

CESARE RIPA Y LA PORTADA DE LA IGLESIA DE PÁJARA, EN FUERTEVENTURA

CESARE RIPA AND THE FAÇADE OF THE PÁJARA CHURCH, IN FUERTE-
VENTURA

Francisco José Galante Gómez
Universidad de La Laguna

ABSTRACT: *Iconology*, the important book of allegories and attributes compiled by Cesare Ripa in 1593, was a major source for understanding the symbolic art of the culture of the period. Its application affected the visual practice of arts and architecture. In Pájara (Fuerteventura, Canary Islands), there is a temple whose main façade draws on symbols that seem to be influenced by Ripa's work: elements of Nature and zoomorphic, animistic and material representations with a decided spiritual and cosmogonic charge. In the context of Baroque culture, the symbols recorded on the façade proclaim the triumph of the Reformed Church.

KEYWORDS: Seventeenth Century Architecture, Iconography, Iconology, Symbolic Art, Cesare Ripa, Counter-reformation, Canarian Architecture, Canary Islands, Fuerteventura, Pájara.

RESUMEN: *Iconología*, el importante texto de alegorías y atributos compilado por Cesare Ripa en 1593, constituyó una fuente principal para la comprensión del arte simbólico de la cultura de la época. Su aplicación afectó al ejercicio de las artes plásticas y de la arquitectura. En Pájara (Isla de Fuerteventura, Canarias), existe un templo cuya portada principal se nutre de símbolos que parecen tener relación con el referido texto: elementos de la Naturaleza y representaciones zoomorfas, animistas y materiales con una fuerte carga espiritual y cosmogónica. En el marco de la cultura del Barroco, los registros de la portada proclaman el triunfo de la Iglesia reformista.

PALABRAS CLAVES: Arquitectura siglo XVII, Iconografía, Iconología, Arte simbólico, Cesare Ripa, Contrarreforma, Arquitectura Canaria, Islas Canarias, Fuerteventura, Pájara.

Fecha de recepción: 3-10-2012 / Fecha de aceptación: 16-10-2012.



Fig. 1. *Fachada principal de la iglesia de la Virgen de Regla. Pájara, Fuerteventura. Foto: Carlos de Saá.*

En el bellísimo y extenso municipio de Pájara, al sur de la isla de Fuerteventura, se localiza un excelente templo dedicado a la Virgen de Regla, uno de los edificios más emblemáticos de las Islas Canarias [fig. 1]. Construido en el siglo XVII como simple eremitorio, fue ampliado en el primer tercio de la siguiente centuria a una iglesia de dos holgadas naves. Obtuvo su título de «ayuda de parroquia» en 1711 y, a finales de siglo, en 1792, el de parroquia propia e independiente con arreglo a la nueva jurisdicción eclesiástica dispuesta en aquellos tiempos de aperturas y nuevos ideales.

El templo contiene una extraordinaria portada trazada en la segunda mitad de siglo XVII que constituye uno de los paradigmas de la arquitectura en Canarias. Un hito cultural de enorme trascendencia en el ámbito en el que se mueve la Historia del Arte en Canarias: desde los anacronismos a las novedades, desde las pervivencias de

modos hasta la exploración de ingeniosas estructuras. La arquitectura en este territorio se caracteriza por ese proceso de hibridación, en el que se adoptan formas para ser nuevamente elaboradas. Pero también, en el que se operan, como si de un laboratorio se tratase, nuevas e inesperadas soluciones.

Este es el caso de la portada de la iglesia de la Virgen de Regla, en Pájara. Una portada cuya composición clasicista está arropada por un programa figurativo y ornamental. La portada, el umbral, se transforma en una ventana abierta al cosmos. En su diseño complejo y laberíntico, las experiencias creativas producen imágenes realistas y simbólicas adornadas con caprichosas geometrías. Un despliegue de símbolos que proclama los firmes valores en los que se sustentan el ideario de la iglesia católica en el clima social de la Contrarreforma.

Cada uno de los símbolos posee sus propios significados que han sido extraídos de

la *Iconología* de Cesare Ripa: un texto compilatorio, fundamental para la comprensión del arte simbólico, que alcanzó una gran difusión en los siglos XVII y XVIII. Pero la historiografía existente hasta el momento no ha profundizado en las lecturas iconológicas de las referidas imágenes.

En este trabajo se propone, pues, la adscripción del programa de imágenes desarrollado en la portada de Pájara, a los juicios y significados desarrollados en la *Nova Iconología* de Cesare Ripa.

LA PORTADA DE LA IGLESIA DE PÁJARA: REFERENCIAS HISTORIOGRÁFICAS

Tradicionalmente, el repertorio de imágenes de la portada de Pájara ha sido asociado al arte azteca mejicano, aunque, en realidad –y en este supuesto caso– hubo que vincularlo al arte hispanoamericano de carácter mestizo. Pero se ha tratado de una relación sostenida a nivel visual, debido, probablemente, al parecido o similitud de algunas imágenes con el vocabulario de aquella genuina manifestación ancestral. Quizás esta hipótesis responda a los métodos de análisis utilizados preferentemente en las décadas de los años sesenta y setenta del siglo pasado que, por otro lado, aportaron valiosos avances al conocimiento y difusión del patrimonio cultural. Posiblemente, además, esta conjetura se ajusta en aquel contexto histórico en el que se extremaban las relaciones entre el arte canario y el hispanoamericano que, por otro lado, fueron cruciales y determinantes en ciertas épocas de la Historia.

En este sentido, uno de los máximos conocedores de la Historia del Arte de aquellos tiempos, en relación con este asunto manifestó que «la influencia americana en las Islas, se nota por ejemplo en Fuerteven-

tura [...] La portada de la iglesia de Pájara [...], hecha por un anónimo autor, nativo de Méjico, con canterías que muestran estilizaciones del sol y cabeza adornada con un penacho de plumas que recuerdan el ceremonial prehispánico del Museo de Antropología de Méjico» (Marco Dorta, 1960: s.p.).

