

## PERVIVENCIA DE LA ICONOLOGÍA DE RIPA EN EL ARTE RELIGIOSO ACTUAL: “LOS JUDÍOS DE SAN MATEO”

ANTONIO AGUAYO COBO - MARÍA DOLORES CORRAL FERNÁNDEZ  
IES “J. M. Caballero Bonald”. Jerez de la Frontera

En este pequeño artículo, quisiéramos hacer referencia a la impronta que ha quedado de la Iconología de Cesare Ripa, a través de los tiempos.

Así como las obras de arquitectura, en algunos casos, han sentado escuela gracias al nombre de grandes maestros, como sucede con Andrés de Rivera en la capilla de los Morales Maldonado en San Mateo o en El Cabildo Viejo. De la misma manera, la iconografía religiosa, ha seguido unos modelos, de los que, incluso los artistas no han sido plenamente conscientes, pero que han calado hondamente en el espíritu de todo un pueblo.

A través del Paso de los Judíos de San Mateo, objeto de este estudio, intentaremos demostrar como una obra con un carácter profundamente religioso, tiene en sus orígenes un sentido mucho más cercano a modelos mitológicos clásicos, adquiridos o conocidos por medio de la emblemática, pero que han ido evolucionando imperceptiblemente a modelos cristianos.

De entre todas las cofradías que procesionan en la Semana Santa jerezana, una de las que tienen una mayor implantación popular y prestigio es la *Venerable y Real Hermandad Sacramental y Archicofradía del Silencio de Nuestro Padre y Señor de las Penas, María Santísima del Desconsuelo, San Juan Evangelista y San Blas*. Esta reputación no le viene dada por la reconocida antigüedad de la cofradía, ni por el número de cofrades, ni por la riqueza de sus pasos, ni tan siquiera por el estado lastimoso y lamentable de la situación de abandono por la que atraviesa el templo en el que tiene su sede, sino que sobre todo le viene por la aceptación popular de unas determinadas figuras que forman parte de su paso (el misterio y que es lo que ha dado lugar a que esta cofradía se conozca popularmente en Jerez como la de *Los Judíos de San Mateo*).

El paso que le ha dado nombre y fama a esta cofradía jerezana, no forma, sin embargo, un todo unitario. Por el contrario, está constituido por una agrupación de distintas figuras, muy diferentes y heterogéneas entre sí, tanto cronológica como estilísticamente.

Siguiendo las líneas del análisis iconológico, trazadas por Erwin Panofsky, iniciaremos un primer acercamiento a las figuras desde el punto de vista formal, e iconográfico<sup>1</sup>.

La figura central, conocida popularmente como El Señor de las Penas, es obra anónima del siglo XVIII, fue bendecida el 23 de abril de 1714. A pesar de carecer de documentación, esta obra es atribuida por algún historiador, al artista jerezano Francisco Camacho Mendoza<sup>2</sup>.

La imagen refleja fielmente la doble corriente artística en la que se encuentra inmersa la escultura jerezana y andaluza de este momento. Por un lado, el estilo barroco, que tanta importancia y tan altas cotas logró en el Arzobispado hispalense en la anterior centuria, se resiste a desaparecer, logrando una prolongación en el tiempo, lo cual lleva a veces a caer en un conservadurismo barroquista que impide la entrada de nuevas corrientes artísticas en

---

<sup>1</sup> PANOFSKY, Erwin: *Estudios sobre iconología*. Madrid. Alianza Editorial, 1971.

<sup>2</sup> ROMERO COLOMA, Aurelia María: *Aportaciones al estudio de la imaginería procesional jerezana desde los siglos XV al XX*. Jerez, 1996, p. 42.

determinados círculos de la imaginería sagrada<sup>3</sup>. Por otro lado, las nuevas corrientes artísticas, del clasicismo, que comienzan a llegar a España con el advenimiento de los Borbones, intentan, sin mucho éxito, hacerse un hueco en la escultura. Sin embargo, es bien sabido que estas sólo logran un cierto éxito en las clases más cultas de la capital gaditana, siendo por completo rechazadas en los círculos artísticos más ligados al barroco sevillano.

