

# ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO DE LAS PORTADAS DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA LA MAYOR DE ALCAUDETE

Antonio Ruiz Povedano  
*Universidad de Granada*

## RESUMEN

La presencia en Alcaudete de la impronta de Carlos I de España y V de Alemania viene dada por la relación que existe entre los Señores de Alcaudete, DON MARTIN ALFONSO DE CÓRDOBA Y VELASCO, SEXTO SEÑOR Y PRIMER CONDE de ALCAUDETE, nombrado por el Rey Carlos, a partir de 1527, como premio a los servicios prestados como labor militar y administrativa que sirve a la voluntad del Emperador y Rey.

Como patrono de la Iglesia de Santa María, D. Martin Alfonso, participa en la financiación y ordenación de los distintos cuerpos constructivos del conjunto de este templo de Alcaudete.

La introducción de los postulados de Erasmo de Rotterdam, a través de la línea italiana del humanismo, son introducidos en la provincia de Jaén de la mano de los obispos relacionados con el Emperador Carlos: D. Esteban Gabriel Merino (1523-35) y D. Francisco de Mendoza y Pacheco. (1538-43).

Con estas premisas realizo un acercamiento a las dos fachadas y sus portadas que abren la Iglesia Mayor de Santa María en Alcaudete, (Fachada del Perdón -Oeste-; y la Fachada de la Inmaculada y/o de la Pasión -Sur-) pero no bajo el concepto de un estudio formal de la Historia del Arte, sino bajo el método iconológico. Para ello, pretendo seguir la tradición warburguiana integradora, como método intelectual, de todo lo realizado dentro del amplio marco de la Historia del Arte.

## INTRODUCCIÓN

En la tradición de los estudios de Historia del Arte, se observa una renovada polarización entre:

- A) Las orientaciones estilístico-formalistas que se basan en el estudio del contenido y su conexión interdisciplinar con otras ramas del saber histórico y humanístico. Es decir: entre una Historia del Arte formalista, basada en análisis estilísticos; y orientada, principalmente, hacia objetivos tales como la catalogación y el expertizaje.
- B) Y la iconología, entendida bien como método, o bien como una práctica de estudios, la tradición warburguiana, que tiene la capacidad de integrar dentro de su orientación intelectual todo aquello que se realiza dentro del amplio campo de la Historia del Arte, incluyendo el oficio de catalogar y de conocer el arte en relación con el estilo.

Se pretende estudiar la iconología como estrategia alternativa e integradora de las diferentes funciones que ejerce la Historia del Arte como Historia Cultural, atendiendo a la configuración histórica del pensamiento iconológico.

Para esta metodología, debemos seguir las tesis de Warburg, pasando por Panofsky, Bialostosky, Santiago Sebastián, Emile Male, hasta las revisiones de Gombrich y de sus discípulos.<sup>1</sup>

Se trata de reivindicar la iconología como Cultura integradora dentro de la Historia del Arte. Se puede entender como una teoría del arte acogida al método histórico como un concepto de historia cultural, en donde intervienen la economía, la literatura, la filosofía, la sociología, la psicología, la política y la trascendencia religiosa; además, todas las ciencias que la ciencia histórica incorpora en su perfil crítico.

La iconografía, y más aún la iconología, han tenido que hacer frente a una consolidada presencia del formalismo y de los conocimientos tradicionales de los estilos. No se trata de establecer términos universales, sino de aproximar conceptos de acuerdo con la coherencia de la óptica iconológica.

Este método de análisis y su capacidad alternativa a la tradicional Historia del Arte formalista, no debe entenderse como antagonico, sino como una labor didáctica de esta disciplina, para comprender, conservar, restaurar y transmitir el patrimonio histórico artístico.

La palabra viene del griego “iconos - εἰκών-”: imagen, figura representación; y “grafos - γραφω/ω”: escribir, comprender, designar, registrar”. “Logos: ciencia de los símbolos o de las alegorías.

La iconografía por sí sola no debería intentar interpretar el testimonio y el valor espiritual de las obras de arte. La iconografía es descriptiva (analítica o sinóptica alternativamente) pero no es, no tiene la misión de ser profundizadora. Corresponde a la iconología la tarea de ofrecer la exégesis de las manifestaciones artísticas, que no siempre responde a concepciones exclusivamente artísticas.

La iconografía se ocupa de observar ante todo las descripciones analíticas y comparadas; la iconología plantea la interpretación en su contexto de la obra artística en donde se ubican los mensajes. Ocupándose más de los contenidos que de los materiales formales de la obra de arte. Se debe tratar de comprender el sentido simbólico, dogmático o místico, expresado o escondido, en las formas figurativas.

Los historiadores del arte del siglo XXI gustan de prescindir del concepto de estilo, ya que encorsetan el intento de hacer una Historia de la Cultura desde la Historia del Arte. Se afianza el estudio del contenido y no tanto de la forma.

