

LECTURA ICONOGRÁFICA DE LOS RELIEVES
DEL RETABLO DEL SEÑOR PRESO.
IGLESIA DE NTRA. SRA. DE LA CONCEPCIÓN.
LA OROTAVA

Pedro Hernández Murillo

RESUMEN

El presente estudio analiza dos cartelas situadas en el retablo del Señor Preso, en la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción, en La Orotava, donde se representa un gallo y un león. A partir de su análisis, proponemos una nueva lectura iconográfica, utilizando como fuentes básicas los libros de emblemas.

PALABRAS CLAVE: Iconografía, león, gallo, Cristo, Inmaculada Concepción.

ABSTRACT

In the present study we analyze two cartelas placed in the altarpiece of the «Señor Preso», in Ntra's parish Ms. of the Conception in La Orotava, where there is represented a rooster and a lion. From there, we propose a new iconographic reading basing, fundamentally, on his representations on the books of emblems.

KEY WORDS: Iconography, lion, rooster, Christ, Immaculate Conception.

*Et au tirs ior le respira,
Li pere, qui le suscita
Autresi comme li lion
Respire son petit foon.*

Bestiario Divino.
Guillermo de Normandía

La parroquia matriz de Ntra. Sra. de la Concepción es una de las joyas arquitectónicas del barroco canario, tanto por sus valores estéticos como estilísticos. Su arquitectura abovedada y su marcado carácter monumental, constituyen uno de sus mayores atractivos; sin embargo, existe un aspecto que escapa al observador por su recóndita situación: nos referimos a los relieves que decoran el banco del retablo del Señor Preso, situado en la cabecera de la nave del Epístola, y que aparecen insertos en cartelas ornamentales representando a un gallo y a un león. Su disposi-



ción es particularmente curiosa en el sentido de que en la cartela izquierda —que se corresponde a la puerta de acceso a la sacristía— como en el caso de los relieves de la capilla, se repite el mismo tema, y los personajes muestran una misma actitud. Así, en la cartela de la sacristía se representa a un león coronado que parece lamer a un ave, parecida a una lechuza. Tras él, y en actitud de emprender el paso, aparece un gallo emplumado con la pata izquierda levantada. Toda la representación viene determinada por su enmarcamiento, que consiste en una profusa cartela decorada, flanqueada por dos querubines. La disposición de ambos es idéntica, exceptuando su orientación, pues se encuentran colocados a la inversa, y el felino —en este caso— aparece sin corona y sin melena.

La singularidad de estos relieves ha motivado escaso interés, y cuando han sido citados en los estudios del templo, sólo se ha hecho a modo anecdótico, de manera que quienes han afrontado su análisis se han limitado —sencillamente— a describirlos someramente, pero sin profundizar en cuanto a su significado. En este sentido, de todas las hipótesis vertidas, se pueden entresacar dos interpretaciones que, tradicionalmente, se han tenido como válidas: una política y otra religiosa.

Nuestro trabajo pretende, pues, abordar su estudio, ponderando cada una de las visiones e hipótesis que sobre el particular se han vertido. En este sentido, uno de los primeros en formular las dos teorías antes mencionadas fue Alfonso Trujillo Rodríguez¹, quien señaló que «en los laterales del banco ‘existían’ curiosos relieves, en los que un gallo parece cacarearle a un león coronado que, por toda atención, le vuelve su parte trasera. Es muy posiblemente un motivo iconográfico no exento de simbología política (pueblo y monarquía)... o quizás no sean sino el Gallo de las Negaciones y el León de Judá»². Sin duda, éstas son las dos únicas referencias que intentan dar una explicación a los relieves, empero no se justifican de una manera consistente ninguna de las dos.

