbol en que ellas viven. Teme también a su sombra. Si la sombra del árbol cae hacia Occidente, el dragón huye a Oriente, cuando la sombra del árbol se desplaza hacia Oriente, el dragón se desplaza hacia Occidente. Si una paloma queda fuera del árbol y su sombra, encontrándola, el dragón la mata.⁵⁹

La descripción que se hace en ambos textos es idéntica. El dragón tiene, claramente una connotación negativa. Es el símbolo del demonio, del Mal, que ataca las almas de los humanos, simbolizadas por las palomas. Es curioso observar el cambio producido en el simbolismo de la paloma, ya que en la cultura clásica es símbolo venusino, y por tanto del amor y la voluptuosidad. En cambio, en la cultura cristiana, simboliza el alma cristiana, que asciende al cielo, al Espíritu Santo. También puede significar la virtud de la dulzura⁶⁰, transformando radicalmente el significado.

La decoración, ya muy escueta, prosigue por las arquivoltas y jambas, transformándose en motivos vegetales.

cher dans cet arbre, car elles se nourrissent de son fruit et se reposent à son ombre. Un dragon très cruel se tient tout près de là, qui hait les colombes et que les colombes haïssent: et de même que les colombes ont peur du serpent et s'enfuient loin de lui, de même celui-ci éprouve une grande crainte de l'arbre, au point qu'il n'ose ni traverser son ombre, ni même s'en approcher. Quand le dragon est aux aguets pour capturer une des colombes, il surveille de loin l'arbre; et dans tous les endroits où s'entend son ombre, à droite ou à gauche, il évite constamment cette ombre et la fuit; Les colombes savent parfaitement que le dragon a peur de l'arbre et de son ombre, et qu'il n'ose pas en approcher; aussi demeurent-elles sous l'arbre, de crainte des embuscades du dragon, car aussi longtemps qu'elles sont sous l'arbre, il en peut s'emparer d'aucune d'elles. Mais s'il arrive qu'une colombe s'écarte de l'arbre, et que le dragon la trouve hors l'ombre, aussitôt il s'empare d'elle et la dévore.

⁵⁹ Guglielmi, Nilda: (1973: 60)

⁶⁰ Guglielmi, Nilda: (1973: 93)



Ilustración 17. Árbol

En la arquivolta interior, un esquemático árbol hunde sus raíces profundamente en tierra, mientras asciende imparable hacia la parte superior, entrelazando sus ramos con cardinas, proporcionando un tapiz vegetal ascendente.

El árbol, por su carácter vertical y ascendente, al tiempo que por su naturaleza viva, presenta un simbolismo muy claro de nexo de unión entre los tres niveles. Si las raíces se hunden en el suelo, la copa apunta hacia el cielo, mientras que el tronco es la parte presente y terrena. Mundo terrenal, submundo y mundo superior quedan unidos por el árbol, que opera como nexo entre los mismos.

Por otro lado, las hojas del árbol se entremezclan con una decoración vegetal a base de cardinas. El cardo es una planta de complejo simbolismo desde la Antigüedad, estando asociada, en un principio a eliminar los malos presagios y anular la influencia demoníaca. En el cristianismo, debido a sus espinas, se asocia con la Pasión de Cristo y la Redención. Asociada a la Virgen, evoca la leche maternal de María⁶¹.

⁶¹ Cazenave, Michel: (1996: 122)

Para finalizar el análisis iconográfico, las únicas figuras que restan son los dos bajorrelieves que adornan la parte superior, a manera de pequeños capiteles, de las jambas de la puerta.



Ilustración 18: Animales afrontados

En este pequeño relieve pueden apreciarse cómo dos animales, tal vez dos leones, juntan sus cabezas, uno de ellos volviéndola violentamente hacia atrás, como si estuvieran dándose un beso. No se distingue claramente qué tipo de animales son, aunque quizás tampoco pretenda representar uno en concreto. Es tan sólo un mismo animal al que vemos repetido, pero cuya identificación no creemos que sea lo más importante. De todas maneras, lo más lógico sea identificarlo con el león.