Hasta el siglo XX, la iconología ha sido entendida como una disciplina de las imágenes puesta al servicio del artista<sup>2</sup>; y no como un método historiográfico orientado a la interpretación de las obras de arte a partir de su significado.

Podemos decir (en el objetivo de este trabajo de la Iglesia Mayor de Santa María de Alcaudete) que la Iconografía son las parábolas de las imágenes cristianas. Creadas para ilustrar, suplementar y representar en una forma tangible el mensaje religioso. Complementa la formación del creyente. No debemos olvidar que la mayor parte de la población antes de la Edad Contemporánea, no sabían leer; y mucho menos podía acceder a los textos sagrados en latín. El Arte era una manera muy accesible de entender el mensaje cristiano. Siendo profusamente empleado por la Iglesia y los poderes dominantes como mecanismo de catequesis.

<sup>1</sup> García Mahiques, Rafael: *Iconografía e iconología. La Historia del Arte como Historia Cultural*. Madrid; Ediciones Encuentro S.A. 2008.

<sup>2</sup> Véase *Iconología* de Cesare Ripa, impreso por primera vez en Roma en 1593.

El artista debe, valiéndose de medios puramente estéticos, llevar al espectador a desprenderse de lo sensible, a «abrir los ojos del espíritu», a contemplar lo divino en el cosmos.

#### B.- CONCEPTO E HISTORIA DEL TEMPLO IGLESIA MAYOR DE SANTA MARÍA

Para analizar la singularidad del edificio, hay que adentrarse en el contexto histórico de la ciudad en los tiempos en que surge la necesidad de fundar una parroquia para atender las necesidades cristianas de la población.

Partimos de la realidad de estar en un territorio de frontera, con la inestabilidad que conlleva a lo largo de los siglos XII al XIV. Y cómo se participa en los distintos cambios de posesiones del territorio: conquista y reconquista, ahora árabe, ahora cristiana, ahora granadina, ahora castellana. Así por los menos seis cambios de posesión y, como no, de ideología religiosa.

Las primeras noticias del señorío eclesiástico, que inicia la trayectoria, la encontramos formando parte del extenso patrimonio que en el SO del obispado de Jaén configuraba el partido de la Orden de Calatrava. Era una célula distinta y diferenciada dentro del obispado que se regulaba por “concordias” entre los obispos de la sede y los maestros de la Orden.

Pero es partir del 1312, reconquistada la ciudad, cuando pasa a patrimonio real, como villa de realengo, iniciándose, con la advocación de Santa María, su adscripción directa al obispado de Jaén.

A mediados del siglo XVI, dado el aumento de población y el desarrollo urbanístico de la villa, se desdoblan las parroquias, apareciendo la de San Pedro. Desde este momento, recibe el nombre de Iglesia Mayor de Santa María de Alcaudete.<sup>3</sup>

A lo largo del siglo XVI, según el Libro de Fabrica, el personal relatado al servicio de la iglesia oscilaba entre 25 y 30 personas. Este volumen de personal era necesario para la administración de Fabrica de Santa María, con sus propiedades mobiliarias, (objetos de culto, libros, joyas...) e inmobiliarias: bienes raíces tanto rurales como urbanas (donaciones, compras, trueques/permutas)<sup>4</sup>. Además, hay que sumar los usufructos de los arrendamientos, patronatos-capellanías.

El caudal económico, procedente de las rentas eclesiásticas frutos de las propiedades mobiliarias e inmobiliarias y los arrendamientos, se incrementan con los diezmos: 1/3 pontifical del obispo y cabildo catedralicio; 1/3 de los clérigos de la iglesia; 1/3 para la fábrica que sufre una división 1/9 para las dos parroquias, y 2/9 partes restantes para el Rey: las llamadas “tercias reales” (sirva de ejemplo lo que corresponde a finales del siglo XV –en 1495–: 69.542 maravedís). Supone una aportación del 58,3 % respecto al total de ingresos de la fábrica de la iglesia, superando las rentas territoriales y las ofrendas memorias. En este capítulo, hay que incluir las Rentas Censitarias: Obligaciones y préstamos/ hipotecas.

<sup>3</sup> Para conocer y valorar la situación que se produce en el siglo XVI en Alcaudete, contamos con el trabajo Fin de Carrera de José M.ª Ruiz Povedano: *La Iglesia de Santa María de Alcaudete en la primera mitad del siglo XVI. Estudio de historia eclesiástica a través de un Libro de Fabrica– Lesma- (1532- 1558)*. Memoria de licenciatura. Universidad de Granada. Febrero de 1997. Sin publicar.

Hay publicado partes de este magnífico estudio en la reciente obra: Ruiz Povedano, José María. *Alcaudete, de frontera medieval a villa condal del Renacimiento*. Málaga, Ediciones del Genal. 2018.