Esta hipótesis generó entonces un estado de la cuestión bastante generalizado: se admitía, casi sin alternativa alguna, el origen hispanoamericano de la singular portada. Así se puede observar en los siguientes textos: «[...] parece que la portada la donó un canario que en Méjico había sido Contador de las Rentas de Tabaco con la condición de que fuese decorada de ese modo como prueba de su amor a Méjico [...] al americanista como yo le impresionan en Pájara muchas cosas. Lo primero, la portada de la iglesia [...] dos cabezas de indios emplumados nos miran desde lo alto del frontón o contemplan unas serpientes que se muerden la cola [...] ¿Por qué aquí esta nota americana?» (Morales Padrón, 1970: 273 y 300); o el escrito que manifiesta: «se ha destacado el aspecto azteca de la sorprendente fachada de la iglesia parroquial de Pájara [...] con sus soles, serpientes que se muerden la cola, emplumadas cabezas de indios [...]» (Trujillo Rodríguez, 1979: 456). Sin embargo, en ambos casos no se aportan pruebas documentales o análisis científicos más rigurosos que avalen estas hipótesis. Tal corriente de opinión aún subsiste pues ha sido generalmente aceptada hasta la actualidad, salvo rara excepción.

Las investigaciones realizadas con relación a la excelente portada, tomaron un nuevo rumbo a partir de la década de los ochenta del siglo pasado. Fue entonces cuando otro gran conocedor del arte hispanoamericano, rechazó con rotundidad aquellas consideraciones. Dijo entonces que «[...] otro aspecto siempre tocado en el caso del arte en las Islas Canarias es la relación con América. Lo que hace varios lustros hu-

biera podido creerse, hoy que los trabajos de Riegl y Panofsky, por fin, se van conociendo en nuestra área cultural, han invalidado supuestos rocambolescos como lo que aún circulan en torno a Pájara [...] Barroco de retorno, mayas, aztecas [...] van quedando en su sitio –del que nunca salieron–, y al que retornan sus sombras» (Junquera y Mato, 1983: 14). Una opinión renovadora, en la que se remitía la lectura de la portada de Pájara a los métodos de análisis de la Historia del Arte surgidos desde finales del siglo XIX y propuestos por dos de sus figuras más relevantes.

En efecto, a partir de aquellos tiempos y gracias a la edición en nuestro país de textos teóricos cruciales, se iban conociendo con mayor profundidad las diversas metodologías de la Historia del Arte. Tanto las impulsadas por los fundadores de la «Escuela de Viena» como, más tarde, las difundidas en el seno de la «Escuela de Warburg».

En el primero de los casos, Alois Riegl (1858-1905) constituyó, como bien sabemos, una figura clave y de enorme influencia en la renovación de los conceptos aplicados a la teoría e interpretación de la Historia del Arte. Sus metodologías inauguraban varias direcciones que fueron decisivas para la percepción y la diversidad de análisis de la disciplina. Conceptos, entre otros, como *kunstwollen* («voluntad artística» o «voluntad de forma»), en el que propone que las formas artísticas solo se relacionan con las manifestaciones culturales de una época; o el denominado *volkgeist*, en el que plantea que esa «voluntad» podría ser individual o colectiva, propiciada, en cada caso, por el ideario estético del artista o el propio de una sociedad determinada, alteraba la noción del objeto artístico y sus formas de interpretación (Riegl, 1893). También cabría citar –para el ejemplo que ahora estudiamos– su texto *Stilfragen*, en el que Riegl utiliza el concepto de la «ornamentación de la superficie» para demostrar que los artistas representan al mundo a

través de una noción simbólica de la obra, con repertorios vinculados a las esferas naturalistas o científicas. Manifestando la necesidad del conocimiento empírico de la Historia del Arte para averiguar la relación entre sí de todos los elementos representados en una sola obra de arte (Riegl, 1924).

Y en el otro, Erwin Panofsky (1892-1968) cuyas teorías han logrado una dimensión trascendental. Entre ellas –y siempre extrapoladas a la interpretación de la portada objeto de estudio–, aquella que establece una correlación entre imagen y pensamiento, objeto e idea (Panofsky, 1924 y 1951), entre lo que se ve y no se ve; su peculiar concepto de «perspectiva» (Panofsky, 1927), cuyo término, acuñado por Cassirer, hace referencia a la forma de mirada que se tiene de los objetos artísticos de cada época, determinando de este modo el contenido cultural e intelectual de un período concreto con base a una visión o cosmovisión (*weltanschauung*) del mundo, como decía Hegel; la representación del universo como una entidad inalterable y absoluta de carácter divino, como asentían Platón y Aristóteles; o sus consabidas teorías acerca de los métodos iconográficos e iconológicos, de tanta fortuna y repercusión en la Historia del Arte (Panofsky, 1955 y 1962).

Expuestas estas síntesis teóricas en las que se sustentan las valoraciones del profesor Junquera, es preciso retomar las referencias historiográficas de la portada de Pájara publicadas posteriormente.

En diversos estudios remití la lectura de la portada de Pájara a las fuentes del clasicismo, expresando en esta dirección que «[...] es necesario matizar que en ocasiones se han desorbitado los nexos en común entre la arquitectura canaria y la hispanoamericana, como sucede con los casos de la portada de la iglesia de Pájara y la casa del Deán, en Fuerteventura, cuando las referencias en estos ejemplos son bien distintas [...] quizá había que sondearlas en las fuentes del clasicismo» (Galante Gómez, 1989a:

324; 1989b: 16-17; 1991: 189). Manifestando además que «por su interesante programa decorativo, quizá se le deba relacionar con la *Nova Iconología* de Cesare Ripa y no con supuestas filiaciones al arte azteca» (Galante Gómez, 1987: 21). Opiniones que aún suscribo, pues en un reciente estudio de carácter más general tuve la oportunidad de analizar esta prodigiosa manifestación arquitectónica (Galante Gómez, 2011: 336-386).

No obstante, otros autores, quizá debido al carácter divulgativo de sus publicaciones, se han limitado a plantear el estado de la investigación sobre este tema. En este ámbito se incluiría el texto que manifiesta: «[...] se ha querido ver en estos temas una influencia mejicana, o una interpretación iconográfica basada en Cesare Ripa» (Fraga González, 1980: 9; 1990: 60); o el que se incluye en un estudio general de la historia cultural en Canarias durante el siglo XVII (López García y Calero Ruiz, 2008: 66-68).