Cuando se encuentra un mismo elemento en dos fases contrarias fundamenta un estado dualista, originando un proceso binario, fundado en la tensión de una polaridad. Son dos fases simétricas y contradictorias: vida-muerte, día-

noche, juventud-vejez, etc. En este caso concreto creemos que se está haciendo mención a las partes que componen el ser humano: material-espiritual, cuerpo-alma⁶². Esta dualidad suele aparecer de manera habitual en las portadas de los templos cristianos, no siempre en forma de animales. Un ejemplo cercano se halla en la vecina ciudad de Jerez.



Ilustración 19: Iglesia de San Miguel. Centauro

La imagen representada en la iglesia jerezana de San Miguel, en la portada norte, se trata, al igual que en la de El Puerto de Santa María, de una forma binaria, dual, aunque en esta ocasión no se trata de dos animales, sino de un único ser, aunque en este caso, híbrido, compuesto de dos formas muy diferentes. La figura podemos identificarla con un centauro, animal fabuloso compuesto en su parte delantera por forma humana, en tanto que su parte trasera presenta forma equina.

⁶² Cirlot, Juan-Eduardo: (1979: 100)

San Isidoro reconoce esta doble naturaleza del centauro: *De ahí que en los centauros se de mezclada la naturaleza del caballo y el hombre*⁶³. Esta forma compuesta, presenta una dualidad evidente. La parte del caballo simboliza el lado material y corpóreo del ser humano, su parte más bestial, en tanto que la parte humana representa el lado espiritual.

Hay que hacer hincapié en esta dualidad del centauro como animal híbrido, ya que en muchas ocasiones, sobre todo dentro del simbolismo románico, el centauro es el símbolo de Cristo, en cuanto Dios y en cuanto hombre.

Es igualmente curioso, al tiempo que esclarecedor, el hecho de que en las jambas del lado contrario, tanto en la Puerta del Perdón, del templo portuense, como en el de San Miguel, ambos motivos iconográficos son el mismo exactamente: un racimo de vid, en clara alusión a la sangre derramada de Cristo.



Ilustración 20: Vid

⁶³ Isidoro de Sevilla: (1965: XII, 1 – 43)

Aunque muy deteriorado por la intemperie y el descuido, se puede apreciar perfectamente un racimo de uvas, muy similar al que encontramos en la iglesia de San Miguel, cuyo significado es absolutamente claro y meridiano, haciendo alusión al sacrificio de Cristo para la salvación del género humano.

III. Interpretación iconológica

La conocida como Puerta del Perdón, aunque inacabada, conserva aún toda una serie de elementos iconográficos, que sin perjuicio de ser completados posteriormente por las esculturas exentas que irían colocada en las arquivoltas externas, no alterarían sustancialmente la base del contenido ideológico, expresado por los actuales restos de portada. La base de la iconografía está formada por los cinco relieves situados en el dintel de la puerta. Son estos los que contienen una mayor profundidad ideológica, al tiempo que muestran una extraordinaria erudición y conocimiento, tanto en materia de adoctrinamiento religioso, como en la utilización de los diferentes animales, cuyas características, verdaderas o fabulosas, constituían el verdadero conocimiento, tal vez no de la época en que se construye, casi en los umbrales del siglo XVI, pero que son el fruto de una larga tradición, que enraíza con la sabiduría popular del pueblo, y que sirve como vehículo transmisor de una ideología de valores cristianos.

El friso está compuesto por cinco relieves, representando todos ellos un animal. Cada uno de ellos posee unas especiales características que los hacen portadores de ciertos valores que conviene resaltar.

El primero de los relieves representaba un ciervo, cuya característica fundamental era el aguzado oído que poseía, al tener la cabeza levantada, lo que provocará que se quedara prendado de la música de los pastores, causándole la muerte, simbolizada aquí por medio de la serpiente que le picaba, cuyo simbolismo era el de la envidia.

La figura situada a su lado era el caballo, cuyo extremado olfato le permitía oler la hembra, e impulsado por el deseo, corría veloz hacia ella, no importaba lo lejos que estuviese o difícil que fuera llegar hasta ella. La salamandra, que apaga el fuego, era su contrario, simbolizando la mesura y templanza que se ha de tener para no dejarnos llevar alocadamente por el deseo.