<sup>4</sup> Véase Lesma 1532-1558. Visita de 1542 OP.CT. pág.:487

¿Qué nos dicen estos datos? La capacidad económica que dispone la Iglesia para hacer frente a los gastos de la construcción del edificio que estudiamos y contemplamos.

En los cuadros elaborados por José M<sup>a</sup> se relaciona:

I.- Los gastos totales de la construcción entre los años 1532 y 1558 dando un total de 1.630.025 Mrs.

II.- Personal de la obra y trabajos en los que intervienen.<sup>5</sup>

CUADRO I.-Gastos totales de la construcción (1532-1558) (49).

Visita	Años que abarca	Gasto total	Media anual
1542	1532-1542	768.369 mrs.	76.836 <sup>9</sup> mrs.
1543	1542-1543	168.265 mrs.	168.265 mrs.
1546	1543-1546	157.453 mrs.	52.484 <sup>3</sup> mrs.
1550	1546-1550	250.847 mrs.	62.711 <sup>7</sup> mrs.
1554 (50)	1550-1554	121.391 mrs.	26.975 <sup>7</sup> mrs.
1555 (50)	1554-1555	12.631 mrs.	12.631 mrs.
1558	1555-1558	151.069 mrs.	50.356 <sup>3</sup> mrs.
TOTAL		1.630.025 mrs.	

JOSE MARIA RUIZ Povedano

CUADRO II.-Personal de la obra y trabajos en los que interviene.

OFICIO	NOMBRE	AÑO	CONCEPTO	SALARIO mrs.
Carpintero	Pero Alonso	1542	Artesonado	15.370
	Alonso Ruiz	1542	Artesonado	85.000
	Aguiayo	1546	Arreglo del coro	6.672
	Bartolomé Aguiayo	1550	Vestuario	1.326
	Bartolomé Gutiérrez	1550	Andamios y cimbras	5.538
	Pedro Gutiérrez	1550	Puerta de sacristía	663
		1555	Arca	252
	Juan de Villaseca	1558	Puertas	3.750
	Zamora	1558	Aserrar pinos	750
	(sin nombre)	1558	Aserrar pinos	5.542
Cantero	Simón Pérez	1542	Puerta del Perdón	99.500
	Luis Pérez	1543	Cubrición cabecera	-
	Dómene Garay	1550	Emparejar piedra	1.224
	varios	1543	Puerta Sta. María	83.332
Maestro de obras	Martín Bolívar	1550	Capilla Mayor	103.566
	A. de Vandevira	1558	Tribuna	-
Entallador	Luis de Aguilar	1558	Cajones de nogal	106.390
Pintor	Miguel Sánchez	1558	Retablo	8.646
Herrero	(sin nombre)	1542	Clavazón	22.452
	(sin nombre)	1543	Rejones puertas	23.741
	(sin nombre)	1550	Varios arreglos	6.954
Tasador de la obra	(sin nombre)	1550	Tasación capilla	1.500
Varios	Oficiales	1546	Labrar piedra	79.814
	Mayordomo	1550	42 días de obra	1.428
	Mayordomo	1554	Obra	6.500
	Albaitiles	1550	Obra	2.070
	TOTAL			671.980

<sup>5</sup> Ruiz Povedano, Jose M.<sup>a</sup>. *La Iglesia Parroquial de Santa María (Alcaudete-Jaén). La transición del Gótico al Renacimiento*. Granada, Cuadernos de Estudios Medievales, IV y V. Universidad de Granada. 1979. Págs: 302 y 304.

C.- ANÁLISIS Y ESTUDIO DE LAS PORTADAS A TENOR DE LOS ELEMENTOS ESCATOLÓGICOS RELIGIOSOS QUE PREPARAN LA PASIÓN DE CRISTO

El análisis de las formas que configuran la construcción del edificio ha sido estudiado y transmitido por distintos autores y eruditos que se han ocupado del bien. Ejemplos: P. Madoz; Alfredo Cazaban; J. Camón Aznar; F. Chueca Goitia; J. M.<sup>a</sup> Ruiz Povedano; A. Rivas....

Sin menosprecio a su labor y su interés por analizar los estilos y las formas que lo desarrollan y reconociendo la declaración como Monumento Conjunto Histórico Artístico desde 1931, este edificio, que yo lo considero una Colegiata, posee una gran belleza y presenta un original sentido estético.

Permitidme, que, arrancando de sus trabajos, yo haga un análisis de historia cultural más que de estilos y evoluciones de órdenes. Sobre todo, dando impronta al objetivo de esta ponencia: Símbolos, Iconografía e Iconología.

El mejor estudio realizado, hasta el momento, ha sido realizado por José María Ruiz Povedano. A él me remito para el estudio formal que arranca en su artículo titulado: La Iglesia Parroquial de Santa María. (Alcaudete-Jaén). La transición del gótico-mudéjar al renacimiento. Ed. Universidad de Granada, Cuadernos de Estudios Medievales IV – V. Granada, 1979<sup>6</sup>. En él encontramos lo que podemos llamar un análisis preiconográfico basado en el modelo de Panofsky.