Mientras que otras publicaciones registran lecturas de la portada atribuyéndoles ciertos significados, aunque obvian otros de mayor interés para la lectura iconológica del conjunto. Así parece deducirse, por ejemplo, en esta descripción: «[...] las tres cruces, Calvario y Trinidad (la religión) se ubican en lo más alto (triunfo divino) y a dos niveles: la cruz central más arriba que las laterales (Gólgota) exactamente igual a la posición que en Canarias ocupan en todas las portadas rurales o de hacienda. Las serpientes, siete a cada lado (el mal) pueden tener alguna referencia simbólica con las siete cabezas de la Hydra, el monstruo muerto por Hércules. Las serpientes mordiéndose la cola (la eternidad) están en lo más bajo. También hay una paloma (Espíritu Santo). La cruz central está sobre una cabeza con tocado de plumas y una cara de indio a cada lado: esta representación podría insinuar alguna sugerencia al mundo hispanoamericano». Y concluye el autor que la portada de Pájara es «el triunfo de

la Religión sobre el mal para toda la eternidad» (Gasparini, 1995: 174-176).

LA PORTADA DE LA IGLESIA DE PÁJARA: ESTUDIO ICONOLÓGICO

La portada de Pájara está labrada en piezas individuales de cantería arenisca propia del lugar, cuyos sillares de formas variadas y tallados a bisel han sido sabiamente agrupados y juntados entre sí. Un excelente trabajo artesanal en correspondencia con la gran reputación de los canteros de la zona en la que abundan excelentes yacimientos de piedra [fig. 2].



Fig. 2. Portada principal de la iglesia de Pájara. Foto: Carlos de Saá.

El equilibrio de la portada es debido al gran rigor estructural, de esencia clasicista. Las transiciones melifluas entre las líneas verticales y horizontales, potenciadas en ocasiones por ejes y secuencias rítmicas, redundan en la mesura de la composición general. Acompasadas hileras de cornisas y molduras sirven de límites a las secciones del interesante frontispicio, caracterizado por dos planos superpuestos: uno retranqueado, acotado en la sección central; y el otro ligeramente adelantado en los flancos laterales.

De esta manera, en la parte inferior, en un paño rehundido, figura un arco de medio punto de rosca con acanaladuras y baquetones, y trasdós con decoración taqueada. El arco se apoya en pilastras cuyas cajas se abren y culminan en pequeñas muescas, como si de un ejercicio manierista se tratase, adornándose con sendos capiteles de molduras y tacos. Aunque una decoración más ilustrativa a base de elementos geométricos y vegetales, figura en las enjutas del arco. Mientras que pilastras pareadas, apoyadas en plintos y con capiteles corintios de hojas de acanto, avanzan y flanquean el tramo inferior de la portada.

La sección superior es mucho más compleja [fig. 3]. En este lugar, marcados entablamentos y un frontón inacabado, situado en el eje central de la portada, remarcen la gravedad de la hechura y abren paso a una exuberante decoración que encierra un prodigioso repertorio de imágenes afirmado en atributos: cruces, una figura con alas y precioso tocado, cabezas con penachos, una superficie acuífera, una paloma, un corazón con una llave, leones rampantes, un sol de ocho radios, serpientes bicéfalas, serpientes que se muerden la cola... Y para concluir el programa, una figura geométrica de forma cúbica situada fuera del plano, a la derecha del tercio inferior de la portada.

Una portada sensorial con motivos realistas y abstractos de gran cadencia plástica. Un imaginario de una fuerte carga simbólica con atributos espirituales y cosmo-

gónicos que, con la cautela necesaria, es necesario interpretar. Porque las imágenes se bastan por sí mismas; ellas son su propia respuesta: expresan y revelan. Otorgan valores verdaderos transmitidos en significados. No ofrecen otra cosa que una traducción iconológica en la prospección de su alfabeto icónico: el ejercicio que desvela los contenidos de la hermenéutica de las imágenes. Símbolos y alegoría: arte y mensaje tallado en la piedra.

Cada símbolo posee su significado propio aunque, en ocasiones, adopta dos acepciones, según el objetivo del programa representado. Por ejemplo, la paloma, los leones rampantes, el sol o la llave, adquiere un doble alcance. Pero otros, como la Gracia Divina, la Cruz o la cúbica figura geométrica, alcanzan una expresión individual. Todo ello extraído de la *Iconología* de Cesare Ripa (circa 1560?–circa 1625?), un texto publicado en 1593 con numerosas impresiones posteriores. En este sentido, durante los siglos XVII y XVIII fueron estampadas trece ediciones italianas, siete francesas, seis holandesas, cuatro alemanas y dos inglesas, lo que indica la enorme divulgación de este importante documento en los circuitos culturales del pensamiento estético europeo. El libro consultado para la elaboración de este trabajo es la traducción realizada por Juan y Yago Borja, con un documentado prólogo de Adita Allo Moreno, a partir de la edición producida en Siena en 1613.

La *Iconología* de Ripa es un libro trascendental para la comprensión del arte simbólico en la cultura de la época. Sus raíces están las fuentes del clasicismo, pues se trata de una vasta compilación que describe alegorías con sus atributos, a manera de metáforas ilustradas, basada en la tradición alegórica de Piero Valeriano Bolzani y de Alciato y, entre otros, en los escritos antiguos de Homero, Ateneo, Boecio, santo Tomás, Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto y Tasso.