La última de las figuras de ese lado del friso representa al buitre. Este animal es muy voraz, siendo capaz de perseguir los ejércitos durante días para poder alimentarse de los cadáveres de hombres y bestias. Para satisfacer su vora-

cidad se vale de una aguda vista y un olfato de gran sensibilidad. Su presencia anuncia la desgracia y la muerte. Al otro lado de la ménsula, la otra fase del friso está formada tan sólo por dos animales. El primero es el hipopótamo, una de cuyas características fundamentales es la dureza y resistencia de la piel, que se utiliza para la fabricación de escudos y cascos. También este animal se caracteriza por estar dotado de una extraordinaria lascivia, que le lleva a atacar a su propio padre para aparearse con la madre.

El último de los animales es el basilisco, el rey de los reptiles, el más peli-groso y fiero, el que mata a distancia tan sólo con la mirada. El autor, valiéndose de alguna de las características de estos animales, las más significativas, está significando los cinco sentidos que poseemos los humanos, y todos ellos, nos conducen al pecado. El oído, característica del ciervo, al prestar atención a la adulación y a la envidia, simbolizada ésta por la serpiente, conduce a la muerte. Por su parte el caballo, utilizando el fino olfato de que está dotado, lo utiliza para precipitarse en una loca carrera en busca de la hembra, a fin de aparearse, debiendo ser calmado y “apagado” por medio de la salamandra, que significaría, la moderación. No menos depende para el pecado el buitre del sentido que en él es más significativo, el gusto, pudiendo comer en un solo día lo que la necesidad le ha impuesto de ayuno durante cuarenta días.

El tacto, simbolizado por la piel, es lo que caracteriza al hipopótamo, que le lleva a buscar el ayuntamiento con su propia madre, al no poder resistir su instinto de apareamiento, llegando a matar al padre si éste se opone a que consume su deseo. Por último, es la vista, característica del basilisco, la causante de que pueda matar a distancia, simbolizando con ello la calumnia: *Y creó Dios al hombre a imagen suya; a imagen de Dios lo creó; macho y hembra los creó*⁶⁴.

Puede parecer una contradicción que aquellos sentidos con que el ser humano ha sido dotado por Dios, creado a su imagen y semejanza, sean el vehículo de que se vale para cometer toda serie de pecados. La razón, la explicación, viene dada por medio de la ménsula, que situada en el centro de la composición, habría de sostener la estatua que presidiría la grandiosa portada.

La ménsula está formada por dos animales afrontados. Por un lado se encuentra el mono, la caricatura del hombre, el símbolo de los más bajos instintos del ser humano, y de todos los pecados, especialmente del de la lujuria, llegando a ser atributo del descaro, ya que enseña impudicamente sus vergüenzas, no mostrando pudor alguno. Pero si el mono representa los más torpes instintos

⁶⁴ Génesis (1969: 1, 27)

del hombre, el animal que lo acompaña es el perfecto complemento: el dragón, símbolo del demonio, enemigo de la paloma, a la que dará muerte si no se refugia bajo el árbol llamado ambidextro, símbolo de la Fe. El ser humano, siempre débil y propenso al pecado a causa de la fragilidad causada por el pecado original de Adán y Eva, sucumbe fácilmente a las tentaciones del demonio. Salta a la vista que no podrá el hombre por sí solo resistir las tentaciones del diablo, sino que será preciso recibir la ayuda de Dios.

La ayuda para conseguir la salvación no puede venir del propio ser humano, demasiado débil, sino que ésta viene dada por Cristo, hecho hombre para su sacrificio por el género humano. El árbol, de secas hojas que asciende desde el suelo donde hunde sus raíces hasta el cielo, es el símbolo de la cruz en la que muere Cristo. Las ramas secas, símbolo de la muerte, se entremezclan con las cardinas, mediante las cuales, debido a sus espinas, se simboliza la pasión y muerte de Cristo, al tiempo que se hace alusión a la virginal leche de María, la Madre de Dios.

