

LA PLÁSTICA DECORATIVA EN EL RETRATO DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN EN LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO DE SANTA CRUZ DE LA PALMA

Facundo Daranas Ventura¹

Resumen: El principal objetivo de este trabajo es realizar un estudio sobre los símbolos, atributos e iconografía mariana que se representan en el retablo de la Inmaculada Concepción en la capilla de la Vera Cruz de la iglesia de San Francisco de Santa Cruz de La Palma.

Palabras clave: Inmaculada Concepción, Judith, Holofernes, Duns Escoto, simbología mariana.

Abstract: The article is about the symbols, qualities and iconography of the Blessed Virgin, shown in the Immaculate Conception altarpiece. This is placed in Vera Cruz chapel (San Francisco church) in Santa Cruz de La Palma.

Key words: Immaculate Conception, Judith, Holofernes, Duns Escoto, iconography of the Blessed Virgin.

Con relativa frecuencia hemos observado, no sin cierta sorpresa, que por Inmaculada Concepción se suele entender erróneamente la concepción de Jesús en el seno de su madre. A ello, quizás de manera inconsciente, contribuye la propia iglesia al tener como Evangelio de ese día el de Lucas 1, 26-38, esto es, el correspondiente a la anunciación del ángel Gabriel a María. Sin embargo, lo cierto es que la Inmaculada Concepción hace referencia a la concepción de María en el vientre de su madre, Santa Ana, sin pecado original, puesto que «había sido preservada de él desde el principio de todos los tiempos por una especial prerrogativa concedida por el Creador», puesto que, como madre de Jesucristo, debía de estar limpia de toda mancha desde sus orígenes para albergar el cuerpo de su divino Hijo.

Nada claro acerca de La Inmaculada Concepción nos dicen las Sagradas Escrituras, por lo que el tema dio lugar a una controversia que duró varios siglos dirimida entre partidarios y detractores de esta idea, destacando entre los primeros la Orden Franciscana con Juan Duns Escoto como representante más sublime, conocido también como «doctor mariano» o «doctor sutil» por la sutileza de sus análisis, quien, tras el triunfo dialéctico obtenido en la célebre *disputa de la Sorbona*, logró dar un gran paso en favor de las tesis inmaculistas, que, no obstante, no alcanzarán su triunfo definitivo hasta la declaración del dogma en la Bula *Inefabilis deus*, promulgada en 1854 por el Papa Pío IX.

¹ Catedrático de Geografía e Historia de Enseñanza Secundaria.



Retablo de la Inmaculada Concepción en la capilla de la Vera Cruz en la iglesia de San Francisco de Santa Cruz de La Palma.

Por lo que respecta a la manera de representar a la Inmaculada Concepción en el campo del arte, ésta ha ido variando desde los primeros momentos hasta la actualidad, quedando su iconografía definitivamente fijada en el siglo XVII tras la profunda divulgación de este tema mariano, debida en gran medida a la obra del pintor sevillano Bartolomé Esteban Murillo. Efectivamente, existen notables diferencias a través de los siglos en el tratamiento de un tema abstracto como éste, del que no se tenía una experiencia anterior para ser abordado en el arte. Así, a la Virgen embarazada, en unos primeros momentos, no se la representaba como tal, sino mediante el abrazo de sus padres, verbi gratia, *San Joaquín y Santa Ana ante la puerta de Jerusalén* (Giotto); de igual modo, había también notables diferencias entre las Inmaculadas del siglo XVI, rodeadas de doctores, o bien que aplastan la serpiente, y las que más tarde harán su aparición en el arte como las Inmaculadas propuestas por los tratadistas Molanus (1533-1585) o el jesuita Martín de Alberro, representadas entre otros por Juan de Juanes. El propio sugro de Velázquez, Francisco Pacheco, en su *Arte de la pintura*, publicado en 1649, aconsejaba representar a la Virgen «como una muchacha de doce a trece años, vestida con un traje blanco y un manto azul, las manos cruzadas sobre el pecho o juntas en actitud de oración; la media luna a sus pies y un cinturón franciscano de tres nudos». Desde un punto de vista simbólico y por lo que respecta a estas tonalidades cromáticas, el color azul, simboliza la eternidad y el blanco la pureza, mientras que la media luna con los cuernos hacia abajo es símbolo antiguo de la castidad. Sin embargo serán las Inmaculadas de Murillo las que alcanzarán una mayor difusión y aceptación. Todo ello debidamente situado en el contexto de la Contrarreforma.



Pequeña figura humana —angelito sin alas— con una palma en el extremo del cuerno de la media luna de la Inmaculada. Plata cincelada.

Pero, evidentemente, no es objeto de este trabajo el estudio del tema de la Inma-

culada Concepción, sobre el que se han escrito infinidad de tratados, ni tampoco sobre la autoría y estilo de los retablos, que ya otros investigadores han estudiado con anterioridad, sino bien al contrario, de llamar la atención y hacer un análisis inédito de la iconografía mariana representada en el retablo de la Inmaculada Concepción en la capilla de la Vera Cruz en la iglesia de San Francisco de Asís en Santa Cruz de La Palma, a nuestro juicio, el más interesante de la Isla en este sentido. Un retablo, como veremos a lo largo de este estudio, realizado expresamente para albergar la imagen de la Inmaculada Concepción, rodeada de sus atributos y sus símbolos marianos, en el que no se debió escatimar ningún esfuerzo para completar todo tipo de detalles. Tiene su origen el presente estudio iconográfico en un trabajo de investigación realizado por quien esto suscribe en 1991 para el curso de doctorado «Origen y evolución de la iconografía mariana», según el programa del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna.