Incorporando el orden gótico y el apellido mudéjar: este estilo emana de las escuelas Góticas Mediterráneas, conocidas también por Catalana/Aragonesa, que surgen a partir de finales del siglo XIV y XV.

Como apreciamos en las imágenes, no nos cabe la menor duda de la fuerza y el dominio visual que presenta, junto al Castillo, de cualquier punto cardinal que la contemplemos. Esta figura de dominio visual y territorial transmite el valor iconológico de posesión, dominio físico y visual que responde a la idea de *que Dios todo lo ve, lo controla y lo domina*.

Este edificio, debido a la climatología de nuestra tierra, presentan muros recios que no precisan de arcos apuntados exteriores ni contrafuertes, arbotantes, ni grandes ventanales. Se busca la perfección y la pureza constructiva, reduciendo a la mínima expresión el afán decorativo.

Presenta planta rectangular; con la nave central más ancha y alta que las dos laterales; están separadas por dos hileras paralelas de pilares multiformes y arcos ojivales. Sus dimensiones son 38 metros de largo, por 22 de ancho. La nave central con 7,30 metros y las dos laterales de 5 metros

Aparecen arcos ojivales perpiños y/o fajones en el tramo transversal de la cabecera; en ella existen arcos perpiños que permiten una cubrición distinta al resto de la iglesia, con presencia de bóvedas de nervios. Las naves presentan poca diferencia de altura. Su cubrición, externa es a dos aguas; y al interior, era un rico artesonado de madera, que ha desaparecido y sustituido por bóvedas de aristas rebajadas en la central; en las laterales se presentan planchas y cuarterones de madera, a modo de un sencillo artesonado, realizado en la rehabilitación del edificio que se llevó a cabo a finales del siglo XX y comienzos del actual.

El inicio de la construcción actual debió iniciarse a finales del siglo XV.

<sup>6</sup> Reeditado en el compendio de sus trabajos y publicaciones relativas a Alcaudete: *Alcaudete, de frontera medieval a villa condal del Renacimiento*. Málaga, Ediciones del Genal, 2019. Obra citada anteriormente.



La iglesia de Santa María presenta una ubicación geoestratégica en la loma sur del actual Castillo. Situación que acompaña al Castillo como lugar prominente y de dominio visual e ideológico de todo el núcleo de población y del entorno geográfico que rodea el alfoz agrario.

### PUERTA DEL PERDÓN



El templo presenta una ubicación geodésica E/W, situándose la cabecera, altar mayor y la Torre Campanario orientada hacia el Este; y hacia el Oeste, la fachada principal llamada Del Perdón, objeto de este punto de estudio.

Esta fachada queda rematada por un frontis en hastial y dimensiones aproximadas de 22 ms de ancho por 15 ms de alto en su vertiente central y 8 ms en los laterales. Esta fachada se articula a través de dos contrafuertes rectangulares (1,1 x 0,8 m) en tres calles, dos laterales con ventanas de medio punto y abocinamiento externo, y una calle central donde aparecen dos ventanas rectangulares y el gran vano central o Puerta del Perdón.

Para la descripción histórico-artística formal, me remito a la realizada por Jose María<sup>7</sup>.

La presencia de las tres naves en la fábrica del edificio culmina en la fachada con un claro mensaje iconológico. Dos son las ideas que sobresalen de la forma: A) El número tres que transmite la Trinidad, (muy presente a lo largo de este edificio); complementado con la diferencia de altura y de anchura de los tres paramentos de la fachada: la central, más elevada que las laterales, dando más fuerza al mensaje divino. B) El cuerpo central, con su trama escultórica decorativa, que recoge y presenta todo el argumento didáctico / religioso del PERDÓN.

En relación con la autoría de esta portada se aprecia el conservadurismo de canteros locales, quienes continúan trabajando con una técnica tradicional gótico-mudéjar, aunque incorporando lenta y pausadamente alguna novedad arquitectónica y decorativa. Documentalmente<sup>8</sup>, aparece registrado el autor de la portada del Perdón, el cantero Simón Pérez, que realizó la obra mediante contrata por una cantidad de 99.500 maravedíes; inicialmente, en el año 1532 le fueron pagados 9.043 maravedíes y el resto en 1542. Esto permite afirmar que la construcción de la portada debió realizarse en la década de los años 30 del siglo XVI. Así, la obra quedó prácticamente concluida con la intervención de Simón Pérez, si bien posteriormente se vuelve a tener noticia documental de ella en 1554 al librarse una partida de tres reales y medio, o sea, 119 maravedíes, para unas pequeñas reparaciones de la puerta.