Los símbolos de la portada de Pájara están asociados con los elementos de la Na-



Fig. 3. Símbolos agrupados en la sección superior de la portada. Foto: Carlos de Saá.

turalidad y con representaciones zoomorfas, animistas y materiales, con una fuerte carga simbólica espiritual y cosmogónica. Los registros tienden a exaltar los ideales reformistas de la Iglesia en el seno de la Contrarreforma religiosa (Praz, 1939-1947, 1958, 1989. Selig; 1955. Sánchez Pérez, 1977. Mâle, 1982); una apología afirmada en el Concilio de Trento (1545-1563) contra las doctrinas protestantes (Kirschbaum, 1945: 100-116. Machuca Díez, 1903). En esta coyuntura, los símbolos de la portada nos remiten a la afirmación de la Iglesia y de la Fe católica y cristiana. A la constatación de la Naturaleza a través de sus cuatro Elementos, regida por el mundo divino y el Reino de los Cielos. A la irrefutable permanencia del ideario evangélico, pues el Concilio precisó que «Nadie, apoyado en su prudencia, se ha osado a interpretar la Escritura Santa, en materias de Fe y costumbres [...] contra aquel sentido que sostuvo y sostiene la santa

Madre Iglesia, a quién atañe juzgar el verdadero sentido e interpretación de las Escrituras Santas [...]» (Denzinger, 1963: 24-25).

Veamos pues cada uno de los símbolos. La cruz, el icono más popular de la cristiandad que desplaza al hombre de la tierra y lo eleva a la esfera espiritual, se eleva en lo alto de la estructura; es el *climax* retórico de la portada. Supone el estandarte en el que reside la elocuencia del mensaje. Este símbolo religioso, asociado entre los creyentes con el «árbol de salvación», aparece en la alegoría de la «Fe Cristiana» de Cesare Ripa, alzado por la mano derecha de una Virgen de blanco e inmaculado atuendo (Ripa, 1987: tomo I, 402).

La Cruz figura tanto en el eje central como en los remates de las estructuras verticales; aquí en cotas inferiores, formando entonces la agrupación de cruces una composición triangular. Un esquema que logra adecuada correspondencia con el frontón



Fig. 4. La «Divina Gracia» flanqueada por cabezas tocadas con penachos. Foto: Carlos de Saá.



Fig. 5. Disco o figura circular en la que se apoya la «Divina Gracia». Foto: Carlos de Saá.

inferior, repercutiendo de esta manera en la organización equilibrada de la portada, tanto de sus elementos compositivos como de los ornamentales. Por otro lado, el frontón triangular recortado en su vértice superior, sugiere que la estructura no ha acabado, sino que tiende a expandirla hacia el espacio inmaterial, hacia el infinito.

En el ángulo inconcluso del frontón, y en el mismo eje central, debajo de la Cruz, aparece la figura de la GRACIA DIVINA, caracterizada como una hermosa mujer con alas celestiales, amplio tocado sobre su cabeza y apoyada en un disco circular [figs. 4 y 5]. La Gracia Divina emerge con todo su encanto de una superficie acuática, sugerida por ondas talladas hábilmente en la piel pétreo, en la que también figura la paloma del Espíritu Santo.

Todo ello en adecuada correspondencia a la descripción que hace Ripa de la misma alegoría, como una mujer sedente, hermosa y sonriente, adornada con un precioso tocado que le cubre la cabeza, pues sus cabellos son de gran esplendor (Ripa, 1987: tomo I, 466). Dice Ripa, además, que irá acompañada de la paloma del Espíritu Santo, acomodada en un recipiente que contenga una gran cantidad de agua (Ripa, 1987: tomo I, 16), y debe figurar arriba, cerca del Cielo,

porque la Gracia no procede sino de Dios, y para conseguir esta gracia hay que «[...] convertirse en todo a Él» (Ripa, 1987: tomo I, 465). Y cuando Ripa representa a la «Religión», la adorna con una espléndida capa pluvial en la que recae brillantes haces lumínicos, acompañada del Espíritu Santo en forma de paloma (Ripa, 1987: tomo II, 262) [fig. 6]. Inequívocas referencias que parecen registrarse en la portada de Pájara.

El AGUA contenida en aquel recipiente, constituye el elemento más preciado y el más necesario para el desarrollo de la vida humana. Y así lo indica Ripa extrayendo ideas de los poetas Hesíodo y Tales de Mileto para quienes «[...] el Agua no es solo principio de las cosas, sino Señora de todos los Elementos, por cuanto consume la Tierra, apaga el Fuego y se remonta por encima de los Aires, cayendo desde el Cielo cuando fuere sazón, para que todas las cosas necesarias al hombre nazcan sobre la Tierra» (Ripa, 1987: tomo I, 305). Mientras que la PALOMA ha sido dada por Cristo como símbolo de verdadera sencillez, pues a través de esta virtud es posible alcanzar el Reino de los Cielos¹ (Ripa, 1987: tomo II, 316). Por este motivo, Ripa figura a la «Justicia Divina» por medio de una mujer

1. Ripa hace referencia a la alegoría de la «Simplicidad», aunque en el texto descriptivo de su obra concede dos significados contrapuestos: «simplicidad», como la cualidad de no mediar mala intención; y «simples», hombres de «poca monta y de seso menguado».



Fig. 6. La paloma: otro de los símbolos vinculados a la alegoría de la portada. Foto. Carlos de Saá.



Fig. 7. Corazón con llave: símbolo asociado a la paloma. Foto: Carlos de Saá.

de singular belleza coronada por una blanca paloma; la mujer es hermosa porque todo lo que pertenece a la Divinidad participa de la Divina Esencia, como dicen los santos teólogos, pues Dios es la suma perfección y unidad de belleza. La Divina Justicia es la intercesora entre el Espíritu Santo, vínculo de amor entre el padre y el hijo, representado por el símbolo de la paloma, y aquellos príncipes que gobiernan el mundo (Ripa, 1987: tomo II, 9).

Y la paloma se asocia a un CORAZÓN CON UNA LLAVE en la portada de Pájara [fig. 7]. Ambos atributos, resaltados en aquella superficie acuosa, ubicados sobre las cornisas diagonales del frontón, están igualados a través de una supuesta línea horizontal. Tienen significados individuales y asociados.