LA DECORACIÓN PLÁSTICA DEL RETABLO

Las pinturas de este retablo, realizado en madera, dorado y policromado, son un himno sublime a María, en este caso, bajo la advocación de la Inmaculada Concepción. Acoge el retablo en su única hornacina la imagen de vestir de la Inmaculada Concepción del escultor Bernardo Manuel de Silva (1655-1721) y destaca en ella su apiramada figura, cabello postizo, largo cuello y semblante de mirada distante, de la que no se excluye un cierto grado de altivez. Dicho retablo presenta en su decoración pictórica una iconografía alusiva al tema de la Inmaculada Concepción y en ella se han empleado una serie de símbolos, cuyo estudio conforma el objeto del presente trabajo.

Los temas iconográficos están extraídos de tres fuentes distintas. A saber, del Apocalipsis; del Cantar de los Cantares, dirigido a la bella muchacha sulamita, a quien la Edad media identificó con María; y por último, de la Letanía a la Virgen. Y para su estudio nos centraremos en primer lugar en los elementos que sirven de adorno directo de la imagen —algunos de ellos realizados en plata cincelada—; en segundo lugar analizaremos la decoración pictórica que luce el retablo y, por último estudiaremos los relieves del mismo, si bien debemos aclarar que el relieve escultórico supone un estadio intermedio entre la bidimensionalidad de la pintura y la tridimensionalidad de la escultura.

Entre los primeros, los elementos que contribuyen al adorno de la imagen, se hacen presentes los propios de esta advocación. Así, la esbelta figura de la Inmaculada se ve envuelta por un sol —la mujer del Apocalipsis estaba «vestida de sol»—, realizado en plata del que penden unas cabezas aladas de angelitos en su intradós, que parecen

evocar aquellos otros propios de Murillo que rodean a sus Inmaculadas. El sol (electa ut sol, pulcra ut luna) es el atributo de la verdad personificada, pues todo se revela gracias a su luz. A los pies de la Inmaculada Concepción se encuentra la media luna —símbolo de la castidad—, mientras que su cabeza está rodeada por doce estrellas y ciñe una corona, todo ello realizado en plata cincelada. Son varias las ocasiones en que se repite el número doce en diversos episodios de las Sagradas Escrituras. Doce son los hijos de Jacob, doce las tribus de Israel, doce los profetas menores, doce los apóstoles...

Pasan casi desapercibidos por su carácter minúsculo unos angelitos —sin alas— barrocos, también de inspiración murillesca, de extraordinario movimiento expresado en diagonales y escorzos, que sostienen una palma, símbolo del martirio, situados en ambos extremos del cuerno de la media luna que yace a los pies de la Virgen. Se corresponden estos atributos, en fin, con los propios de la mujer del Apocalipsis, según la visión de San Juan Evangelista en la isla de Patmos. Completa el ornato de esta imagen un collar de perlas que envuelve su esbelto cuello y unos zarcillos, decoración alusiva al Cantar de los Cantares: «Qué hermosas tus mejillas con los zarcillos y tu cuello con los collares» (Cant. 1-10), y una rosa blanca (rosa mystica de la Letanía), símbolo de pureza, que sostiene entre las manos, situadas a la altura de su vientre.

En segundo lugar, hemos de hacer constar que la decoración pictórica del retablo se localiza en diversos lugares del mismo. Concretamente, en el sotabanco a ambos



lados del frontal, en el banco o predela, en los remates superiores del retablo y en el ático. La técnica de ejecución es pintura al agua excepto el ático que es óleo sobre lienzo. Los temas del retablo hacen referencia a la simbología mariana habitual y están extraídos de la Letanía a la Virgen, del Cantar de los Cantares y de otros libros de la Biblia, a los que iremos citando en su momento.

Así, en el extremo inferior izquierdo, según se mira, del sotabanco del citado retablo se representa sobre un fondo azul una fuente —Fons hortorum (Cant. 4:15)—, de sección poligonal con poste central que sostiene una bandeja de la que manan cuatro chorros, que nos recuerda la fuente de la *Adoración del Cordero místico* de Van Eyck, y un pozo en el otro extremo, ambos ejecutados en tonalidades doradas. Desde un punto de vista simbólico, la fuente es el atributo de la fe personificada, de vida espiritual y de salvación, fuente de la vida de la que salían los cuatro ríos del Paraíso y es, asimismo, uno de los atributos de la Inmaculada, al ser su agua más pura, incontaminada, que no ha sido utilizada aún para ninguna otra cosa. Se suele representar con esta finalidad, generalmente con carácter ornamental, desde el Renacimiento. El pozo —puteus aquarum viventium (Cant. 4:15)—, de sección circular en el caso que nos ocupa, es una imagen del cielo que se refleja en él, así como lugar donde puede saciarse el sediento. Evoca, asimismo, la noción evangélica de «las aguas vivas», y es, del mismo modo, lugar para el encuentro, según se cuenta en varios pasajes de la Biblia, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, como por ejemplo la escena de Jesús y la samaritana.

Son muchos los retablos marianos que contienen esta simbología —olivo, fuente, pozo, palmera...—, y en este sentido destaca sobre todos ellos el frontal realizado en plata repujada de Nuestra Señora de Las Nieves, además de hacerse presentes también estos mismos temas en las calles laterales de su retablo mayor.