No obstante y, antes de abordar el estudio de estas representaciones, debemos tener en cuenta la naturaleza del retablo en sí, puesto que ningún elemento permanece autónomo, sino que responde a un programa iconográfico completo, como si de una *arquitectura parlante* se tratara. Este retablo pertenecía a la antigua fábrica del templo, junto con el que figuraba otrora como titular, dedicado a la Inmaculada Concepción, obra del carpintero y maestro ensamblador Francisco Acosta Granadilla. El del Señor Preso sigue su mismo estilo, aunque presenta una línea menos esquemática y barroquizante. La decoración es sencilla, de modo que el segundo cuerpo y ático se decora con pinturas, mientras que la gléptica sólo aparece en los relieves de los laterales, correspondientes a la capilla y a la sacristía respectivamente. El sagrario es el único elemento que se encuentra dorado, ya que el conjunto en su totalidad está pintado en grisalla. Desconocemos su autoría, sin

¹ TRUJILLO RODRÍGUEZ, Alfonso (1977): *Visión Histórico-Artística de la Villa de La Orotava*. La Orotava, p. 22.

² *Ibidem*.

embargo podemos aventurar que se trata de una obra realizada en la última década del siglo XVII³.

El hecho de que aparezca en una de las cartelas un león coronado ha dado pie a creer que se trata de una crítica al poder, de modo que la monarquía sería la figura felina que le da la espalda al pueblo, ejemplificado en el gallo. Sin lugar a dudas, resulta atractivo pensar que se trata de una proclama de carácter político, quizás causada por la actitud del rey Carlos III ante las elevadas partidas presupuestarias de la definitiva fábrica parroquial⁴. Pero la realidad es que se trata de un retablo construido antes del reinado de este monarca, y no parece lógico pensar que las autoridades eclesiásticas de finales del Seiscientos permitieran una mofa de tal calibre, máxime en uno de los mayores templos de la isla. Por otro lado, no hay que olvidar que se trata de dos relieves que responden a un mismo programa iconográfico, de modo que conocer las fuentes sobre las que se encuentra inspirado resulta una labor imposible, por lo que debemos analizar de manera pormenorizada cada uno de sus elementos, su significado y su tradición representativa a la hora de establecer una visión de conjunto y, a partir de ahí, extraer las pertinentes conclusiones.

LA REPRESENTACIÓN ANIMALÍSTICA

Son numerosas las representaciones artísticas en las que se ha intentado plasmar el mundo natural, y su implicación con el ser humano, por lo que su número, ya sean animales comunes o mitológicos, es ingente. De hecho, en la ornamentación y simbología románica encontramos numerosos temas alusivos al mundo animal, estructurados mediante una visión mágico-religiosa. Así, aparecen temas cósmicos, bíblicos, moralizantes o fabulosos, todos basados en los célebres bestiarios animales y vegetales. Dentro de los símbolos cósmicos aparece el sol, como primigenio, de larga tradición y veneración en todas las culturas, desde las religiones animistas y egipcia, hasta la precolombina. Debido a la necesidad para la vida planetaria de esta estrella, es lógico que en los ámbitos cristianos supusiera un símbolo del poder de Cristo. Sabido es que en la simbología románica, los símbolos fundamentales son el sol y el árbol. En este sentido, y centrándonos en nuestro análisis, en esa relación entre la simbología cósmica y la animal, el gallo aparece como emblema de Cristo, constituyendo un símbolo solar; de la misma manera el pelícano, animal muy recurrido debido a que es capaz de alimentar a sus polluelos

³ TRUJILLO RODRÍGUEZ, A. (1977): *El Retablo Barroco en Canarias* (2 vols.). Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria, p. 129.

⁴ Fueron numerosos los inconvenientes y vicisitudes económicas por las que atravesó la iglesia. Incluso, cuando al propio monarca le informaron de las partidas de la fábrica, se mostró sorprendido, declarando que si «acaso el templo iba a ser edificado en oro». Ver HERNÁNDEZ PERERA, Jesús (1943): «La Parroquia de la Concepción de La Orotava», en *Revista de Historia*, núm. 64. La Laguna.



con su propia sangre, también se identifica con la figura de Cristo, así como el ciervo y el carnero. El gallo, además, es el símbolo de la vigilancia y de la resurrección, al ser el primero en inaugurar un nuevo día, y por lo tanto el artífice del despertar a la luz después de la noche⁵. En la tradición iconográfica de San Pedro, también aparece como uno de sus atributos el gallo, en clara referencia a las negaciones que formuló acerca de su relación con Jesús; y de esta manera es como aparece en los relieves de nuestro retablo, simbolizando al apóstol.