En el primer caso, el corazón –junto a la paloma– simboliza la integridad del hombre (Ripa, 1987: tomo II, 318). En este sentido, Ripa lo representa en la virtud de la «Sinceridad». También el corazón es el símbolo de la presencia divina. Pues en la doctrina cristiana, el corazón contiene el Reino de los Cielos ya que este órgano central del individuo, hacia el cual retorna la persona en su andadura individual, representa el estado primordial y, por tanto, el lugar de la actividad divina. Según la *Biblia*, ocupa un lugar central en la vida espiritual: piensa, decide, afirma sus responsabilidades. Es decir, en la tradición bíblica el corazón simboliza el

hombre interior, su vida afectiva, donde reposa la inteligencia y la sabiduría. El corazón es al hombre interior lo que el cuerpo es al hombre exterior; siempre está ligado al espíritu. El corazón hace referencia a la sinceridad, al amor y la bondad. Por eso el corazón expresa la dimensión noble de la vida del hombre (Chevalier y Gheerbrandt, 1986: 341-344 y 669-671).

Mientras que la llave es un símbolo del poder y del mandamiento; es la que domina, abre y cierra la puerta. Sobre todo, las llaves del Reino de los Cielos, la esfera de profesión de la Fe Cristiana en el sentido otorgado por san Mateo (Mt 13). Es la clave, la que «abre» el aprendizaje: la Fe; primer peldaño de la escalera mística, primera Piedra del Templo, y primer agente sobre nuestro sujeto mineral. De esta manera, el símbolo no solo constituye una mera alegoría, sino una verdadera representación formal del mensaje que asocia la esfera espiritual con las formas materiales: al Cielo con la Tierra (Arola, 1995; 45 y ss.). Por eso, la llave posee aquí un significado más. Está relacionada con uno de los cuatro elementos naturales: la Tierra. En el libro III de la *Genealogía de los Dioses*, Boccaccio describe a la Tierra como una matrona, con base a lo prescrito por Virgilio en su libro sexto de la *Eneida*. La figura, representada por Ripa en la alegoría del «Carro de la Tierra», porta una llave que para san Isidoro –citado aquí

por Ripa— le vale para mostrar que la Tierra «[...] cuando llega la estación invernal, se encierra sobre sí misma escondiendo en su interior la semilla antes esparcida sobre ella; germinando la cual brota después, llegado el tiempo de la Primavera, momento en que se dice que la Tierra se abre» (Ripa, 1987: tomo I, 175).

Cuando la llave está asociada al corazón, este se transforma en ejemplo de amor divino ya que es el alimento para la plegaria y fundamento del culto. En esta dimensión, el corazón está al amparo de la Iglesia a quién se confía únicamente el poder de abrirlo con la «llave», de interpretarlo en sus lados oscuros y en sus lecciones de vida. Es decir, es un símbolo positivo de la santidad, que solo se alcanza con la perseverancia de la práctica del bien. Solo así se puede conquistar el Reino de los Cielos (Picinelli, 1715: tomo II).² Una apología de la Fe ilustrada por Ripa en la figura alegórica de la «Fe Católica» (Ripa, 1987: tomo I, 402-405), en la que describe que en el interior del corazón se contiene la viva y verdadera Fe. Y ésta se logra, según san Pablo, por medio de la lectura de los libros canónicos: «Pues viva es la palabra de Dios eficaz y más penetrante que cualquier espada de dos filos, llegando hasta la división del alma y del espíritu, también de las articulaciones y de las entrañas y penetra los pensamientos y las intenciones del corazón» (Hb 4,12). Es decir, para llegar al Reino de los Cielos el corazón debe ser abierto por la llave, un símbolo que apunta a la divina y eterna existencia y de irrefutable potestad espiritual, en aquel momento en el que Cristo entregó a san Pedro las llaves y, con ello, la suprema autoridad, diciéndole: «[...] Y te daré las llaves del Reino de los Cielos y cuanto atares en la tierra será atado también en los Cielos y cuanto desatares en la tierra, será desatado también en

los Cielos» (Mt 16). Para Ripa, también las llaves se relacionan con el Poder Eclesiástico pues, según los méritos de los hombres, abren o cierran el camino hacia el Reino de los Cielos (Ripa, 1987: tomo II, 262).

Sobre estas representaciones —la paloma, el corazón y la llave— dos Leones Rampantes se arrastran de manera sigilosa avanzando sobre las cornisas del frontón. Sus temerosas lenguas parecen lamer los rostros de dos figuras tocadas con penachos colocadas arriba, en medio de la imagen de la Gracia Divina.

Piero Valeriano Bolzani hace referencia a los símbolos ocultos asociados al león. Desde las culturas antiguas, sobre todo en la egipcia, fue considerado como un signo de vigilancia. El mismo autor expresa «[el león] nunca abre los ojos por completo sino mientras duerme». Por ello, Ripa dice que «[...] acostumbraban a ponerlo en la puertas de los templos [...] en la Iglesia es preciso velar con ánimo despierto la buena realización de la oración, mientras el cuerpo, al contrario, debe permanecer adormecido y distante de las cosas del mundo» (Ripa, 1987: tomo II, 421). Andrea Alciato, por otra parte, en su emblema XV lo utiliza junto al gallo para representar la vigilancia y la custodia. Es decir, el león es el guardián del espacio sagrado, logrando una eficaz aplicación en la Contrarreforma de la Iglesia. Son también dos leones los que conducen el «Carro de la Tierra» de Ripa pues, según expresa Solino en su *Libro de las Cosas Maravillosas*, mientras caminan sobre la tierra, borran con las colas las huellas de sus pies para que los cazadores no puedan seguir su pista. Lo mismo que realizan los agricultores con los terrenos, ya que una vez esparcidas las semillas cubren los surcos para que los pájaros no coman la simiente. La asociación del león con la Tierra, también es mostrada en una medalla de

2. En 2004 fue celebrado el «V Seminario Internacional de Emblemática Filippo Picinelli» en la ciudad de Méjico. Por otra parte, el Colegio de Michoacán, en la misma ciudad, lleva a cabo un proyecto de edición en español de *Mundus Symbolicus*.

Giordano que describe el carro de Cibeles arrastrado por dos leones para simbolizar la Agricultura. Y cuando Ripa representa la alegoría de la Tierra, la acompaña del león, entre otros animales terrestres (Ripa, 1987: tomo I, 73).