#### Análisis iconográfico e iconológico

La descripción formalista, técnica e iconográfica de la portada del Perdón, nos ha conducido a describir y seccionar unos mensajes iconológicos que aportan una enorme riqueza conceptual al estilo y misión de la Iglesia.

Debemos asumir que la población de los siglos XVI y posteriores, predominaban los analfabetos y los incultos. De esta manera la iconología ha de verse como una serie de mensajes escatológicos para transmitir a los creyentes, a través de imágenes, lo que está escrito en los Textos Sagrados. Y de esta manera ENSEÑAR.

Como buen estilo Gótico, la tendencia a la verticalidad está presente en esta portada y traducida de arriba/abajo. Mostrando los mensajes divinos con representaciones que no rompan con la tradición bíblica, pero a su vez son clarificadores para los creyentes.

Empezamos con el rosetón: en arquitectura recibe también el nombre de óculo: ojo de Dios que todo lo ve; punto de luz solar que alumbraba hacia el altar mayor, transmitiendo la presencia de la divinidad hacia el interior del templo; la rejería en piedra que conforma el espacio transparente, así como las molduras que bordean el rosetón, presenta rollizos que asemejan a los papiros que recogen los Escritos Sagrados. También pueden ser Lingam, forma fálica hinduista que evoca la fecundación universal. Se acompañan y alternan con vegetación en guirnaldas y flores en clara alusión al Jardín del Edén.

<sup>7</sup> Obra citada, pág.: 514/516

<sup>8</sup> Obra citada, pág.: 516



El segundo cuerpo descendente, se encuentra enmarcado por un alfiz. En su interior acoge las correspondientes escenas religiosas que evidencian el nombre de la portada relativo al Perdón: Dios, la Encarnación y el Pantocrátor en la clave del arco.

Sobre la parte superior del triángulo isósceles y en contacto directo con la moldura que bordea el rosetón, aparece uno de los objetos más interesantes de esta portada, bajo el aspecto iconológico: se trata de la representación de Dios Padre, se presenta como una flor del palmito<sup>9</sup> que tiene el aspecto de *llama que no se consume*. Sobre un pedestal elaborado con cuerpos cilíndricos y bandejas circulares descansa, en la última bandeja, un conjunto de llamas en movimiento, que parece tener similitud con la flor redonda

<sup>9</sup> Véase fotografías número "up supra".





del palmito (planta del desierto). Esta alegoría hay que vincularla con la representación de Dios que representa el fuego que nunca se consume. En la primera bandeja redonda sobre la que descansa cuerpo cilíndrico con cadenas florales, aparecen cuatro óculos intercalados con tres conchas marinas de peregrinos, lo que nos lleva a confirmar la dedicación de este elemento al creador de los cuatro puntos cardinales y al nacimiento de los seres vivos a partir de las conchas vinculadas con el agua y la vida.

Dentro del alfiz y a ambos lados de pedestal aparecen dos escudos con sendos jarrones portando ramilletes de azucenas, en clara alusión a la dedicación del templo a María.



En el interior del frontón del segundo cuerpo de la portada, nos encontramos con la escena más significativa de la redención de la Cristiandad: el momento en que Dios manda engendrar a su Hijo, en carne y hueso en el vientre de María. En estas imágenes está relatada el misterio de redimir a la humanidad del Pecado Original. Además de las peanas circulares –en donde deberían estar las imágenes de María y del Arcángel San Gabriel, hoy desaparecidas– nos encontramos, centralizando la representación, la figura del Espíritu Santo, en forma de Paloma y un destacado jarrón de azucenas, como ofrenda a María.

En el exterior del triángulo y arrancando desde dos jarrones idénticos al situado sobre el vértice, pero de grosor más reducido, aparecen dos flores de Lis con tallo largo denominada guirnalda flordelisado. Unidos los tres jarrones nos dan la lectura de la Santísima Trinidad, con las llamas imperecederas.



En el entorno de la puerta, está la explicación iconológica al tema del Perdón. ¿por qué se representa a Dios, el misterio de la Santísima Trinidad y la Encarnación? Según los Textos Sagrados, Dios ofrece a su Hijo en forma Humana para redimir a la humanidad del pecado original. Pero ¿cuál es el pecado que más le importa y le afecta en el plano eclesíástico / sociológico? Sin lugar a duda, la fornicación. Pero sin relaciones sexuales es imposible tener descendencia, y por añadidura, si no hay criaturas nacidas de embarazos cupulados entre hombre y mujer, es imposible que se mantenga la humanidad. De aquí que se perdone este pecado para que la Iglesia siga teniendo acólitos y seguidores. Así seguir perpetuándose en el tiempo.