En la emblemática será donde encontremos un mayor número de ejemplos de estos animales, aunque resultan de interés aquéllos en los que se funden ambos símbolos. En este sentido, Andrea Alciato en uno de sus emblemas representa en la *pictura*, un templo coronado por un gallo y a un león dormitando a la puerta de un templo. Alciato funde ambos significados, que actúan simbióticamente, bajo el lema *vigilantia et custodia*. El gallo, representado en forma de veleta, viene a significar la vigilancia que deben prestar los prelados eclesiásticos para con los fieles, mientras que la figura del león simbolizaría la guarda y custodia de la fe. Esta fórmula tendrá un gran calado en las lecturas contrarreformistas, aunque la estrecha relación entre el gallo y el león no siempre se dirige a un mismo campo semántico. Así, en los repertorios emblemáticos es frecuente encontrar numerosas alusiones a las dos figuras enfrentadas. Una variante del mismo tema sería aquella en la que el león, personificación del Mal, es perseguido por el gallo, que representaría el Bien. En los emblemas donde aparece dicha relación, el comportamiento del león es siempre reverencial y temeroso del gallo, y así se observa en uno de los emblemas de Juan Francisco de Villalba, donde un león bramando huye despavorido ante el canto del gallo. El lema *Dum Vigilo* nos remite a la lectura simbólica del mismo, pues el gallo simboliza la oración, la sobriedad y la vigilancia, mientras que el león ostentaría valores negativos que lo identifican con el Mal. También, en otro interesante emblema de Antonio de Lorea aparece el león en actitud reverencial ante un gallo que canta, mientras los primeros rayos del sol inundan el cielo; su lema: *A dominus virtus* (Del Señor procede el Valor), o lo que es lo mismo: no es tan valiente el león que no tenga a quien le sujete. Aquí aparece un claro mensaje moral para los soberbios, apelando a la gracia divina:

Fortifica Dios a instrumentos débiles con su asistencia, para que sea azote de los soberbios, y los rindan a sus pies conociendo sus pecados. La mayor desdicha que padecen los superiores es la lisonja⁶.

A tenor de lo señalado, la relación iconográfica de estos dos símbolos de animales es clara, pero, ¿guardan alguna relación con las imágenes grabadas en el

⁵ DAVY, Marie-Madeleine (1996): *Iniciación a la simbología Románica*. Ed. Akal. Madrid, p. 188.

⁶ AA.VV. (2001): *Enciclopedia de Emblemas Españoles*. Ed. Akal. Madrid, p. 477.



retablo de la iglesia de La Concepción? Identificar las fuentes de las que derivan —tal y como hemos aludido anteriormente— resulta una tarea complicada y, en cierta medida, bizantina. La historiografía canaria no se ha ocupado de la recepción y posterior difusión de libros de emblemas por las islas, al contrario de lo que ocurrió en Hispanoamérica. Por otro lado, sabemos cómo desde el siglo XVI la literatura emblemática experimentó un notable y creciente interés por parte de los humanistas, siempre predispuestos a los jeroglíficos y a las interpretaciones crípticas. La publicación de la obra *Emblematum Liber* de Andrea Alciato, en 1522, propició la expansión y difusión de este género, y la «sombra» de la literatura emblemática en sus múltiples tipologías (empresa, divisa, jeroglífico...), influyó en la literatura, portadas de libros e incluso, por su propio sentido escenográfico, en el teatro. Será en el siglo XVII cuando se produzca una verdadera Edad de Oro, pero no sólo de la emblemática en sí misma, sino de sus diversas aplicaciones, de modo que se producirá una progresiva «emblemización» en los ámbitos culturales más diversos, encontrando en la fiesta barroca el espacio perfecto para su formulación. En este sentido, y teniendo en cuenta el período de transformación y dirigismo que se vivía en esos momentos merced de los dogmas tridentinos, donde se prestaba especial interés a los mecanismos de percepción, la emblemática se revelaba como la herramienta ideal para transmitir mensajes moralizantes y adoctrinadores, que pudieran ser entendidos tanto por el monarca como por el pueblo llano.