En el retablo que estudiamos de La Inmaculada, en el banco o predela del mismo e inscritas entre cartelas orladas, en su parte correspondiente al espejo se desarrollan ciertos pasajes alusivos a María, ejecutados en una técnica de pintura al agua sobre tabla, siguiendo un estilo que recuerda las chinoiserías y que, sin lugar a dudas son los que están revestidos de una mayor originalidad y no por ello están dotados de una elevada calidad artística. La predela de estos retablos solía ser el marco apropiado para desarrollar un tipo de decoración alusiva al titular del mismo, narrando diferentes escenas de su vida, su obra o, sencillamente, mostrando sus atributos.

A la derecha del retablo objeto de nuestro estudio, siempre según se mira, en la parte correspondiente al espejo de la cartela se representa en primer término una escalera dispuesta diagonalmente por la que suben y bajan unos angelitos. Tiene el extremo inferior apoyado en tierra bañada por agua, mientras que el otro extremo se pierde en su parte superior, es decir, conecta el cielo y la tierra. Esta escena princi-



Espejo de la cartela derecha en la predela. Angelitos que suben y bajan por la escalera.

pal se enmarca entre dos árboles más alejados de acusada silueta cónica, cuyo modelo se repite en distintas escenas y partes de este retablo. Los puntos de apoyo de estos tres elementos anteriores delimitan un espacio triangular. Realizado un análisis formal, se trata de una composición cerrada, centrípeta, puesto que todos sus elementos confluyen hacia el centro de la escena; superficial, dado que utiliza una perspectiva geométrica; y es asimismo una composición no unitaria debido a la individualización de sus elementos. La línea del horizonte es baja, ocupa aproximadamente un tercio de la escena, lo que viene a potenciar las figuras —angelitos— del primer término, donde se aplica una línea de dibujo más gruesa que en las figuras más alejadas para acentuar el efecto de perspectiva. La luz es clara y cálida y las pequeñas sombras utilizadas contribuyen a darle volumen a los cuerpos del primer término. Los colores utilizados son una mezcla de tonos cálidos —rojizos, ocre, marrones, naranjas— y tonos fríos —verdes y azules— de distintas tonalidades.

Se hace alusión en esta escena al sueño de Jacob (Gén.28:10-22) en el que éste

recibe del Señor la noticia de la tierra prometida. Es un tema que ha sido tratado por diversos artistas en distintas épocas, de los que quizás el más conocido sea el de Ribera. Sin embargo, uno de ellos, el flamenco Franz Francken (1581-1642), sitúa esta misma escena principal entre dos árboles y en las proximidades de un río. Si bien la escalera como medio para alcanzar la eternidad suele ser patrimonio simbólico de casi toda la humanidad —zigurat, pirámide...—, en este caso la simbología de la escalera está asociada a la vida contemplativa y desde la Edad Media a la imagen mediadora de María entre el Padre y el género humano, esto es, entre el cielo y la tierra, y, por lo tanto, muy apropiada para este lugar.



Espejo de la cartela central de la predela. Judith y Holofernes. Fotografía tomada en 1991.

En el espejo central de la predela, también inscrita en una cartela orlada y ejecutada en la misma técnica que la anterior, se representa en un primer término formando la escena principal de la composición a dos mujeres, enmarcadas también entre dos árboles de forma similar a los anteriores, que, junto con las aves en vuelo, constituye el denominador común de estas tres escenas. Una de las mujeres está inclinada portando un recipiente —saco, cesto— entre sus manos; la otra permanece erguida con una espada en su mano izquierda, mientras que con la derecha sostiene una cabeza humana. A la derecha de la composición se representa en una escala más pequeña para acentuar el efecto de perspectiva un ejército bien formado y perfectamente pertrechado con lanzas y banderas, que, curiosamente, llevan los colores de la bandera española adoptada en 1785 por Carlos III, hecho éste que podría contribuir a una datación más

exacta del retablo. En el lado opuesto se representa una fortaleza sobre la que se sitúan tres personas que, desde lo alto, gesticulan con sus manos. También aquí la escala utilizada para la figura humana es inferior a la utilizada en el primer término. La composición es cerrada, centrípeta, no unitaria y superficial, según quedó aclarado en el caso anterior. La línea de horizonte ocupa la mitad de la composición con la finalidad de mostrar todos los elementos de la escena. Sigue predominando la combinación de tonalidades frías y cálidas igual que en la anterior. En la actualidad se encuentra en estado de deterioro con pérdida de policromía en sus figuras centrales.

Desde un punto de vista del análisis conceptual, esta escena hace referencia al episodio de Judith y Holofernes (Judith, 13), un tema tratado solamente en la Biblia católica. Judith (la judía) le ha cortado la cabeza al general asirio Holofernes que había sido enviado por el rey Nabucodonosor II para castigar a aquellos pueblos que no se le habían unido en la guerra contra los medos y por tal motivo mantenía sitiada la ciudad hebrea de Betulia, muy próxima a Jerusalén. Su criada le tiende un saco en el que depositar la cabeza de Holofernes para posteriormente mostrársela a su pueblo.

Han sido muchos los artistas que han tratado este tema a lo largo de los siglos, Lucas Cranach, Miguel Ángel, Caravaggio, Tintoretto, el más estremecedor y realista de Artemisia Gentileschi, y más recientemente Gustav Klimt. Es en el espejo de este retablo, sin embargo, en el que por primera y única vez aparece tratado el tema de Judith y Holofernes en nuestra Isla.