Pero esta conclusión de ¿dónde sale? Pues sale de las representaciones escultóricas que se reparten por el cuerpo bajo de la portada:

- a) En la rosca del arco de medio punto que abre el vano de acceso al templo, aparecen cuatro mujeres desnudas y embarazadas, acompañadas de varios árboles de la vida (contrarrestándose con el árbol del Jardín del Edén).
- b) En los capiteles de líneas de imposta se presentan varones desnudos en donde se exponen, de manera acrecentada, sus atributos sexuales.
- c) Los personajes desnudos, (por parejas: hombre - mujer) con destacados atributos sexuales que soportan los libros de la vida, sitos en los extremos del entablamento situado up-supra del arco de medio punto de acceso al templo. Acompañan en este entablamento un conjunto de personajes desnudos, intercalados con motivos vegetales, florales, cerámicos y angelitos (putti).
- d) La presencia en los capiteles de las columnas balaustradas que enmarcan la puerta, de cabezas de hombres y mujeres, a la usanza del siglo XVI, que se enmarcan como peticionarios del Perdón.

e) Cabezas y vegetación con espirales: presentan el símbolo del remordimiento del pecado repetido de generación en generación.

¿Quién perdona? En la clave del arco aparece el busto de Dios Hijo, con textura de hombre y emperador, que, con semblante serio y corona imperial, levanta su mano derecha para bendecir y otorgar el Perdón; este perdón lo extiende a todo la Tierra, como muestra la bola del mundo que porta en la mano izquierda. Acompañan al Pantocrátor cuatro querubines que simbolizan la sabiduría divina.



## LA PORTADA DE SANTA MARÍA: LA INMACULADA

Fachada bajo la advocación de la Inmaculada:

Fachada lateral con orientación sur. Situada a distancia equivalente de las tres naves que conforman la primera parte de la construcción del templo. Da acceso a la nave lateral derecha entre el segundo y tercer intercolumnio. Se sitúa elevada sobre el nivel de calle con unos cinco metros de desnivel para su acceso. Se resuelve esta altura con una escalinata a dos aguas, realizadas en piedra de jaspe negra.

La portada está acoplada a los paramentos constructivos de la nave lateral, a modo de una fachada retablo. Es una construcción que se añade posteriormente a las fases primera y segunda de la construcción gótico mudéjar. Con una cronología aproximada entre 1541 y 1543.



La portada rebasa en altura el muro lateral, incluso el tejado, dando lugar a un tramo transversal del tejado para contrarrestar el peso y carga del metro y medio, aproximadamente, que supera al muro de la iglesia.

Está realizada en piedra blanda, tipo arenisca de la familia blanquilla (procedente de las canteras de Porcuna). Material fácil de trabajar, pero de rápido deterioro.

Esta portada responde, al estilo plateresco. Ha sido definida por Chueca Goitia como "abigarrada".

Presenta decoración que se encuentra enmarcada dentro de un rectángulo que envuelve el vano adintelado de la puerta (3,20 x 4,50 m) bordeada por una moldura saliente que la recorta rectangularmente (9 x 11,50 m.).

Pero su proceso constructivo, responde a dos momentos diferenciados:

a) La primera parte, la que viste la puerta de acceso, tiene una clara definición religiosa. Responde al mandato del visitador (1542)<sup>10</sup>: "que la portada no suba del tejado, o poco más arriba se ponga el remate". El retablo en piedra se divide en tres cuerpos y tres calles que lateralmente se encuentran continuas por el desarrollo vertical de pilastras pareadas, que en realidad son balaustres casi exentas, coronadas por peanas y doseletes de remate. Conforman el entorno de la puerta adintelada de acceso con una decoración diversa, realizados en bajos relieves, de motivos de la Pasión (clavos, corona de espinas, escalera, monedas, cálices, linternas, lanzas, cuerdas...situadas en las jambas); sobre el dintel, aparecen elementos marinos (tritones, estrellas de mar, conchas...) y cabezas de ángeles.

Sobre la estructura de la puerta y partiendo del arco adintelado, se desarrolla la parte más religiosa y significativa de esta construcción. Se presenta un entablamento cuya cornisa sufre una flexión semicircular en forma de nicho u hornacina donde estaba colocada la imagen de la Virgen María bajo la figuración de la Inmaculada -solo

<sup>10</sup> Lesma, fols: 48-49

queda la basa y media luna sobre la que posaba-; a ambos lados se presentan, en alto relieve, las cabezas de los cuatro evangelistas llevando (debajo de cada una) la cartela con sus respectivos nombres.