En España, la traducción de la obra de Alciato fue tardía, pues no se llevó a cabo hasta 1549, sin embargo la irrupción de la emblemática fue anterior a la difusión de las traducciones de los textos, y se hizo a través de las artes plásticas⁷. Aunque mencionar a los artistas que utilizaron los repertorios de emblemas sería una tarea interminable, baste decir que uno de los más destacados fue Francisco Pacheco, quien los usó como fuente para las pinturas murales de la Casa de Pilatos, en Sevilla. Efectivamente Pacheco utilizó los emblemas 56 y 103 de la edición de Alciato, lo que demuestra que el pintor poseía o tenía acceso a este tipo de fuentes⁸. También, en la biblioteca de Murillo aparecen, entre los tratados al uso, Ripa, Ovidio, Peregrino, Carducho, Vignola, etc., así como la *Emblemata Horaciana* de Otto Vaenius y las *Empresas Políticas* de Saavedra Fajardo. Antonio Palomino, por su parte, en su *Museo Pictórico y Escala Óptica*, cuando relaciona las fuentes para el arte de la pintura, resalta los libros de emblemas de Piero Valeriano, Saavedra Fajardo y Núñez de Cepeda, tanto para realizar un argumento real como metafórico⁹. Por lo tanto y como vemos, los libros de emblemas eran no sólo conocidos, sino frecuentemente utilizados para la realización de determinadas obras. En el ámbito peninsu-

⁷ Éste es el caso de los relieves de la «Casa Zaporta», inspirados directamente en las ediciones latinas de Alciato mucho antes de las traducciones al castellano. Ver KEIGHTLEY, R. (1960): «Sobre Alciato en España y un Hércules aragonés». *Arbor*, XLVI, pp. 67-66.

⁸ PACHECO, FRANCISCO (2001): *El arte de la pintura*. Madrid.

⁹ PALOMINO, ANTONIO (1947): *El Museo Pictórico y la Escala Óptica*. Madrid, p. 651.



lar, esta circunstancia se encuentra ampliamente estudiada a raíz del conocimiento de las bibliotecas de los artistas que aparecen, frecuentemente, inventariadas en sus testamentos. Sin embargo, en Canarias la emblemática no ha sido objeto de estudio. Sin duda la lejanía de los principales centros culturales europeos durante la Edad Moderna incidió negativamente en la recepción de libros de este tipo. No obstante, si realizamos un rastreo bibliográfico por las principales bibliotecas canarias, especialmente en la de la Universidad de La Laguna, encontramos libros de emblemas, especialmente del siglo XVI, que posiblemente pertenecieron a los desaparecidos conventos de los agustinos y dominicos¹⁰. No debe extrañar, pues, esta presencia, ya que este tipo de obras ocupaban un lugar indispensable en cualquier biblioteca humanística, junto con las propiamente teologales. Sin embargo, la existencia de estos libros en las bibliotecas no justifica ni clarifica su uso en los repertorios festivos y artísticos, de modo que ello nos lleva a hacernos la siguiente pregunta: ¿tuvieron los artistas canarios acceso a ese tipo de fuentes? Y en caso de ser afirmativa la respuesta: ¿las llegaron a utilizar?

Llegados a este punto, los relieves que nos ocupan constituyen un programa iconográfico específico del retablo, pero no guardan relación alguna con la iconografía general del templo, donde lo que aparecen son alusiones a la Virgen, con representaciones tales como plataneras, la escala de Jacob, etc. A pesar de las similitudes que guardan estas cartelas con los repertorios emblemáticos, no poseemos la suficiente documentación como para sentenciar la fuente en concreto utilizada, pero caben otras interpretaciones menos crípticas. En principio descartamos la posibilidad de que se trate de un relieve alusivo a la política del momento, por las razones ya esgrimidas, de modo que barajamos una interpretación netamente religiosa. Por otro lado, en este atípico programa iconográfico sagrado vemos, claramente, dos niveles de significación, que juntos constituyen un único mensaje. Tanto en la cartela de la sacristía como en la localizada en la capilla, el gallo no huye ni hace mofa alguna al león; se trata de una representación individual y simbólica, y la supuesta relación entre ambos se estructura respondiendo a una lectura final y unitaria. Se trata de figuras hieráticas¹¹, que recuerdan a las representaciones medievales, donde la conjugación de éstas se realizaba de manera tosca, pero su sentido semántico, finalmente en la éfrasis, guardaban una estrecha relación. En este caso se trata de dos figuras que no entablan ningún tipo de diálogo, pese a que nos remiten a una lectura genérica.