La figura de Judith está asociada a la Virgen María por su papel de salvadora de su pueblo —aunque también sean muchas las diferencias que las separan— y desde la Edad Media, en que hace su aparición en el mundo del arte, es ejemplo de la virtud que vence al vicio; de la muerte de la tiranía a manos de los oprimidos; simboliza la lucha entre el bien y el mal y en tal sentido entronca Judith con la mujer del Apocalipsis. El desconocido autor colocó curiosamente esta imagen en el espejo situado en el eje central del retablo, debajo de la hornacina central y a los pies de la Inmaculada, adquiriendo con ello una mayor relevancia que los otros dos espejos. Del mismo modo, puede estar asociada a la figura alegórica de la Humildad.

En el extremo izquierdo de la predela otra cartela dorada sirve de marco para la decoración pictórica del tercer espejo. La escena, enmarcada también entre árboles, está ejecutada, al igual que las demás, en tonalidades rojizas y verdes. En ella se representa en el primer término de la composición una torre almenada custodiada por dos ángeles. Uno de ellos mantiene las manos unidas en señal de oración, mientras que el otro señala con su dedo índice hacia la torre, en la que se vislumbra una cabeza humana —apenas perceptible hoy— que se asoma hacia el exterior a través de un hueco —ventana— de dicha torre.



Espejo de la cartela izquierda de la predela. Ángeles ante la torre.

Se trata también de una composición centrípeta, no unitaria que utiliza la perspectiva geométrica. La línea del horizonte, al igual que en la primera analizada, es baja, ocupando también un tercio del espacio con la finalidad de potenciar las figuras del primer término. Luces y sombras se hacen presentes en el paisaje y figuras.

La torre —*turris David* (Cant. 4:4) o torre de marfil—, símbolo extraído de la Letanía, es un atributo de la Inmaculada Concepción y su simbolismo incorporó valores tales como los de baluarte, reducto, fortaleza, refugio contra el enemigo... Es símbolo de la castidad, y son muchas las leyendas que han utilizado la torre para preservar del mal a las jóvenes vírgenes, como Santa Bárbara o Santa Catalina de Alejandría.

La torre se hace presente también como decoración pictórica en otros muchos retablos marianos de la Isla, destacando quizás por su originalidad la torre representada en uno de los espejos de la predela del retablo de la Inmaculada Concepción de la iglesia parroquial de San Juan Bautista en Puntallana, muy similar a la torre de la iglesia de Santo Domingo de la capital palmera, si bien debemos aclarar que el retablo de Puntallana es muy anterior a la torre del antiguo convento dominicano.

El retablo que nos ocupa presenta una única hornacina central decorada en su interior en color azul y figuras en tonalidades doradas como la concha o venera que

se representa en el interior de la hornacina, sostenida sobre figuras vegetales sinuosas, en la que destaca en la parte superior a modo de clave la paloma blanca del Espíritu Santo. En el intradós de esta hornacina, los laterales están decorados con dos atributos de María: la rosa –*flos campi*, (Cant. 2:1), y la azucena entre espinas –*Lilium inter spinas* (Cant. 2:2). Simbolizan el amor y el silencio la primera, y la pureza de la Virgen la segunda.



Los remates apiramidados que flanquean el ático del retablo, presentan cada uno de ellos un espejo con un fondo en color negro y con elementos vegetales de la simbología mariana ejecutados en tonalidades doradas. A un lado se representa la palmera y en el otro un árbol de difícil identificación, pero de composición cónica muy similar a otro ya visto más arriba. Le daremos el tratamiento de árbol en general, si bien guarda bastante similitud con un olivo. El árbol ha sido considerado desde siempre una manifestación de la presencia divina y su imagen pone en comunicación el mundo celestial, el terrenal y los infiernos y en la religión cristiana, concretamente, el árbol florido era interpretado como símbolo de la redención futura. El olivo es, a su vez, un símbolo antiguo de la paz. Tras el diluvio, al producirse la reconciliación de Dios con el hombre, la paloma vuela con una rama de olivo. Asimismo, el olivo

ha estado presente en otros pasajes de los Evangelios. La palmera, por el contrario, se ha considerado imagen de la Virgen María por el pasaje del Cantar de los Cantares: «Esbelto es tu talle como la palmera». En definitiva, son árboles siempre verdes y por ello hacen referencia simbólica a la virginidad de María.



Duns Escoto sostiene a La Inmaculada Concepción. Óleo sobre lienzo.

El ático del retablo lo compone un óleo sobre lienzo, enmarcado en una orla y flanqueado a ambos lados por estípites, en el que se representa —según proponíamos en el trabajo realizado en 1991 para el curso de doctorado anteriormente indicado— sobre un fondo celestial la figura del franciscano Juan Duns Escoto sosteniendo en la palma de la mano una imagen de la Inmaculada Concepción, ataviada al modo que la recomendara Pacheco —túnica azul y manto blanco—, mientras que en su mano derecha sostiene una pluma, símbolo de los múltiples tratados que el franciscano redactó en defensa de este tema. Está tocado con bonete y muceta en la que figura a la altura del pecho el anagrama de María. Se le representa con alas debido al elevado contenido de sus discursos en defensa de la Inmaculada, al igual que el «doctor angélico», Santo Tomás de Aquino, o San Vicente Ferrer, pintados ambos por Bernardo Manuel de Silva en el primer cuarto de Setecientos en el segundo cuerpo del retablo mayor de la desaparecida ermita de Santa Catalina, que hoy alberga al Señor

del Huerto en la parroquial de Nuestra Señora de los Remedios, en Los Llanos de Aridane.