Y más arriba, en lo más alto, debajo de la Cruz central y acotando la imagen de la Gracia Divina, DOS ROSTROS CON PENACHOS EN LAS CABEZAS [fig. 4] que suponen para Ripa la manifestación del Aire, pues lo representa en su alegoría por medio de la imagen de una mujer que esparce sus cabellos al viento (Ripa, 1987: tomo I, 305). San Isidoro dice, en este sentido, que los vientos nacen de los aires (Hellmann, 1901; Lorente, 1928: 93-94). Argumento que le sirve a Ripa para explicar que los aires purgan los vientos más templados y benignos, recayendo esta virtud en «Céfiro», el viento depurador y portador de la vida, ya que fue el preferido por los clásicos, como el arcano poeta Homero y el filósofo Plutarco. En la alegoría «Salubridad o Pureza de los Aires», Ripa manifiesta que hay que representar el referido viento en lo más alto (como figura en la portada de Pájara) ya que al separarse de la Tierra se asemeja a la pureza de los Cielos (Ripa, 1987: tomo II, 290). En este contexto, habría que considerar, además, que la representación de la cabeza en las culturas ancestrales es significado del receptáculo del alma, que podría ascender al Reino de los Cielos a través de la fuerza purificadora de los apacibles vientos.

Para Piero Valeriano Bolzani (1602: libro VII), con referencia a la cultura egipcia, los rostros con penachos representan a uno de los «sentidos». Propuesta que utiliza Ripa para expresar que llevar un penacho en la cabeza todos los sentidos cambian y se transforman de igual modo que las plumas de un penacho «[...] con el más leve soplo de aire que las mueve» (Ripa, 1987: tomo II, 310). Se trata de la alegoría de la «Pureza de los Aires». Entre otros atributos, enseña en su mano derecha una paloma y en la si-

niestra una personificación del viento Céfiro, también llamado Favonio. En este caso, dice Ripa que «la paloma es el más propio jeroglífico del aire», según narra Piero Valeriano en su libro XXII. Mientras que la figuración de Céfiro es debida al hecho de que los vientos nacen de los aires, como dice san Isidoro. El beneficioso viento Céfiro, como los vientos Boreas y Aquilón, son portadores de vida y de salubridad, pues purifican los aires. Por ello, Homero, el creador de los vientos citados, dice a Céfiro en un bellísimo poema épico: «Más a ti en los confines de la Tierra / al campo Elíseo los celestes numes / te enviarán, donde está Radamanto / donde es tranquila la vida de los mortales, / donde no hay nieve, ni largo invierno / ni lluvia jamás; que sólo el Céfiro expira / su aura suave, que por el Océano / expulsada les trae refrigerio» (*Odisea*, IV). Cuyos aires solo soplan por los Campos Elíseos... seguramente es casual, pero al leer con la atención debida este fragmento, parecen inevitables relaciones míticas y arcádicas. Y al releerlo una y otra vez, quizá de manera apasionada y subjetiva, no puedo resistir la evocación que me traslada a Fuerteventura, a la insondable desnudez de la belleza del paisaje de Pájara. También hay que concederle un grado de credibilidad a nuestro imaginario. Tenemos derecho a soñar.

Hasta ahora, todos los símbolos que han sido descritos e interpretados se encuentran fuera del frontón de la interesante portada. Pero en su tímpano, entre recortadas figuras geométricas, aparece otro atributo: un óculo abocinado que adquiere forma de Sol compuesto por ocho ejes radiales ligeramente quebrados.

El SOL es asociado por su forma resplandeciente al elemento Fuego, y ligado a la figura del círculo se vincula al cielo cósmico al participar de su perfección. Es decir, el Cielo se representa como un Sol, evocador del espíritu: «Mi madre es la Tierra, mi padre el Sol». El Sol hace visible la totalidad de las cosas y nos conduce a la Verdad.



Fig. 8. Serpientes de cabezas bicéfalas. Foto: Carlos de Saá.



Fig. 9. Grupo de serpientes con cabezas bicéfalas. Foto: Carlos de Saá.

«La Claridad», en la alegoría de Ripa, es una joven desnuda que sostiene sobre su mano un Sol: solo es claro lo que puede verse a través de la luz. Por medio de la verdad llegaremos al Reino de los Cielos (Ripa, 1987: tomo I, 189-190). A través del Sol, y también de la Luna,³ se muestra la unión y correspondencia que tiene los asuntos naturales, es decir en la Tierra, con las divinas, en el Cielo, vinculadas permanentemente por una fuerza oculta:⁴ un diálogo permanente en la portada de Pájara.

Pero para llegar a la verdad hay que tener virtud «que es el mayor de los adornos del alma» (Ripa, 1987: tomo II, 429), evocando las palabras de Virgilio al decir que «solo las personas virtuosas se elevan a la estrellas de la ardiente Virtud», y Dios personifica la virtud y la bondad de un mundo total, «perfecto y acabado» (Ripa, 1987: tomo II, 429). El Cielo, Cristo, ilumina a la Tierra y aviva nuestro corazón, propiciando sinergias positivas, potenciando nuestro cuerpo y espíritu. Así, Cristo se renombra «Sol de Justicia» en las *Sagradas Escrituras*; una manera de señalar su forma universal que abarca todas las virtudes. Por eso, cuando llevemos este Sol en el corazón, poseeremos la virtud para lograr el Reino de los Cielos.

El «Carro del Sol», en otra alegoría de Ripa, es representado a través de una joven y hermosa figura con dorada cabellera que esparce sus rayos por doquier, apareciendo a sus pies una serpiente muerta atravesada por una flecha. Ovidio, base de la inspiración para Ripa en este ejemplo, describe el Carro del Sol de la siguiente manera: «[...] De ricas gemas está adornado este bello Carro / teniendo de oro su timón y sus ejes / También la parte redonda de las ruedas, toda a su alrededor / ha sido recubierta de una capa de oro macizo / Sus rayos, que hacen más claro el día / son de plata y piedras preciosas / todo sutilmente trabajado / que este carro, cuando surca el Cielo, no puede vislumbrarse desde la Tierra» (Ruiz de Elvira (ed.), 2002: libro II). También el «Carro del Sol» es mencionado por Boccaccio en el libro IV de su texto antes citado, haciendo referencia a los dioses relacionados con los elementos de la Naturaleza.