Llama la atención la fuerte connotación negativa que adquiere en este discurso todo aquello que se refiere al sexo femenino. El oído es simbolizado por medio de una cierva, una hembra, que presta atención a la adulación, a la cual da muerte la serpiente. El caballo galopa veloz, en alocada carrera al olor de la hembra, a cuyo deseo no es capaz de resistirse por sí sólo, necesitando la ayuda de la salamandra. En el buitre, símbolo de la gula y la glotonería, no hay individuos machos, sólo hembras, necesitando éstas preñarse por medio del viento Bóreas. De nuevo, a causa del deseo sexual de unirse a una hembra, el hipopótamo, llega a matar a su propio padre. El pecado no mira ni atiende a parentesco.

La vista, representada por el basilisco es la que llega a matar a distancia, simbolizando la murmuración, de nuevo un vicio eminentemente femenino, según los tratadistas.

La mujer que me diste por compañera me dio del árbol y comí. Dijo, pues, Yahvéh Dios a la mujer: ¿Por qué lo has hecho? Y contestó la mujer: La serpiente me sedujo y comí.

Entonces Yahvéh Dios dijo 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 tu su calcañar⁶⁵.

⁶⁵ Génesis (1969: 3, 12)

Si una mujer, Eva⁶⁶, fue la causante de la caída, otra mujer será la que aplaste la cabeza de la serpiente.

La Puerta del Perdón se concibió para ser la portada principal del gran templo que es la Iglesia Mayor Prioral, y una vez finalizada, la imagen que habría de presidir la fachada debería de estar acorde con la gran magnificencia con que se había concebido el edificio. Es lógico pensar que la imagen destinada a estar situada sobre la ménsula sostenida por el mono y el dragón, y que constituiría el eje central de la composición, resumiendo y aglutinando todo el programa iconográfico, sería la imagen de Santa María del Puerto. La figura de María, la Madre de Dios, sosteniendo en sus brazos a su Hijo, destinado al sacrificio para la salvación y redención del género humano. No hay que olvidar el nombre de la puerta, la del Perdón. Hay perdón porque hay pecado. En la puerta se ven reflejados los pecados cometidos por el ser humano, haciendo alusión principalmente al de la lujuria y aquellos ocasionados por la influencia del género femenino, todos ellos cometidos a través de los cinco sentidos que posee el hombre.

María, la nueva Eva, la mujer destinada a pisotear la cabeza de la serpiente, será el elemento imprescindible para la salvación del hombre. Es el vehículo necesario para la venida de Cristo al mundo. María, en cuanto Madre de Dios sería la imagen que ocuparía el centro de la composición, siendo flanqueada por otras dos figuras, de tamaño menor, que podrían ser las imágenes de Pedro y Pablo, simbolizando por medio de ellos la Iglesia de Cristo, la unión de la Iglesia

⁶⁶ Es curioso el comprobar cómo es la mujer, no el hombre, quien adopta una actitud absolutamente pasiva, la que es la causante de todos los males de la humanidad. Al igual que sobre la Pandora clásica, será sobre Eva, sobre la que recaerá todo el peso de la culpa, y que de alguna manera ha llevado a mantener a las mujeres apartadas de toda responsabilidad en la religión, considerándolas como algo impuro, débil, y por supuesto inútil, en comparación con el hombre, que es el elegido por Dios. La mujer personifica la tentación y el pecado. Ella es la pecadora al desobedecer el mandato de Yahvéh y comer del árbol de la ciencia del bien y del mal. Tal vez debamos ver este episodio bíblico desde otro punto de vista totalmente distinto. Es cierto que es Eva la que come del árbol prohibido, del árbol de la ciencia del bien y del mal, del árbol del conocimiento en definitiva. Eva no come de ese árbol de manera alegre e inconsciente. Ella sabe a qué se arriesga. Sabe que su acción tendrá consecuencias funestas para ella. ¿Por qué se le niega el conocimiento?, ¿por qué le niegan el poder saber? No es un acto de desobediencia lo que comete Eva al comer del árbol prohibido, es un acto de rebeldía. La mujer valora si vale la pena la eternidad a costa de la ignorancia, y de manera voluntaria elige morir, pero conocer. Adán, el hombre, tiene una postura más acomodaticia. No vale la pena enfrentarse a Yahvéh, sólo puede traerle problemas. Es la mujer, la que toma la resolución y hace partícipe al varón. El conocimiento, la característica fundamental del ser humano, es fruto de la decisión voluntaria de una mujer. No quiso, como le sucedió a Lilit, desaparecer por no someterse al hombre. Ahora es ella la que domina, aún a costa de haber quedado, para la mentalidad dominante, como la causante de los males de la humanidad, lo que la llevará a la marginación y el anonimato. La rebeldía se castiga con el sometimiento. Lo que se castiga es, en definitiva, la búsqueda del conocimiento.