La figura de Duns Escoto, pues, preside el ático del retablo en íntima relación de complementariedad con La Inmaculada Concepción, el tema que tanto defendió, anticipándose con su presencia en el mismo a su beatificación y consiguiente elevación a los altares, llevada a cabo en 1993 por el Papa Juan Pablo II.

Este retablo, que luce con claridad su magnífico y elegante dispositivo arquitectónico, adelanta al plano general de fachada una corona real, en la que figura una imitación en relieve de perlas bicromadas, rematada por una cruz sobre una bola. Bajo la corona la leyenda «Mater Inmaculata», sostenida por la cabeza alada de un ángel que desempeña funciones al mismo tiempo de clave de la única hornacina. La corona real hace referencia a que La Inmaculada Concepción es «patrona del reino de España y de las Indias», a instancias de Carlos III, según se recoge en 1760 en la Bula «Quantum ornamenti» del Papa Clemente XIII.

En tercer lugar, y por lo que respecta al relieve escultórico, ya quedó analizada la corona, sin embargo, otros relieves decorativos presentes también en el retablo son la concha o venera y la rosa —ya analizada desde el punto de vista simbólico—, además de una profusa decoración incisa y sinuosa en pan de oro que se extiende por todo el retablo. La venera es un elemento escultórico muy utilizado en los retablos barrocos como decoración. Es símbolo de fecundidad y vida y en el bautismo es uti-



lizada como recipiente para tomar el agua que incorpora espiritualmente al cristiano a la nueva vida.

Podríamos concluir, pues, diciendo que en este retablo de la Inmaculada Concepción están contenidos aquellos elementos que de forma simbólica hacen referencia a los diversos atributos de María. Así su *virginidad* queda representada en este retablo por una serie de árboles siempre verdes, como son el olivo y la palmera; su *pureza* está simbólicamente manifiesta en elementos como la torre y la luna (castidad), el sol, la azucena y la rosa; mientras que su papel como *mediadora* se hace patente en las figuras del pozo, la fuente, la escalera, la estrella... Y por último, *la mujer del Apocalipsis*, vencedora del mal, representada con los atributos propios de su advocación y en la singular escena de Judith.

Consideramos que este amplio y variado conjunto de sencillas y al mismo tiempo interesantes composiciones, debido precisamente a su carácter minúsculo que las condenan a pasar casi desapercibidas, no tuvieron en el momento de su creación ni en el presente una finalidad exclusivamente didáctica, evangelizadora o moralizante, como sucede en otros casos en que las dimensiones de la obra son realmente mayores y la calidad artística superior. Más bien nos inclinamos a pensar que fueron concebidas como decoración complementaria, y por otro lado necesaria, de este tipo de retablos, pues la miniatura no parece indicarnos que se trate de difundir esta idea ante un público que, por regla general, no sabía leer ni escribir y, sin embargo, entendía a la perfección el lenguaje de las imágenes y los símbolos, como era lo habitual. Desconocemos, por el momento, la autoría del diseño de los temas escogidos para exaltar estos atributos de María, pero parece lógico pensar que la idea primigenia proviniera de fuentes del cercano convento franciscano de la Inmaculada Concepción.

NUEVOS SÍMBOLOS EN EL SALVADOR: EL PEZ Y LA SERPIENTE. ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Facundo Daranas Ventura¹

Resumen: Se trata de un estudio sobre la interpretación iconográfica e iconológica de dos nuevos símbolos encontrados en la decoración de la armadura mudéjar de la iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma, hasta ahora desconocidos en todos los estudios realizados sobre la misma.

Palabras clave: Pez, serpiente, iglesia de El Salvador, Santa Cruz de La Palma.

Abstract: The work covers the iconographical and iconological study of the interpretation of two new symbols on the mudéjar's armor decoration of El Salvador de Santa Cruz de La Palma's church that have, until now, gone unnoticed in all of the studies carried out about this work.

Key words: Fish, snake, El Salvador's church, Santa Cruz de La Palma.



Figuras antropomorfas —el pez y la serpiente— en un tirante de la armadura correspondiente a la nave de Nuestra Señora del Carmen en la iglesia de El Salvador. Arch. F. Daranas.

Actualmente, en cualquier sociedad en la que el hombre realice sus actividades nos encontramos con una serie de leyes y normas, aceptadas y entendidas por todos, que contribuyen a regular y a ordenar sus actos. En no pocas ocasiones estas normas vienen representadas por sus símbolos correspondientes, también entendidos y aceptados por los miembros de esa comunidad, que en muchos casos sobrepasa el ámbito de lo puramente local y nacional, verbigracia, las señales del código de circu-

¹ Catedrático de Historia de Enseñanza Secundaria.

lación o los iconos (símbolos) que nos muestra el ordenador para identificar acciones como abrir, guardar, cortar, pegar... Del mismo modo en el mundo de los negocios son las empresas comerciales las que identifican sus marcas o productos con un símbolo exclusivo que las distingue y al mismo tiempo las diferencia de la competencia, creando incluso en el dominio publicitario su propio «logotipo», que en definitiva no es sino otro símbolo. Los símbolos, pues, juegan en nuestros días un papel determinante en el mundo en que vivimos, pudiendo afirmar, sin temor a equivocarnos, que nuestra sociedad está impregnada de unos signos que son perfectamente aceptados y comprendidos por todos. Sin embargo, contrariamente a lo que pudiera pensarse, este mundo de los símbolos no es nada nuevo. Bien al contrario, hunde sus raíces en la antigüedad.