A ambos lados de esta sección de la portada, aparecen sillares superpuestos. En los inferiores: SERPIENTES BICÉFALAS [figs. 8 y 9] que enseñan sus lenguas; en los superiores, pares de serpientes bicéfalas que, también mostrando sus envenenadas lenguas, parecen que han sido atravesadas por flechas o dardos. Sería, en este caso, una alusión a la

3. Respectivamente simbolizada en la cultura clásica por una planta de girasol, o heliotropo y el selinotropo.

4. Como demuestra Piero Valeriano Bolzani en su libro L.



Fig. 10. *El euroboros u ouroboros*. Foto: Carlos de Saá.

fábula de Pitón a la que dio muerte Apolo, simbolizando los regeneradores efectos que producen en la Tierra la fuerza del Sol. Además, las serpientes así figuradas, conectan con distintas dimensiones cósmicas como imagen del desdoblamiento y es, además, imagen mediadora entre los dos mundos: la Tierra y el Cielo.

La constatación de los amplios significados de la implacable sierpe, está rubricada en la imagen central que figura en el friso de la portada: el EUROBOROS U OUROBOROS. Un símbolo ancestral que muestra a una serpiente girando sobre sí misma engullendo su propia cola sujeta con la boca, conformado con su cuerpo una forma circular [fig. 10]. En un sentido más general, simboliza el tiempo y la continuidad de la vida. Es, por tanto, un símbolo de la «Eternidad», de la vida renovada, expresando la unidad de todas las cosas, las materiales y las espirituales, que nunca desaparecen sino que

cambian de forma en un ciclo eterno de gestación y destrucción. Brota como figura ordenadora del mundo en una alegoría de creación, regeneración y renacimiento. Además, las roscas de cada una de las serpientes engloban soles y, fuera de los círculos que trazan, en la parte inferior, asistimos al encuentro de sendas estrellas: la naturaleza de las fuerzas celestes. El giro cósmico y permanente de la vida. La reciprocidad entre las cualidades morales y materiales con las espirituales.

En el «jeroglífico» de Cesare Ripa, la alegoría del «Año» es representada con la figura de un hombre de mediana edad que sostiene en una de sus manos una serpiente envuelta en sí misma llevando su cola a la boca. Expresa que la sierpe dispuesta de esta manera hace referencia al círculo de la vida, al principio y al final, citando un fragmento del texto de las *Geórgicas* de Virgilio: «[...] Aligerado del follaje del bosque. Vuelve al

trabajo de los agricultores periódicamente / y el año gira sobre sí mismo, volviendo sobre sus huellas» (Ripa, 1987: tomo I, 167-168). El mismo tratadista italiano, al representar la «Eternidad» a través de la figura de una mujer con ropa de matrona, toma el mismo significado pues dice que la serpiente que revolotea en su mano formando un círculo, muestra como la «Eternidad» se alimenta por sí sola, sin acudir a cosas externas (Ripa, 1987: tomo I, 108, 402, 406 y tomo II, 251-252).

Las serpientes engulléndose sus colas ocupan un lugar privilegiado en la portada de Pájara. Pero la alegoría del frontispicio, logra su plena y concluyente dimensión de alegato hacia el espacio público a través de una figura geométrica situada a la derecha de la composición arquitectónica; aislada, fuera del plano de la portada, aunque integrada en el discurso simbólico del conjunto. Es un paralelepípedo de doce aristas, iguales y paralelas en grupos de cuatro, y ocho vértices. Una figura constituida por dos cubos cuyo resultado es un cuadrado que sugiere una forma sólida e inamovible [fig. 11]. Simboliza la PRIMERA PIEDRA DE LA IGLESIA, la piedra angular de Cristo en la que descansa, según las Escrituras, la inquebrantable y perenne Fe: «[...] en la piedra de Cristo, estable fundamento y base firme de todo cuanto respecta a nuestras almas». Asistidos por Cristo se cimienta y construye con absoluta firmeza la Iglesia Católica. De esta manera, la «Fe Cristiana» es, para Ripa, una Virgen colocada sobre una piedra cuadrada que levanta con la mano derecha aquella Cruz citada arriba, con un libro abierto, y argumenta que, según san Pablo, la Piedra simboliza la Fe que es el fundamento donde se apoyan las restantes virtudes: «[...] Y la Piedra era Cristo» (1 Co 10,4).

Arriba y abajo: la cruz y la piedra. Principio y final.

En suma, un cosmos ordenado que armoniza con los elementos de la Naturaleza y los sentimientos vitales, y las necesidades



Fig. 11. El paralelepípedo: representación de la primera piedra de la Iglesia. Foto: Carlos de Saá.

del hombre espiritual y religioso. La portada de Pájara se convierte en un símbolo total, una imagen alegórica de la Iglesia, cuya lectura ejerce una influencia específica en el ser humano que accede al templo. Pues el hombre con la oración debe perseverar confiando en las palabras de Cristo: «[...] Pedid y se os dará; buscad y encontraréis; llamad y se os abrirá» (Lc 11).

BIBLIOGRAFÍA

- ALCIATO, A. [1985]. *Emblemas*, edición de Santiago Sebastián, Madrid, Akal (ediciones originales 1531 –con el título *Emblematum liber–*, 1534 y 1548).
- AROLA, R. [1995]. *Las estatuas vivas*, Barcelona, Obelisco.
- BOCCACCIO, G. [2008]. *Genealogía de los dioses de los gentiles*, Madrid, Atenea, (escrita antes de 1350).
- BOLZANI, P.V. [1602]. *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptorum*, Claudii Morillon, (primera edición, Basilea, 1556).
- CHEVALIER, J. Y GHEERBRANDT, A. [1986]. *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder.