judía y la Iglesia de los gentiles, tal como aparece, posteriormente, en el mismo templo Prioral, en la Puerta del Sol⁶⁷.

La alusión al sacrificio de Cristo viene dada por medio del árbol que trepa por la arquivolta, entrelazándose con las cardinas, y sobre todo viene representado, de manera esquemática, aunque clara y evidente, por los dos pequeños capiteles que coronan las dos jambas de la puerta. En uno de los lados, el izquierdo (del espectador) aparecen los dos pequeños leones afrontados. Mediante esta figuración binaria se hace alusión a las dos naturalezas de Cristo, la divina y humana, al igual que sucede en la jerezana iglesia de San Miguel, por medio del centauro, en tanto que en la jamba contraria, la alusión al sacrificio, en ambos templos, es más evidente, por medio del racimo de uvas, simbolizando la sangre de Cristo, derramada en la cruz, y consumida en la Eucaristía.

El mensaje, aunque expresado por medio de muy pocas imágenes es completo y coherente. De nuevo, en la puerta de un templo se nos transmite un mensaje de perdón y salvación, logrado por el ser humano gracias al sacrificio en la cruz de Cristo, hecho hombre. El hombre, débil e imperfecto, a causa del pecado cometido por la primera mujer, Eva, es presa de sus pasiones y sus sentidos, que en vez de servirle para la alabanza de Dios, le llevan a un mundo de torpeza y pecado, en el cual la mujer, de nuevo, es parte esencial, y causa y ocasión para la caída y condenación del hombre. Una nueva mujer, María, vehículo necesario para la venida de Cristo y la salvación del género humano, será la que aplaste la cabeza de la serpiente.

En el contexto de la Puerta del Perdón, esta nueva Eva estará bajo la advocación de Santa María del Puerto, patrona de la ciudad, que estaría destinada a ocupar el centro de la portada, ensalzando así la advocación bajo la que se erige el templo.

IV. Conclusiones

A finales del siglo XV, la obra de la magna catedral hispalense ejerce una poderosa influencia sobre las construcciones religiosas de la zona del Bajo Guadalquivir. Las puertas de Palos, o de la Adoración de los Magos, y la de Campanillas, o de la Entrada en Jerusalén, construidas hacia 1480, son imitadas profusamente en la zona jerezano-portuense, creándose todo un grupo de obras,

⁶⁷ Aguayo Cobo, Antonio: (2006b: 103-104)

de las que ya se ha hablado anteriormente, de características muy similares, pudiéndose hablar de una unidad morfológica en la zona.

Lo más interesante, y que llama, desde el punto de vista iconográfico, poderosamente la atención, es que en un grupo de dichas iglesias se utiliza un mismo lenguaje iconográfico, constituido básicamente por la utilización de imágenes de animales, de los cuales se toman algunas de sus características, para constituir un lenguaje perfectamente articulado, y con un claro y específico valor semántico, capaz de articular un discurso de carácter soteriológico, en el que los animales simbolizan el aspecto negativo, haciendo alusión a los pecados y vicios del ser humano.

Hay que constatar el perfecto conocimiento que hay de las características de los animales, extraído de la lectura de los clásicos, como Plinio o San Isidoro, al tiempo que se manejan tratados medievales de bestiarios, tales como puede ser *el Fisiólogo*, uno de los libros más leídos de la Edad Media. En el lenguaje medieval, que los animales son tomados a modo de *exempla*, no todas las características de dichos animales son negativas, utilizándose muchos de ellos como ejemplos de virtudes. De hecho, la mayoría de los animales tiene un significado ambivalente, y muchas veces contradictorio. Sin embargo, en esta, podemos llamar “escuela iconográfica”, sólo se toman aquellos aspectos negativos, en la mayoría de los casos.