En efecto, ya las civilizaciones antiguas usaban el símbolo —animal u otra figura— asociado a un significado para expresar una idea, como es el caso de la escritura jeroglífica egipcia. Grecia y Roma tampoco permanecieron al margen de la utilización de los símbolos: el tridente, atributo de Neptuno, o la lechuza símbolo de Atenea, entre tantos otros; ni tampoco fueron ajenos a estas representaciones simbólicas los primitivos cristianos, con la utilización de símbolos como el pez o el cordero. Asimismo el medievo constituyó un terreno abonado para este tipo de representaciones y a medida que avanzamos en el tiempo y profundicemos en el estudio y conocimiento de este mundo de los símbolos observaremos de qué manera se irá enriqueciendo con la aparición de nuevos elementos como las *empresas* (o divisas) y los *emblemas*, difundidos éstos por Andrea Alciato por toda la Europa culta del siglo XVI y que los renacentistas consideraban como la expresión de una sabiduría escondida. El profesor Esteban Lorente establece las diferencias entre ambos:

«La empresa es una composición ingeniosa de uso personal que tiene difícil explicación, pero no excesivamente enigmática que no pueda descifrarse; la figura lleva un mote corto que explica veladamente su contenido. Imagen y mote son indisolubles, como el cuerpo y el alma. La imagen conviene que sea clara y todo lo representado esencial, preferentemente objetos, animales o plantas, pero no se debe representar la figura humana. (...).

«Emblema es una composición simultáneamente pictórica y poética, compuesta de un cuadrado con su mote, acompañada de un epígrafe de unos pocos versos de los que se extrae una lección humana de aplicación universal. El mote o lema va situado sobre el cuadrado y en pocas palabras [latín] da a conocer el asunto que trata el emblema»².

² ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, «Tratado de iconografía», Ediciones Istmo, Colección Fundamentos, Madrid: 1990, pp. 312 y 313.

Julián Gállego abunda aún más en las diferencias entre ambas estableciendo que

«en cuanto a su origen [los emblemas] derivan de una supuesta *sabiduría de los antiguos*, mientras que [las empresas derivan] de las insignias o de los signos de reconocimiento; en cuanto a su objeto, en los emblemas es el bien común y en las empresas el gusto personal»³.

Palabras como *atributo*, *alegoría* y *símbolo* (figura empleada como signo de una cosa en principio abstracta) vendrán a incrementar el campo de la simbología. Más tarde en el barroco se experimentaría un notable florecimiento de este tipo de representaciones simbólicas y alegóricas, que con el tiempo se ha dado en llamar *cultura simbólica*, a la que han hecho grandes aportaciones en el siglo XX en el terreno de la iconología los profesores Erwin Panofsky, E. Mâle y los españoles Diego Angulo, Santiago Sebastián, Esteban Lorente, entre otros. Nosotros desarrollaremos este trabajo centrándonos en el estudio iconográfico e iconológico de dos símbolos antropomorfos —el pez y la serpiente— representados en una de las armaduras del templo de El Salvador de Santa Cruz de La Palma y que hasta este momento han pasado desapercibidos en todos los estudios realizados sobre el mismo, debido probablemente al carácter sinuoso de sus formas que tienden a confundirse con el resto de la decoración vegetal.



Angelitos o putti en relieve localizados en el entablamento sobre las columnas pareadas de la portada principal.

³ GÁLLEGO, Julián, «Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro», Ensayos de Arte Cátedra, Madrid: 1987, p. 30.



Putti pintado sobre un cuadrado de la nave de N S del Carmen.

Ciertamente, la escultura —el relieve— y la pintura con frecuencia las vemos asociadas a la arquitectura. De modo tradicional se ha utilizado las fachadas de catedrales, ayuntamientos y universidades para representar en ellas relieves de signo moralizante alusivos al bien y al mal, al vicio y a la virtud, etc, viniéndonos a la memoria en tal sentido el zócalo de la catedral de Amiens en la que se representan en relieve los vicios y las virtudes, o mucho más próximo a nosotros, los relieves de la fachada del Ayuntamiento o los relieves de los capiteles del pórtico de la iglesia de Santo Domingo, ambos en Santa Cruz de La Palma. La pintura, por el contrario, cuando complementa a la arquitectura, suele situarse en los techos —bóvedas o armaduras— con la doble finalidad no sólo de embellecer el lugar elegido —bóveda del presbiterio de El Salvador con las alegorías pintadas por Bordanova—, sino también de disimular la pobreza de los materiales, fundamentalmente la madera, considerada en una época como material pobre, con que se cubren la mayoría de nuestros templos.