- DENZINGER, H. J. [1963]. *El magisterio de la iglesia: manual de los símbolos, definiciones y declaraciones de la iglesia en materia de fe y costumbres*, Barcelona, Herder.
- FRAGA GONZÁLEZ, M. C. [1980]. *Arte Barroco en Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, Interinsular Canaria.
- FRAGA GONZÁLEZ, M. C. [1990]. *Urbanismo y arquitectura en Canarias anteriores a 1800*, Santa Cruz de Tenerife, Centro de la Cultura Popular Canaria.
- GALANTE GÓMEZ, F. J. [1987]. *Historia crítico-descriptiva de la arquitectura en Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, Consejería de Educación, Gobierno de Canarias, 1987.
- GALANTE GÓMEZ, F. J. [1989]. «Influencias y relaciones en la arquitectura canaria del siglo XVI», en *Actas VI Congreso Español de Historia del Arte: Los Caminos y el Arte (1986)*, vol. II, Universidad de Santiago de Compostela, 319-331.
- GALANTE GÓMEZ, F. J. [1989]. *El ideal clásico en la arquitectura canaria*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca.
- GALANTE GÓMEZ, F. J. [1991]. «La arquitectura canaria en el marco del Renacimiento en España», en *Actas de las Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español (1990)*, Príncipe de Viana, anejo 10, año LII, 187-196.
- GALANTE GÓMEZ, F. J. [2011]. «La iglesia de Nuestra Señora de Regla: un edificio con honores», en *Pájara. Territorio, Memoria, Identidad*, Madrid, Ayuntamiento de Pájara.
- GASPARINI, G. [1995]. *La arquitectura de las Islas Canarias: 1420-1788*, Caracas, Armitaño Editores.
- HELLMANN [1901]. *De Natura Rerum*, edición facsímil del manuscrito original de Isidoro de Sevilla. Capítulo XL: «Los nombres de los vientos».
- HOMERO [2005]. *Odisea*, Madrid, Cátedra (texto del siglo VIII a. C. cuya primera edición impresa es de 1488).
- JUNQUERA Y MATO, J. J. [1983]. «Prólogo», en F. J. GALANTE GÓMEZ, *Elementos del gótico en la arquitectura canaria*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 11-16.
- KIRSCHBAUM, E. [1945]. «L'influsso del Concilio de Trento nell'arte», *Gregorianum*, American Society of Church Story, 15, 100-116.
- LÓPEZ GARCÍA, J. S. Y CALERO RUIZ, C. [2008]. *Arte, sociedad y arquitectura en el siglo XVII: la cultura del Barroco en Canarias*, Historia Cultural del Arte en Canarias, tomo III, Santa Cruz de Tenerife.
- LORENTE, J. M. [1928]. «Los nombres de los vientos, según San Isidoro de Sevilla», *Anales de la Sociedad Española de Meteorología*, vol. II, 3, 93-94.
- MACHUCA DÍEZ, A. [1903]. *Los sacrosantos ecuménicos Concilios de Trento y Vaticano*, Madrid.
- MÁLE, E. [1982]. *El arte religioso*, México.
- MARCO DORTA, E. [1960]. «Las Canarias y el arte hispano-americano», *Periódico El Día*, Santa Cruz de Tenerife.
- MORALES PADRÓN, F. [1970]. *Sevilla, Canarias y América*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria.
- PANOFSKY, E. [2004]. *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Cátedra (edición original 1924).
- PANOFSKY, E. [1985]. *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets (edición original 1927).
- PANOFSKY, E. [2007]. *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, Madrid, Siruela (edición original 1951).
- PANOFSKY, E. [2008]. *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza (edición original 1955).
- PANOFSKY, E. [1992]. *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza (edición original 1962).
- PICINELLI, F. [1715]. *Mundus Symbolicus, in emblematum universitate formatus, explicates, et tan sacris, quám profanes eruditionibus ac sententiis illustratus...*, tomo II, Colonia, (edición original Venecia, 1678).

- PRAZ, M. [1939-1947]. *Studies in seventeenth-century Imagery*, Londres.
- PRAZ, M. [1958]. «Emblemi e Insegni», en *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. 13, , Roma-Venecia, Fundación G. Cini.
- PRAZ, M. [1989]. *Imágenes del Barroco. Estudios de emblemática*, Madrid, Siruela, (ediciones originales 1934, 1947 y 1964).
- RIEGL, A. [1980]. *Problemas de estilo: fundamentos para una historia de la ornamentación*, Barcelona, Gustavo Gili (edición original 1893).
- RIEGL, A. [1980]. *Idea: contribución a la historia de la teoría de las artes*, Madrid, Cátedra (edición original, 1924).
- RIPA, C. [1987]. *Iconología*, 2 tomos, Madrid, Akal. La edición original de 1593 publicada en Siena figura con este título, *Iconología de Cesare Ripa Perusino, caballero de San Mauricio y de San Lázaro, en el que se describen diversas imágenes de virtudes, vicios, afectos, pasiones humanas, artes, disciplinas, humores, elementos, cuerpos celestes, provincias de Italia, ríos, todas las partes del mundo y otras infinitas materias. Obra útil para oradores, predicadores, poetas, pintores, escultores, dibujantes, y para todos los estudiosos en general, así como para idear conceptos, emblemas y empresas, para disponer cualquier tipo de cortejo nupcial, funeral o triunfal, para representar poemas dramáticos, y para dar forma con los más apropiados símbolos a cuanto pueda caber en el pensamiento humano.*
- RUIZ DE ELVIRA, A. (ed.) [2002]. *Metamorfosis*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (edición original de Ovidio acabada en el año 8 d. C.).
- SÁNCHEZ PÉREZ, A. [1977]. *La literatura emblemática española: siglos XVI y XVII*, Madrid, S.G.E.L.
- SEBASTIÁN, S. [1985]. *Emblemática e historia del arte*, Madrid, Cátedra.
- SELIG, K. L. [1955]. «La teoría dell'emblema in Spagna: I testi fondamentali», *Convivium*, 4, 409-421.
- TRUJILLO RODRÍGUEZ, A. [1979]. «Elementos decorativos indianos en el retablo canario», en *Actas del II Coloquio de Historia Canario-Americana (1977)*, vol. II, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 454-473.