Cuando se habla de “escuela iconográfica” no hay que entender que se pueda aludir a unos mismos maestros que trabajen en los diferentes templos. Por el contrario, las manos que podemos apreciar son muy diferentes, diferenciándose claramente el maestro que trabaja en la Puerta del Perdón, de una calidad más que notable, no sólo en la talla, si no también incluso en la composición de los grupos y figuras, con los maestros canteros que esculpen la puerta del Monasterio de la Victoria, cuya tosquedad es innegable. A lo que estamos aludiendo es a que debió de existir en la zona un taller, un grupo de artesanos que tenían, muy probablemente libros de estampas, grabados, y algún tratado, tipo bestiarario, los cuales utilizaban para plasmar el discurso doctrinal propuesto.

Los animales utilizados en los diferentes relieves coinciden en gran medida en varios de ellos: salamandra, cordero, caballo, ciervo, león, basilisco, dragón, son algunos ejemplos que se repiten en algunas de los diferentes templos.

Hay que destacar el hecho de que no todos los programas iconográficos presentan la misma extensión y profundidad, pero lo común es que la iconografía, mucha o poca, es a base de animales. El ejemplo más escueto, probablen-

te, sea el de la fachada occidental del templo jerezano de San Mateo, donde el programa, muy sintético está compuesto tan sólo por dos animales. La simplicidad del programa no implica sin embargo falta de profundidad, ya que muestra una contraposición muy interesante entre el Bien y el Mal, aunque de tipo retardatario, más propio de la época románica.



Ilustración 21. Puerta occidental de San Mateo. Jerez

No son más explícitos los programas iconográficos de ambas puertas, norte y sur, del también jerezano templo de San Miguel, a uno de los cuales ya se ha hecho alusión, en donde los animales, reales o imaginarios, son la única referencia iconográfica.

Mayor profundidad ideológica y abundancia iconográfica se encuentra en el programa desarrollado en los relieves del presbiterio de la iglesia de San Mateo⁶⁸, realizados, al igual que el resto de las obras, a finales del siglo XV. Es interesante el poder constatar cómo los motivos iconográficos se repiten, a veces de manera literal, en la portada del Monasterio de la Victoria, tales como el sím-

⁶⁸ Aguayo Cobo, Antonio: (2006: 103-120)

bolo de la discordia, el hombre pecador, el basilisco, y tantos otros, aunque en su factura sean muy diferentes. Estos mismos motivos se vuelven a repetir, o mejor dicho, se han realizado previamente, si seguimos un estricto orden cronológico, en la Puerta del Perdón, objeto del presente estudio.

Nos interesa destacar el hecho de la perfecta comprensión y utilización de los bestiarios, y las características de los diferentes animales. No se trata de la utilización repetitiva y sistemática de una serie de animales, sino que en cada momento se utiliza el animal adecuado, y lo que es más importante, se utiliza de cada uno de ellos la cualidad necesaria para el correcto desarrollo del discurso doctrinal. Ya hemos mencionado el hecho de que todos los animales poseen múltiples cualidades, a veces contradictorias, pudiendo adquirir significados muy diferentes. Los artistas, poseedores, probablemente, de libros de estampas y bestiarios, denotan un conocimiento, más que mediano, de tratadistas clásicos, como pueden ser Plinio, Eliano, o San Isidoro.

Somos conscientes de la dificultad de hablar de “escuela iconográfica”, teniendo en cuenta que los mentores, comitentes o mecenas son muy diferentes, Jerez es ciudad de realengo, El Puerto de Santa María, de señorío. No puede haber una unidad de los diferentes ideólogos, o autores de los programas, pero lo que sí puede haber es una similitud en la forma de llevar a cabo dichos programas, en su plasmación, aunque es evidente que esta realización habría de contar con el beneplácito de los mentores.