La interpretación religiosa la formularon Alfonso Trujillo y Rogelio Buendía, según la cual el león representaría a una de las tribus de Israel, basándose para ello en el tradicional programa iconográfico donde Jacob bendice a sus hijos en su lecho

¹⁰ En los inventarios del fondo antiguo, aparece un ejemplar de los *Emblemas Morales* de Orozco y Covarrubias, impreso en Segovia en 1589, que incluye 98 grabados.

¹¹ Teniendo en cuenta la tosquedad de los relieves, da la impresión que fueron realizados por un maestro carpintero.

de muerte. En este pasaje del Génesis, el patriarca Jacob asigna a cada uno de los hijos —símbolos de las tribus del pueblo de Israel— la figura de un animal. De esta manera encontramos que a Neftalí se le identifica con una cierva; Benjamín con un lobo; Dan con una culebra, y Judá con un cachorro de león. Éste es el personaje que nos interesa. El pasaje bíblico nos remite a un cachorro de león o leona, y según el Génesis 49-20:

Cachorro de León es Judá; de la presa, hijo mío has vuelto, se recuesta se echa cual león o cual leona, ¿quién le hará alzar? No se irá de Judá el báculo, el bastón de mando de entre tus piernas, hasta que venga aquel a quien le está reservado.

Se trata de un pasaje revelador que guarda una estrecha relación con nuestros relieves; no olvidemos que, en la cartela de la puerta de la sacristía, se representa a un felino sin corona y desprovisto de melena, lo que induciría a pensar que se trata de una leona. Sin duda, en las bendiciones de Judá, aparece como el hijo primogénito al que se le destina una profecía mesiática, se le augura un mayor poder. Se trata, pues, de un monarca y por lo tanto se le representa como a un personaje coronado, con el báculo o bastón de mando, y un león a sus pies. En el caso de los relieves orotavenses, no creemos que se trate de una alusión directa a la figura de Judá, sino más bien que sea una representación de claro simbolismo cristológico. Dentro de la tradición católica, se contempla una suerte de equivalencias entre las tribus de Israel y los apóstoles; este hecho lo podemos constatar en la obra de San Isidoro de Sevilla *Allegoriae Scripturae et liber numerorum*, donde aparece un amplio repertorio de alegorías bíblicas y sus equivalencias entre las tribus israelitas y los apóstoles; sería, pues, un puente entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, la premonición y la llegada del Mesías. Por lo tanto, podemos identificar la figura del León de Judá con Cristo, remitiéndonos a la majestad, y recordando la sentencia de Jacob en la que se vaticinaba la llegada del que retomaré el bastón de mando (*vid supra*).

Pero será en los vitrales medievales franceses donde encontremos una vinculación más clara. El arte medieval, en sus ricos y extensos bestiarios, identifica a Cristo con león; se trata de un símbolo extraído de los pasajes de Aristóteles y Plinio, que sostenían que los cachorros de león nacían muertos y era el padre quien, con su aliento, les devolvía la vida. Una ficción que resultaba apetecible para los teólogos medievales, especialmente a la hora de hacer alusión a Jesús. Y así se observa en el *Bestiario Divino* de Guillermo de Normandía, donde se lee:

cuando la leona pare, su cría cae a tierra, muerta; para vivir no tendrá fuerza hasta que el padre, en el tercer día, le de calor con su aliento, y lo lama con amor, de tal manera lo reanima [...]. Así ocurrió con Jesucristo. Cuando Dios fue puesto en la tumba, tres días estuvo allí y al tercer día lo reanimó Su Padre, que lo revivificó igual que el león reanima a su pequeña cría¹².