La talla del Señor de la Penas responde plenamente a los ideales tardobarrocos propios del momento histórico en el que se realiza, quedando casi por completo ajena a las posibles influencias clasicistas que se podrían estar introduciendo en los círculos cortesanos. Se encuentra Cristo sentado, (Ilustración 1) al parecer sobre una roca, despojado de sus vestiduras, cubriendo su desnudez con un escueto paño de pureza<sup>4</sup>. En su cuerpo se pueden apreciar las señales de su martirio, visibles tanto en la corona de espinas que ciñe su cabeza, como en las marcas dejadas tanto en los codos como en las rodillas, ocasionadas por las caídas camino del calvario. Mantiene las manos atadas delante con un cordón, actualmente dorado. El dramatismo que se intenta reflejar en la imagen de Cristo queda reflejado fundamentalmente en el rostro. Al tiempo que denota un extraordinario dolor y cansancio, intenta al mismo tiempo dar la sensación de profunda amargura y mansedumbre, aceptando el destino inapelable que le ha tocado sufrir, y al cual se ha ofrecido voluntariamente. La mirada, perdida, ausente del espectador, parece buscar la del Padre, repitiendo la petición del huerto de los *olivos*: “Padre mío, si es posible que pase de mí este cáliz, pero no sea como Yo quiero, sino como quieras Tú”<sup>5</sup>. La fuerza dramática del rostro, se encuentra resaltada por las potencias metálicas que enmarcan la cabeza.

La figura, iconográficamente responde al tipo de Cristo conocido como Dios de la Piedad<sup>6</sup>, que tiene un gran auge a partir del siglo XVI, que se puede confundir en muchos casos con el Ecce Horno, aunque carece de la túnica que identifica a éste. También esta iconografía es fácilmente confundible con el llamado Varón de Dolores, aunque en éste se pueden apreciar las llagas de su martirio<sup>7</sup>.

El resto de las figuras que componen el paso lo forman tres soldados romanos y un niño que están sorteando las ropas de Cristo, situados tras la figura central, y los dos judíos que le han dado fama y nombre no solo al paso, sino a la cofradía. Todas estas figuras han sido realizadas por Ramón Chaveli en 1939<sup>8</sup>.

Tras la guerra civil, y como consecuencia del renacido espíritu religioso que trajo consigo el triunfo del nacional-catolicismo, así como la necesidad de reponer algunas de las obras religiosas perdidas en la contienda civil<sup>9</sup>, tiene lugar un extraordinario auge de la

---

<sup>3</sup> BANDA Y VARGAS, Antonio de la: *La escultura gaditana desde el academicismo al realismo*. Enciclopedia Gráfica Gaditana. Vol. IV. Nº 3, p. 33.

<sup>4</sup> SANTOS OTERO, Aurelio de: *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid. B.A.C. 1988. Actas de Pilato, p. 415. Es curioso observar que el tema del paño de pureza, de tan amplia difusión en la iconografía de la Pasión de Cristo, no tiene su origen en los Evangelios, sino en uno apócrifo.

<sup>5</sup> Mateo: 26, 39.

<sup>6</sup> REAU, Louis: *Iconographie de l'art chretien*. París. Presses Universitaires de France, 1957. T. 11, Vol. 11. Nouveau Testament, p. 470.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> ROMERO COLOMA, Aurelia María: *Opus cit*, p.51.