El tejado primitivo de la nave lateral acabaría sobre la hornacina de la Virgen, cumpliendo el mandato del Visitador. Pero se ampliará en un cuerpo por criterio de los patronos en el siguiente momento:

a) En ejecución de la portada, la intervención de los patronos de la Iglesia Mayor de Santa María de Alcaudete, abogan por presentar su testimonios y poderío ampliando un tercer cuerpo en donde se ubican los motivos heráldicos correspondientes: a la izquierda el escudo de don Martín Alfonso de Córdoba y Velasco, primer conde de Alcaudete, que lleva sobrepuesta la cruz de Santiago y la corona condal. En el centro, aparece el motivo mariano del jarrón con azucenas y lirios. En el derecho, se sitúa el escudo eclesiástico de don Francisco de Mendoza, obispo de Jaén entre 1538 al 1543, hijo de primer marqués de Mendoza. Entre escudos y escena central, aparecen dos hornacinas con peanas y semi bóvedas en forma de concha marina que acogen a dos peanas con sus esculturas: la derecha desaparecida; y la izquierda semiderruida, quedando una columna y restos de vestimenta. La figura, aquí situada, viene definida e identificada por la cartela que presenta la rosca de la hornacina: San Pedro Apóstol. En la hornacina derecha, no existe cartela ni resto del personaje situado. Por lo emanado de doctrina conciliar de la época, aventuro que la figura ubicada en esta hornacina es la de San Pablo.



En el ático de la fachada retablo, se colmata con un frontón triangular cuyo lado horizontal -cortado- descansa sobre dos balaustradas que enmarcan el escudo central con jarrón al que acompaña un rostro de arcángel portando corona real; en el interior del tímpano, aparece un jarrón con la flor de palmito con llamas ardientes descansando sobre la cabeza de un arcángel. A ambos lados se presentan, realizado en altos relieves, dos bustos presentados de perfil abierto, con las figuras del Conde y la Condesa, esculturas realizadas en piedra de gran realismo y dotadas de los símbolos de poder y señorío de clase dominante.



Sobre el vértice superior del triángulo y exenta, se ubica una cruz latina, de dimensiones medias, conformada sus brazos por rollizos. Descansa sobre una peana y un pedestal con forma de hoja de acanto.

A ambos lados de la cruz, pero en un nivel inferior, se sitúan dos pedestales con brazos curvos que culminan en cuernos de la abundancia. (Desaparecido el izquierdo).

Hay que hacer mención que el soporte de estos dos pedestales, presentan dos flores de palmito yamíferas que conforma, con la central, una trilogía (la Santísima Trinidad) como la presentada en la fachada del Perdón

En toda la superficie de la portada se distribuyen diez peanas y sus correspondientes doseletes en piedra; fueron ocupados por las figuras escultóricas de los doce apóstoles, desaparecidos en la actualidad. Hay que aclarar que dos de los apóstoles (Juan y Marcos) aparecen como evangelistas en el entablamento que acompaña a la hornacina de María.



Para fechar esta portada consta el mandato del visitador del obispado en el año 1542 para construirla. Además, están los motivos heráldicos, los de don Martin Alfonso de Córdoba (1529: fecha del nombramiento de Conde /+1558) y don Francisco de Mondéjar (1536-1543: duración del mandato del obispado). A ser ellos los promotores y patrocinadores de la obra de esta parte de la portada, se debió construir en dicho periodo. A lo largo de este año se contabiliza un gasto superior a los 86.332 maravedís<sup>11</sup>. Debió estar concluida en 1543.

En cuanto a la autoría, el libro de Fabrica no aporta nombre alguno del autor del proyecto, ni de la dirección y realización de la obra. Solo aparece la cuantía de lo realizado. Por lo coetáneo de la ejecución de la portada del Perdón, puede entenderse indicios de colaboración entre los maestros que ejecutaron ambas portadas.

#### ANÁLISIS ICONOLÓGICO DE LA PORTADA SUR: LA INMACULADA.

Hay que empezar razonando sobre la situación de dicha portada, ya que se sitúa a una altura de cinco metros sobre el nivel de la calle. El situarla hacia el sur y adosarla sobre el muro derecho, en un punto intermedio de la construcción de la fase primera, nos lleva a pensar que la fabricación de la Iglesia de Santa María se realizó ocupando la primitiva mezquita, cambiando la orientación del culto católico.

<sup>11</sup> Obra citada LFSMA fols. 59-60.

Recordamos que las mezquitas en la Península Ibérica, la quibla se orientaba hacia el sur. Las dimensiones de esta posible mezquita eran reducidas; pero no exentas de patio y nave, cuyo mihrab se situaría sobre el centro de la quibla. Es ahí donde pienso que la ubicación de esta portada descansaría sobre la quibla y el mihrab. Al igual que la Virgen María pisó la cabeza de la serpiente, como símil del diablo, María Inmaculada corona esta fachada con la media luna a sus pies, pisando la analogía del Islam.



Bajo la influencia humanista de Erasmo, vemos los dos mensajes religiosos presentes en la decoración de la portada. Y hay que añadirle el protocolario y servidumbre impuesto por los Patronos del Templo:

- LA PASIÓN. Eje continuo con lo dispuesto en la portada del Perdón, por el cual se sacrifica el Hijo de Dios para redimir a la humanidad.