Lo que sí es cierto y constatable es el indudable paralelismo existente entre estos programas iconográficos. No es descartable la existencia de otros programas iconográficos del mismo tipo, habida cuenta el conjunto, antes aludido, de obras influidas por la catedral hispalense, que conforman una unidad morfológica.

La posible existencia de esta “escuela iconográfica” permite hacernos una idea de la extraordinaria pujanza, no sólo comercial y económica, sino también cultural, que permite la afluencia de unos maestros, con unos conocimientos técnicos, culturales y teóricos, capaces de trabajar en las obras más importantes, de Jerez, y sobre todo, de la ciudad de El Puerto, donde es evidente que los duques de Medinaceli, por su cultura e importancia entre la nobleza, van a exigir siempre una enorme calidad, que sirva para acrecentar su gloria y prestigio, habida cuenta, además, que en plena época del humanismo, hay una vida más importante que la material y terrena, que es la vida de la fama, y a ella se deben.

Referencias bibliográficas

- AGUAYO COBO, Antonio (1999): “Alciato y los bestiarios medievales fuentes para la interpretación iconológica del Cabildo jerezano”. III Simposio internacional de Emblemática hispánica. *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*. Benicásim.
- _____ (2006a) *Arquitectura religiosa del Renacimiento en Jerez. Una aproximación iconológica. III*. Cádiz, U.C.A.
- _____ (2006b) *La puerta del Sol de la Iglesia Mayor Prioral. Interpretación iconológica*. El Puerto de Santa María. Ayuntamiento de El Puerto de Santa María.
- _____ (2008) “La Iglesia como camino de salvación. Interpretación iconológica de la portada del Monasterio de la Victoria”. *Revista de Historia de El Puerto*, 40. pp. 37-80.
- ALCIATO, Andrés: (1985). *Emblemas*. Edición de Santiago Sebastián. Madrid. Ed. Akal.
- *Biblia de Jerusalem*. (1969). Bilbao. Desclée de Brouwer.
- ARIAS DE COSSIO, Ana María: (2009) *El Arte del Renacimiento español*. Madrid. Encuentro.
- BALTRUSAITIS, Jurgis: (1983) *La Edad Media fantástica*. Madrid, Cátedra
- BEAUVAIS, Pierre de: (1980) *Besiaire*. Stock - Moyen Age.
- CAZENAVE, Michel: *Encyclopédie des symboles*. (1989). Le Livre de Poche. Paris.
- CIRLOT, Juan-Eduardo: (1979) *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Labor.
- GARCÍA PAZOS, Mercedes: (2009) “El Monasterio de la Victoria de El Puerto de Santa María en el marco de la arquitectura aristocrática y religiosa castellana y andaluza entre los siglos XV y XVI. *Revista de Historia de El Puerto*”. 43. p. 11-86.
- GUGLIELMI, Nilda: (1971). *El Fisiólogo. Bestiario medieval*. Buenos Aires. EUDEBA.
- HORAPOLO: (1991). *Hieroglyphica*. Edición de Jesús M. González de Zárate. Madrid. Ed. Akal.
- ISIDORO DE SEVILLA: *Etimologías*. (1965). Madrid, B.A.C.
- KIRCHER, Atanasius: (1989) *El arca de Noé*. Madrid. Octo.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio: (1982) *El bestiario esculpido en Navarra*. Pamplona.
- _____ (1991) *Fauna fantástica de la Península Ibérica*. San Sebastián. Kriselu.
- MORALEJO ALVAREZ, Serafín: (2004). *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*. Madrid, Akal.
- PLINIO: (2007) *Historia natural*. Madrid. Cátedra.
- RIPA, Cesare: (1987). *Iconología*. Madrid. Ed. Akal.
- 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.

- SANCHO, Hipólito; BARRIS, Rafael: (1992) *El Puerto de Santa María en el descubrimiento de América*. Madrid.
- SEBASTIÁN, Santiago: (1986) *El Fisiólogo atribuido a san Epifanio*. Madrid. Tuero.
- VALERIANI, Ioannis Pierii: (1579). *Hieroglyphica, sive de sacris aegyptiorum*. Lugduni.
- VILLAVA , Francisco de: (1613). *Empresas espirituales y morales*. Madrid.