<sup>9</sup> BANDA Y VARGAS, Antonio de la: *La escultura gaditana en el siglo XX*. Enciclopedia gráfica gaditana. Vol. IV, Nº. 4, p. 52.

imaginería religiosa y concretamente de la procesional. Los artistas, ante esta nueva demanda, vuelven los ojos, una vez más, a la escuela barroca que tantas y tan grandes obras había ofrecido en el pasado, repitiendo claramente los modelos ya conocidos. Tal es el caso con los soldados romanos que completan el paso del Señor de las Penas. De hechura clásica y factura correcta, siguen unos cánones totalmente conocidos y que no aportan gran cosa estéticamente. Es distinto el caso de las dos figuras conocidas popularmente con el nombre de los “judíos”, (Ilustración 2) ya que aparte su mejor calidad técnica, incluso iconográficamente, son mucho más complejas e interesantes.

Antes de pasar al análisis formal e iconográfico de dichas figuras quisiéramos hacer hincapié, aunque solo sea someramente al hecho de que se trate de dos “judíos”.

El hecho de que en la escena de la crucifixión de Cristo aparezcan judíos y no romanos es algo que no responde en absoluto a la tradición evangélica, ya que en ningún pasaje de los cuatro evangelios se nos proporciona este dato, sino que hay que encuadrarlo dentro de la tradición apócrifa.

Tanto en el evangelio de San Mateo<sup>10</sup>, como en Marcos<sup>11</sup>, en Lucas<sup>12</sup>, o en Juan<sup>13</sup> siempre se hace mención explícitamente al hecho de que son soldados romanos los que conducen a Cristo a la cruz, se reparten sus vestidos, lo crucifican y lo ultrajan, sin nombrar en absoluto el hecho de que fueran dos judíos los que dispusieran la cruz para el sacrificio. Sin embargo, tanto en los evangelios apócrifos, como en los restantes relatos a los que éstos dan lugar, se hace profusamente mención, con insistencia, en la participación del pueblo judío en el martirio de Cristo<sup>14</sup>, llegándose incluso a elaborar una leyenda en tomo a la elaboración de los clavos que habían de crucificar a Cristo por parte de la esposa de un herrero, que ante la negativa de su marido a forjarlos, ella, presa de un violento odio hacia Cristo, los forja ella misma con sus manos<sup>15</sup>. Sin embargo, donde queda plasmado de una manera mas clara y patente la participación del pueblo judío en la pasión de Cristo, es en la *Leyenda Dorada*, de Jacobo de la Vorágine, conjunto de leyendas religiosas, que gozó de un extraordinario prestigio a lo largo de toda la edad Media:

*“Una pena resulta más tolerable para quien la padece si proviene de sus enemigos, o de gentes ajenas y extrañas (...) Quienes hacían padecer a Cristo no pertenecían a ninguno de estos supuestos, sino que, por el contrario, tenían motivos para considerarse de alguna manera amigos suyos, puesto que todos ellos eran sus paisanos, es decir, gente de su misma nación y raza...”*

Sin embargo, como puede apreciarse, aun haciendo responsable al pueblo judío del martirio de Cristo, no se hace mención explícitamente de que fueran judíos lo que prepararan la cruz de su ejecución.

---

<sup>10</sup> Mateo: 27, 32.

<sup>11</sup> Marcos: 16, 23.

<sup>12</sup> Lucas: 23, 33.

<sup>13</sup> Juan: 19,23.

<sup>14</sup> SANTOS OTERO, Aurelio de: *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid, B.A.C.. 1988. Véanse fundamentalmente “El Evangelio de Pedro” y el “Ciclo de Pilatos”.

<sup>15</sup> REAU, Louis: *Opus cit.*, p. 473.

Una vez realizada esta pequeña introducción al tema de la autoría de los judíos, que considerábamos necesaria para poder entender la iconografía, pasaremos al análisis de esta propiamente dicho.