¹² CHARBONNEAU-LASSAY, L. (1997): *El Bestiario de Cristo*. Barcelona, p. 39.

Esta interpretación supone una clara alusión a Cristo-hombre, y a la resurrección, y coincide con las representaciones esculpidas en el retablo orotavense. Ahora bien, si las observamos detenidamente podemos comprobar que tanto el león como la leona no devoran lo que se nos antoja un ave o voluta, sino que parecen lamer. Por lo tanto, podemos concluir que se trata de una clara alegoría a Cristo, que de manera simbiótica unificaría su poder como monarca y heredero del báculo de Judá, por lo tanto un claro símbolo de la resurrección: *le Lion senefiel/Les fils saintce Marie/Reiz est tute gens/ Sans nul redutement*¹³.

Por lo que respecta a la figura del gallo, alusiva a San Pedro, se encuentra unida a la naturaleza misma del retablo; de igual forma que es usual la inclusión alegórica del apóstol junto a Cristo, estableciéndose, de este modo, una concepción ambivalente entre ambos significados. El gallo representa a San Pedro, pero también es un elemento que simboliza el tránsito entre la noche y el día, el ocaso y el amanecer, que en definitiva es una clara alusión a la Resurrección¹⁴.

Sin embargo, nuestra lectura iconográfica experimenta un giro considerable cuando analizamos la cartela de la sacristía, donde aparece figurada —como ya se ha comentado— una leona seguida por un gallo, representada en la misma actitud que el felino coronado de su relieve «hermano». Llegados a este punto debemos aclarar que, al contrario de lo apuntado por Trujillo Rodríguez, la leona no aparece devorando un objeto, sino que lame de manera idéntica que el felino con corona. Si examinamos *in situ* y con detenimiento esta figura, podemos apreciar la huella de lo que en el pasado fue una lengua, pero cuyo relieve con el paso de los siglos casi ha desaparecido. En nuestra opinión, este relieve responde a una simbología de carácter mariano. Para fundamentar nuestra tesis hemos acudido, una vez más, a las fuentes de la literatura emblemática, de modo que en la obra de Nicolás de la Iglesia, titulada *Flores de Miraflores. Hieroglíficos Sagrados*¹⁵, encontramos un emblema donde en la *pictura* se representa a la Virgen como una cordera marcada con una cruz, bajo el lema *Agnæ Inmaculata*. La fuente que emplea Iglesias para su emblema es la autoridad de San Gregorio, concretamente su obra *Oratio de Oblatione Deipat*. El comentario que le dedica a este emblema ha sido revelador para el estudio de nuestros relieves, dice:

Razón será nos pinte el jeroglífico presente una cordera, con el corazón de leona, cordera inmaculada, y que por serlo venció como leona fuerte al lobo, y león

¹³ Versos del *Bestiario* anglonormando de Philippe de Taun, del siglo XII. Ver CHARBONNEAU-LASSAY, L. *Op. cit.*, p. 43.

¹⁴ SEBASTIÁN, Santiago (1981): *Contrarreforma y Barroco*. Madrid, p. 183. Un caso similar lo podemos observar en el programa eucarístico que aparece en la casa de Juan Castellano en Tunja (Colombia), labrado entre 1564 y 1607. Aquí aparece la representación animalística del gallo y el león, que suponen un símbolo ambivalente de Cristo y San Pedro, que en esta ocasión es bastante más clara al aparecer a su lado el cordero pascual.

¹⁵ IGLESIA, Nicolás (1659): *Flores de Miraflores. Hieroglíficos Sagrados, verdades figuradas sombras... de la Inmaculada Concepción de la Virgen*. Burgos.

carnicero que pretendía apoderarse de ella aún de su cachorro, y corderillo immaculado¹⁶.

Como vemos se identifica a María con una cordera con corazón de león; se trata de una alusión directa a la Inmaculada Concepción, que vendría a configurar todo el programa iconográfico compuesto por las dos cartelas de relieves. En este sentido, no debemos olvidar la titularidad de la iglesia, y todo el desarrollo iconográfico que se empleó en el templo se basa en repertorios immaculistas, observando cómo una de las fuentes usadas ha sido la obra de Nicolás de la Iglesia ya mencionada.