- LA VIRGEN MARÍA COMO INMACULADA. Es Puerta y Fuente transformadora de los diseños de Dios para hacer realidad la Encarnación del Hijo de Dios hecho Hombre. Le acompañan, además de los Apóstoles, los cuatro Evangelistas admitidos por la jerarquía católica apostólica y romana. Desde su hornacina afianza la fe y combate al infiel a través de pisar la Medialuna. Simboliza la Iglesia en la espera de la venida del hijo de Dios.



- La presencia de la heráldica correspondiente al Conde de Alcaudete y al Obispo de Jaén, como PATRONOS que son de la fe cristiana y del dominio territorial, político, económico y social. Además de los escudos, los condes se immortalizan con sus rostros en la parte más noble y principal del retablo fachada. Se construye esta segunda parte sin contar con el beneplácito correspondiente al mandato del visitador del obispado.

La presencia de la rica decoración plateresca, aunque recargada, tiene la misión de enseñar a los creyentes todos y cada uno de los elementos que contribuyeron con el sufrimiento, el dolor, la muerte y la posterior resurrección de Jesús.

La continuidad decorativa de rocallas, vegetación, animales marítimos... se envuelven en símbolos que vienen a traducir lo siguiente:

- Cabezas humanas con espirales o con serpientes en la boca: representan el símbolo del remordimiento del pecado.
- Los animales marinos: conchas, estrellas de mar... están presentes como símbolos de higiene y de pureza. Al Cristianismo se llega por el Bautismo.
- La procreación como elemento de vida y muerte: condenación por el pecado, salvación y función del Perdón.



La representación de la muerte y de su simbolismo se halla entrelazada con la idea de la vanitas, independientemente de la exactitud y dirección de estos pensamientos. El antiguo estoicismo puso en duda la justificación del temor a la muerte<sup>12</sup>.

Estas dos ideas se presentan conjugadas en la fachada de la Inmaculada:

- La Pasión y Muerte como símbolo de la redención de la humanidad: a partir del sacrificio que el Padre realiza entregando a su Hijo para morir en la Cruz y salvar a la humanidad. Es el mensaje que, si Cristo sufrió, murió y después resucita, nosotros haremos lo mismo y viviremos eternamente. A través de este sacrificio, se redime a la humanidad del Pecado Original

- La Vanitas, ya que se entiende que la vida es un hecho perecedero, y el hecho artístico como un bien imperecedero que sobrepasa e inmortaliza a los concurrentes, encargantes y paganini de la obra artística.

<sup>12</sup> *No sentimos miedo ante la muerte, sino ante el pensamiento de la muerte.* Séneca, Epístolas 30, 15.

## D.- CONCLUSIONES

1.- Introducción de los postulados de Erasmo de Rotterdam, a través de la línea italiana del humanismo y expuesta por la presencia de los obispos, de Jaén, relacionados con el Emperador Carlos: Esteban Gabriel Merino (1523-35) y D. Francisco de Mendoza y Pacheco. (1538-43).

2.- La trama narrativa de las dos portadas presentan la continuidad emanada de la Biblia. En el Perdón aparece lo procedente del Antiguo Testamento relativo al Pecado Original; la imagen de Dios como planta ardiendo y no consumiéndose; la promesa de Dios de enviar a su hijo para redimir a la humanidad del pecado; la Encarnación del Hijo de Dios; la generosidad del Perdón, practicada por Dios Hijo triunfante en la clave del arco.

En la portada de la Inmaculada, se concreta la Pasión, Muerte y Resurrección del Hijo de Dios. Hay que destacar el papel de la Virgen María, no solo como Inmaculada, y represora de los infieles, sino referente de la unidad de la Iglesia. Para ello se acompaña de los cuatro Evangelistas y los Apóstoles.



3.- El PERDÓN como elemento de mantener viva a la humanidad. Si no hay relaciones sexuales, no habrá descendencia, se acabará la humanidad y desaparecería la clientela para la religión y el cristianismo.

4.- La idea del eterno retorno, presente en las dos fachadas se manifiesta a través de la espiral. Ésta expresa la idea de lo relativo, del devenir; lo que se repite. La presencia de la simbiosis de hombres / mujeres más animales: se interpreta como reencarnaciones en vidas posteriores, en plantas y animales por efecto del pecado<sup>13</sup>.

5.- La muerte de Jesús para redimir del Pecado a la humanidad: a partir del sacrificio que el Padre realiza entregando a su Hijo para morir en la Cruz.

6.- La Vanitas, presente con los imperativos constructivos y culminadores de la fachada retablo; ya que se entiende que la vida es un hecho perecedero, y el hecho artístico como un bien imperecedero que sobrepasa e inmortaliza a los concurrentes, encargantes y paganini de la obra artística. De esta manera se debe entender como una imposición política de los Condes. Esta portada se puede denominar, además de la Inmaculada, de la Pasión o también de los Condes de Alcaudete.

<sup>13</sup> Olivier Beigbeder: *La simbología*. Barna. Ed Oikos Tau, col: ¿Que Sé? 1970. Pags: 29 a 39.