El primero de los judíos es el conocido popularmente como “el Bizco” (Ilustración 3). Representa esta figura a un sayón de aspecto feroz e iracundo, de larga y afilada nariz, de aspecto inequívocamente judío, enmarcada por un rostro hundido y pómulos salientes. Su boca entreabierta parece proferir imprecaciones al tiempo que realiza su nefasto trabajo. Sin embargo, el aspecto más significativo, y que ha servido al pueblo para identificarlo e individualizarlo con respecto a su compañero, es la manifiesta bizquera de sus ojos. Aunque pueda parecerlo, esto no es una mera anécdota, ni un capricho del escultor de cara a buscar un detalle que resultara atractivo al público. Por el contrario, responde a un modelo iconográfico muy conocido y desarrollado.

En la iconografía cristiana, de tradición clásica, la fealdad ha ido siempre implícita al tema de la maldad. Así podemos observar cómo Ripa, el iconólogo de los siglos XVI y XVII, al describir la alegoría de uno de los peores vicios, como es la Envidia, sitúa como una de sus características más determinantes precisamente el tener los ojos bizcos, dotándola de este atributo en dos imágenes distintas:

*“ENVIDIA: Mujer vieja, fea, pálida, de cuerpo seco y enjuto y **ojos bizcos**. Va vestida del color de la herrumbre, destocada y con los cabellos entreverados de sierpes. Irá comiéndose su propio corazón que sostiene agarrado entre las manos ...”<sup>16</sup>.*

*ENVIDIA: Mujer vieja y mal vestida, con el traje de color de la herrumbre. Ha de llevarse una mano a la boca como hacen las mujeres desocupadas y de baja condición. Y parecerá **torciendo la vista** y mirando de lado, poniéndose a su lado un delgadísimo perro...”<sup>17</sup>.*

Aunque podrían bastar estos dos ejemplos, quisiéramos traer uno más para poder darnos una idea de hasta qué punto esta característica de la mirada es determinante para el iconólogo italiano a la hora de identificar un vicio o maldad. Así, cuando describe al vicio en estado puro, la maldad por antonomasia, no olvida poner el atributo de los ojos bizcos:

*“PERVERSIDAD O VICIO:*

*Se pintará un enano enteramente desproporcionado, **de bizqueante mirada**, pelo rojizo y tez oscura, viéndosele en el momento que abraza una hidra.*

*Con la falta de proporciones de su cuerpo se representan los vicios y perversidades que en la Naturaleza se encuentran, pues cuando un hombre enteramente apto para hacer el bien se emplea en lograr el mal, llamamos a dicho mal perversidad viciosa, porque depende de la fuerza de una voluntad que realiza una elección enteramente desviada.*

*Llamamos vicio a todo aquello que no se da en los cuerpos según su proporción, sirviendo dichas deformidades para simbolizar la naturaleza viciosa de las gentes.”<sup>18</sup>. (Ilustración 4)*

---

<sup>16</sup> RIPA, Cesare: *Iconología*. Madrid Akal, 1987. T.1, p. 342. El subrayado es nuestro.

<sup>17</sup> *Ibidem*. T. 1, pág 343. El subrayado es nuestro.

<sup>18</sup> *Ibidem*, T. II, p. 204. La Ilustración 4 pertenece a la edición de Roma de 1603

En esta descripción del Vicio o Perversidad, ideada por Ripa, hallamos la clave para la identificación de las figuras y también la idea general que impregna las figuras de los “judíos”. El artista no quiere romper la estética de la escultura haciendo dos seres deformes y repugnantes, pero, sin embargo, quiere dejar muy clara la idea de que la fealdad del cuerpo corresponde con la fealdad del alma. En este mismo sentido habría que ver el rostro del segundo judío, apodado popularmente el “Verruga”, debido a que la situada en su mejilla derecha, debajo del ojo, le afea extraordinariamente el rostro, confiriéndole un aspecto siniestro (Ilustración 5) Este, al igual que su compañero, posee una nariz extraordinariamente larga y de aspecto aguileño, tratando de identificarlo de una manera indudable con el pueblo judío. La verruga puede recordarnos, aunque de lejos, la iconografía de la Servidumbre: *“Mujer delgada y con la cabeza afeitada, que aparece descalza y mal vestida, llevando un signo grabado sobre el rostro, grilletas en los pies y yendo atada con cadenas”*<sup>19</sup>, pudiendo interpretarse como la servidumbre de estos seres malignos con respecto al pecado. Sin embargo, no creemos que en este caso pueda tratarse de este aspecto, sino que más bien lo que trata el escultor, como hemos dicho anteriormente, es de deformar el rostro del sayón haciéndolo repulsivo para el espectador, a fin de conseguir un rechazo instintivo hacia la figura..