Con respecto a la decoración pictórica de las armaduras de El Salvador realizada a base de elementos vegetales sinuosos, cabezas de angelitos o putti —elemento decorativo éste que encontramos en relieve en la portada principal del templo—..., la doctora Fraga González las atribuyó a Bordanova, datándolas en 1897 con ocasión de la restauración llevada a cabo por este pintor en el templo⁴. También es sabido

⁴ FRAGA GONZÁLEZ, María del Carmen, «La arquitectura mudéjar en Canarias», Aula de Cultura de Tenerife. Santa Cruz de Tenerife: 1977, p. 102.

que a comienzos del siglo XVII el pintor Juan de Sosa intervino en la decoración de las armaduras de El Salvador, cuya decoración se mezcla en la actualidad con la de Bordanova⁵. Efectivamente, Bordanova fue el autor de esta intervención a finales del siglo XIX y con respecto a ella Eugenio de Olavarría, íntimo amigo de Bordanova y contemporáneo a esta restauración de El Salvador, al referirse al estado de conservación de las policromías de las armaduras previo a la intervención de Bordanova, afir-



Nave lateral de N S del Carmen. En el tirante que se localiza sobre el cancel de la entrada principal se encuentran las figuras del pez y la serpiente.

⁵ PÉREZ MORERA, Jesús, «Magna Palmensis. Retrato de una Ciudad». Servicio de publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias. Santa Cruz de La Palma: 2000, pp. 44-45.

ma que «(...) había sobre todo que restaurar el artesonado de las tres naves del templo, esa magnífica policroma del siglo XVI de los que no quedaban más que escasísimos vestigios insuficientes para guiar a otro que no tuviera los conocimientos y la cultura artística de Bordanova»⁶.

Fue precisamente la curiosidad de investigar sobre esta intervención de Bordanova en la armadura de El Salvador la que nos condujo al hallazgo de unas formas decorativas nada habituales en una de sus techumbres y que se identificaban como unos símbolos con clara intención moralizante. No es objeto de este trabajo entrar en la autoría ni en la datación de la decoración pictórica de las armaduras de El Salvador, sino en la realización de un estudio iconográfico e iconológico de los símbolos antropomórficos que se representan en una de ellas: el pez y la serpiente. Se localizan estos símbolos en un elemento de la armadura de la nave de nuestra señora del Carmen, concretamente en la cara lateral externa del quinto tirante doble contado a partir de los pies del templo, en su parte más cercana a la arquería divisoria con la nave central. Este tirante se localiza encima de la cancela de la entrada principal, visbles perfectamente desde el baptisterio y zonas aledañas a éste.

Desde un estudio iconográfico, se trata, como ya hemos indicado, de dos figuras antropomorfas con cabezas humanas y cuerpos de pez y serpiente, situadas una frente a la otra. Sus rostros están representados de perfil y desde el punto de vista técnico, parecen estar ejecutadas al temple sobre tabla ofreciendo la policromía una escasa paleta basada en el blanco, gris y negro.

La figura que se sitúa a la derecha tiene forma de pez en el que se representa de forma bien visible su cuerpo, cubierto de escamas y aletas dorsal, caudal, anal y abdominal. La cabeza tiene forma humana que se prolonga en una cabellera que ondea hacia atrás denotando un movimiento deslizante del pez en sentido contrario, a lo que contribuye también la forma dinámica del animal marino. En su rostro humano apacible y sereno, enmarcado por un grueso trazo de color negro, se distinguen ojos, oído, nariz y boca, de la que sale una lengua de forma ondulante, que llama la atención por su excesiva longitud.

Los tratados sobre simbología consultados coinciden en afirmar que el pez en la iconografía cristiana se utilizó para representar a Cristo y a los cristianos debido a la necesidad de evitar cualquier evocación de la cruz por la incomprensión que les rodeaba en los primeros momentos, conservándose múltiples ejemplos de él en el primitivo arte de las catacumbas. Además, las letras de la palabra griega que significa pez —*ichthys*— también eran las iniciales de las palabras Jesús-Cristo-Dios-Hijo-Sal-

⁶ DARANAS VENTURA, Facundo, «La restauración del templo de El Salvador por Bordanova (1895-1896)» en *Revista de Estudios Generales de La Palma*, Actas del I Congreso (II), vol. 3, pp. 279-301.

vador; representa también a los fieles pescados por esos pescadores simbólicos que fueron Jesucristo y sus apóstoles (Haré de ti un pescador de hombres, Lc. 5,10). Es un símbolo de pureza, de resurrección, por lo que se asocia desde muy antiguo a la iconografía del bautismo cristiano, decorando frecuentemente las pilas bautismales, dado que los cristianos son los peces (pisciculi) y el agua del bautismo su elemento natural y el instrumento de la incorporación a la nueva vida. En fechas más tardías el pez será sustituido por el pelícano por considerarlo un simbolismo más apropiado para representar la redención de Jesucristo. Utilizado también el pez en otras civilizaciones —Egipto, Grecia, China...—, es también en todas ellas un símbolo con un incuestionable valor positivo. En el caso que nos ocupa simbolizaría, pues, a los cristianos.

La lengua, que sale de la boca del pez, desde el punto de vista simbólico, goza en sí misma de un carácter ambivalente, pues tanto puede ser un signo positivo como negativo. Con frecuencia y debido a su morfología y movilidad suele parecerse a una llama coincidiendo ambos símbolos en el episodio de Pentecostés (Hech., 2,14), en el que mediante el don de lenguas permite a los agraciados expresarse en los más diversos lenguajes con gran seguridad. La lengua, por tanto, puede crear o destruir puesto que es el órgano de la palabra, y su poder no tiene límite. Saber controlar la lengua en algunas civilizaciones significa haber alcanzado la edad madura y con ello ser dueño de sí mismo. Desechamos aquí el valor negativo de la lengua, la calumnia, puesto que va asociada a un símbolo positivo, el pez, alcanzando la consideración de creatividad por medio de la palabra. En la iconografía cristiana la lengua también es el atributo de los mártires, a los que se cortó la lengua como san Juan Nepomuceno, patrón del secreto de confesión o de Emmeram de Ratisbona que sin lengua predicaba. Es de destacar en este sentido el impresionante óleo de Rubens en el museo de Bellas Artes de Bruselas en el que se representa el martirio de San Livinio al que un verdugo le arranca la lengua con unas grandes tenazas y la sirve a los perros.