El retablo donde se ubican las cartelas estudiadas se construyó a imagen del retablo mayor (hoy situado en la cabecera de la nave del Evangelio)¹⁷, presidido por la Inmaculada Concepción, titular del templo desde su construcción en 1516, es por lo que la iconografía immaculista se encuentra repartida por varios lugares de la iglesia, caso de los relieves inacabados de las columnas torales, donde aparece la escala de Jacob así como un atípico e interesante relieve de una platanera¹⁸. A pesar de que estos relieves son anteriores a los del retablo que venimos estudiando, encontramos, como en el caso de la representación de la leona, que se esconde una alusión a la Inmaculada Concepción, alegoría poco frecuente en los programas iconográficos del siglo XVII. Pero ¿qué lectura podemos establecer a raíz de esta aseveración? Para ello debemos acudir, nuevamente, a la cartela de la capilla donde la identificación iconográfica es más diáfana. Si en un caso encontrábamos la identificación de Judá con Jesús, alusión directa a la Resurrección, en la leona observamos una identificación similar, en este caso con la tribu de Judá. La relación de la Virgen con la saga de Judá es conocida desde La Biblia, donde aparece la genealogía de Jesús, que lo legitima como descendiente de Jacob, y por tanto hijo de David. De hecho Santiago de la Vorágine en su *Leyenda Dorada* ya apuntaba que «la gloriosa Virgen María procedía de la tribu de Judá y de la regia estirpe de David»¹⁹.

De esta manera, podemos concluir que ambos relieves forman parte de un mismo programa iconográfico, y responden a un mensaje unitario, donde los personajes poseen un significado individual, pero es en la visión general donde se muestran las coincidencias. Esto quedaría resumido de la siguiente manera:

León coronado	-----	Judá	-----	Cristo	-----	Resurrección
Leona	-----	María	-----	Tribu de Judá	-----	Resurrección
Gallo	-----	San Pedro	-----	Iglesia	-----	Cristo ----- Resurrección

¹⁶ AA.VV. (2001): *Enciclopedia de Emblemas...*

¹⁷ HERNÁNDEZ PERERA, J. (1943). *Op. cit.*

¹⁸ DARIAS PRÍNCIPE, Alberto y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita (2002): «Espacios Inmaculistas en Canarias: los templos de Tenerife», en *Retablo, tipología, iconografía y restauración*. Santiago de Compostela, pp. 88-89. Según los autores, para los relieves de la iglesia se tenía prevista la elaboración de un amplio programa de dieciséis emblemas immaculistas, de los que sólo se realizaron siete.

¹⁹ VORÁGINE, Santiago (1984): *La Leyenda Dorada*. Madrid, p. 565.

En definitiva, el león coronado que alienta a sus cachorros devolviéndolos a la vida supondría un símbolo bíblico, y se correspondería con el patriarca Judá, identificado con Cristo y la Resurrección. La leona sería la «Cordera con corazón de leona», la Virgen María, descendiente de la tribu de Judá que deviene, como en un espejo simbólico, en la figura de Cristo, y por ende en la Resurrección. Por último, la presencia del gallo en ambos relieves vendría a representar a San Pedro, que a su vez simboliza a la Iglesia, donde reside la esencia de Cristo. De modo que se establece una clara relación entre las figuras y el mensaje que se desea transmitir, tanto inmaculista como cristológico, y todo ello estructurado en torno a un programa iconográfico sencillo, pero que ofrece interesantes lecturas por sus variados aspectos simbólicos.





Foto 1. Cartelas del retablo del Señor preso en la iglesia de La Concepción (finales del siglo XVII).



Foto 2. Emblema de Juan Francisco de Villalba en *Empresas espirituales y morales* (1613).



Foto 3. Emblema de Antonio de Lorea.



Foto 4. Emblema de Antonio de Lorea en *David pecador, empresas morales, político cristianas* (1617).



Foto 5. Relieve alusivo a la resurrección de Cristo. El león con su aliento revive a los cachorros. Catedral de Estrasburgo. Siglo XII. Foto archivo.