Uno de los rasgos más determinantes en ambas figuras es el aspecto del rostro, que viene determinado tanto por la expresión de la mirada, con ojos desencajados por el furor, que casi parecen inyectados en sangre.

De nuevo hemos de recurrir a la Iconología de Ripa, a fin de encontrar una base o un paralelismo en dicha iconografía. Esta actitud podemos encontrarla en varias de las alegorías, todas ellas de un claro signo negativo. La primera de ellas creemos que es plenamente coincidente con la actitud de estos personajes en relación con Cristo:

*“INJURIA: Mujer joven y de terrible aspecto, que ha de tener los ojos inflamados, yendo vestida de rojo y con la lengua fuera de la boca, siendo esta similar a la de las serpientes, y derramando por todas partes su saliva”*<sup>20</sup>.

Es evidente que el aspecto general coincide con el de los judíos, salvando lógicamente la obvia diferencia del sexo.

De gran similitud es asimismo la iconografía del Furor:

*“Hombre de rabioso y airado rostro... Hombre espantoso y con los cabellos desmelenados...”*<sup>21</sup>.

*“COMPLEXIÓN COLÉRICA, POR EL FUEGO*

*Joven delgado, de tez amarillenta y muy fiera mirada. Va casi desnudo y sostiene con la diestra desenvainada una espada, aparentando estar pronto para entrar en combate”*<sup>22</sup> (Ilustración 6).

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, T. II, p. 313.

<sup>20</sup> *Ibidem*, T. 1, p. 526.

<sup>21</sup> *Ibidem*, T. 1, págs. 452-453.

<sup>22</sup> *Ibidem*, T. 1, p. 199.

Es evidente, que si a esta última figura le sustituimos la espada por el martillo que enarbola el “Verruga”, tendremos una iconografía de un gran parecido, no ya en cuanto al aspecto, sino incluso en la actitud.

Podríamos seguir poniendo ejemplos en los cuales pudiéramos ir encontrando similitudes o más bien paralelismos entre las figuras de Chaveli, y la iconografía elaborada por Cesare Ripa a principios del siglo XVII, aunque pensamos que los ejemplos aportados queda suficientemente demostrada la influencia de uno sobre otro.

Es evidente que al no conocer el tratado italiano, lo que ha pretendido de una manera clara es identificar fealdad con maldad. Tal como nos dice Ripa, la deformidad del cuerpo es el símbolo palpable de la deformidad del alma. Ante la imposibilidad de plasmar la maldad, se ha de recurrir a identificarla con los cuerpos feos y contrahechos. No creemos que haga falta incidir demasiado en esta realidad, tan visible en todos los ámbitos de la vida, incluso de la nuestra actualmente, es algo obvio y palpable.

Al tratar de identificar la fealdad con la perversidad, uno de los rasgos de los que se sirve el artista, y no el de menor importancia, es el tamaño y forma de la nariz de ambos personajes, que permite identificarlos sin lugar a dudas, como pertenecientes al pueblo judío. Dado el momento histórico en que se realizan las figuras, 1939, la palabra judío, adquiere connotaciones claramente negativas, asimilables fácilmente a la idea del mal<sup>23</sup>. Afortunadamente, esta identificación entre judío y mal ha ido desapareciendo posteriormente.