Por el contrario, la figura de la izquierda —la serpiente— es algo más compleja, ya que se trata de una mezcla de tres animales: tiene cuerpo de serpiente sinuosa, extremidades delanteras terminadas en cuatro dedos, dato que lo identifica con otro tipo de animal —quizás un lacértido⁷, aunque también, al estar

⁷ Andrés Alciato (1492-1550) en su emblema XLIX contra los fraudulentos emplea un lagarto, considerado como animal engañoso y envidioso, pues su piel, que servía para curar muchas enfermedades, era devorada por el propio lagarto para evitar que sea usada como medicina. En el Ochocientos, en el siglo de las luces, se volverá a producir una especie de renacimiento de Alciato, multiplicándose las ediciones de sus emblemas. Del mismo modo el florentino Cesare Ripa (1593) realizó importantes aportaciones al mundo de la iconología, que estuvieron presentes hasta comienzos del siglo XX, revalorizadas más tarde.

dotado de extremidades pudiera identificarse con un dragón⁸, ejecutado un tanto deficientemente por su autor, en cuyo caso su valor sería idéntico al de la serpiente—; y rostro humano dotado de una larga nariz, gruesos labios cerrados, cejas arqueadas hacia arriba y mirada desafiante y fija clavada en su adversario, a la vez que —a deducir por la posición de las extremidades delanteras—, su postura es la de permanecer al acecho, expectante, dispuesto a saltar sobre su posible presa.

La serpiente —o el dragón— en la iconografía cristiana es el símbolo del mal en general, encierra un valor negativo y maldito, un reptil que arrastra los males de la tierra —odio, envidia, lujuria, herejías... o el engaño cuando se le representa con cabeza de mujer—. Es la serpiente de Eva, la que carga con todos los pecados, condenada a reptar (Gén., 3) porque a ella se debe la primera culpa; Se le consideraba también inmortal porque se regeneraba al cambiar su piel. En la iconografía profana se asocia la serpiente con la idea del conocimiento y de la prudencia, carácter que tiene a veces como acepciones en la iconografía cristiana: «Sed cautos como serpientes» (Mat., 10,6). En el mundo del arte son abundantes sus representaciones. Ambos —pez y serpiente— están situados uno frente a otro. Enfrentados. Son opuestos entre sí.

La lectura que nosotros hacemos de estos símbolos es que «el cristiano debe utilizar la palabra, predicar, propagando su fe, para combatir los males que le acechan y que están presentes y vigilantes en toda época». Situadas muy próximas a la pila bautismal, parece quererle recordar al incorporado a la vida cristiana esta obligación.

Por otra parte, centrándonos ahora en un estudio iconológico, si bien no debemos descartar lo concebido en una primera impresión referente a que ambas imágenes pudieran responder a unas caricaturas que hicieran referencia a alguien o a algo que hoy desconocemos, por otra parte, nos parece más apropiado contextualizar estas imágenes simbólicas en los dos momentos de la historia en que pudieron haber sido ejecutadas y en los que la iglesia católica se vio amenazada, tratando de identificar sobre todo a una de ellas —la serpiente— que constituye, en realidad, el peligro cambiante. En este sentido hemos de hacer constar que ya desde el siglo XVI la Reforma protestante se había constituido en el principal adversario de la iglesia católica, dando lugar a la división religiosa del viejo continente con el llamado cisma de occidente. En tal caso el protestantismo estaría representado por la serpiente-dragón, opuesta al pez. Mas, si por otra parte situamos estas pinturas a finales del Ocho-cientos —hecho nada desdeñable dada la técnica de ejecución de las mismas—, es probable que este animal que encarna los males de la tierra haga referencia a la nue-

⁸ DARANAS VENTURA, Facundo, «Interpretación iconográfica de los relieves del pórtico de Santo Domingo de Santa Cruz de La Palma». I Encuentro de Geografía, Historia y Arte de La Palma. Santa Cruz de La Palma: 1993, pp. 101-109.

va corriente de la Ilustración y las ideas liberales que hacía ya bastante tiempo se habían abierto camino en Europa y que tiene uno de sus cinco pilares en la Razón, negando todo lo que no se apoye y documente en ella. Ambos movimientos fueron realmente temidos por la Iglesia. En realidad, se trata de unas figuras que responden al diseño de una moral maniqueísta, del bien y del mal, excesivamente simplificada y traumatizante que se encomendó frecuentemente al bestiario.

Todo este mundo de los símbolos, lejos de desaparecer, ha estado presente a lo largo del tiempo e incluso en el propio siglo XX han sido muchos los artistas que en el campo del arte han utilizado la simbología animal. Así, artistas que van desde Goya a Picasso, pasando por el surrealismo con su influencia freudiana, se han mostrado creadores de alegorías e imágenes por medio de la metáfora simbólica en la que efectivamente el animal ocupa un lugar destacado.