Cuando hablamos de la influencia de Ripa, no quisiéramos con esto dar a entender que el artista valenciano de principios de este siglo se haya inspirado directamente en el iconólogo italiano. No es probable que en ese momento pudiera disponer del tratado original, ya que dejando algunas ediciones del siglo XVIII, no se ha vuelto a editar hasta muy recientemente. Lo que sí creemos que es indudable e indiscutible, es que Ripa marcó un hito en la iconografía cristiana, creando unos modelos de gran aceptación popular que se han ido estabilizando y generalizando a lo largo de varios siglos de arte religioso, o más bien cristiano. Estos modelos se han ido estabilizando hasta convertirse en estereotipos plenamente aceptados por una gran mayoría de fieles, que aún sin poseer unos conocimientos artísticos, teológicos o literarios, son capaces de identificarlos e incluso de “bautizarlos” adecuadamente.

Lo que es indudable es la gran importancia que tuvo la obra de Ripa a lo largo de los siglos. Las ediciones se han venido sucediendo ininterrumpidamente durante los siglos XVI, XVII y XVIII, siendo fundamental su influencia en prácticamente la totalidad de los tratados de iconografía posteriores. Esto ha dado lugar a que se haya ido creando unos modelos iconográficos que han calado hondamente en el pueblo, en un amplio conjunto de espectadores de arte cristiano. La grandeza del tratado de Ripa radica precisamente en el hecho de que los espectadores actuales, así como los de los siglos anteriores han aceptado sus modelos como algo indiscutible, cuya autoría no se identifica con una persona concreta, sino que pertenecen a todo un pueblo, a toda una cultura. Con los modelos creados por Cesare Ripa, sucede algo parecido a lo que ocurre con las canciones o los cuentos populares, que son patrimonio de todo un pueblo, y nos atreveríamos a decir que a toda la humanidad.

La grandeza de estos modelos iconográficos, lo mismo que la de todo el arte, ha sido la adaptación al cambio de los tiempos. Lo fundamental para comprender la vida y el espíritu del arte, es cuando este no muere con el paso de su época, sino que sabe pervivir y adaptarse según los gustos y mentalidades venideras. Pensamos que este ha sido el caso de Cesare Ripa, cuyos modelos han sido capaces de sobrevivir al paso de los siglos y mentalidades, calando en el público hasta el punto de que se consideren como propios.

---

<sup>23</sup> FERRER BENIMELI: José Antonio: *El contubernio judeo-masónico-comunista*. Madrid. Istmo, 1982.

## ***BIBLIOGRAFÍA BÁSICA***

- BANDA Y VARGAS, Antonio de la: *La escultura gaditana*, Enciclopedia Gráfica Gaditana. Vol. IV, Cádiz. Caja de Ahorros de Cádiz, 1988.
- BIBLIA DE JERUSALÉN: Bruxelles. Desclée de Brouwer, 1967.
- FERGUSON, George: *Signos y símbolos del arte cristiano*. Buenos Aires. Emece, 1956.
- FERRER BENIMELI, José Antonio: *El contubernio judeo-masónico-comunista*. Madrid, Istmo, 1982.
- HERMANDAD DEL DESCONSUELO: *Semana Santa*, 1997..
- PANOFSKY, Erwin: *Estudios sobre iconología*. Madrid. Alianza Editorial, 1982.
- REAU, Louis: *Iconographie de l'art chrétien*. París. Presses Universitaires de France. 1955-1959.
- RIPA, Cesare: *Iconología*. Madrid. Akal, 1987.
- RIPA, Cesare: *Iconología*. Roma, 1603.
- ROMERO COLOMA, Aurelia M.<sup>a</sup>: *Aportaciones al estudio de la imaginería procesional jerezana desde los siglos XV al XX*.
- SANTOS OTERO, Aurelio de: *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid. B.A.C. 1988.
- VORÁGINE, Santiago de la: *La leyenda dorada*. Madrid. Alianza Editorial, 1989.



*Ilustración 6. Compleción Colérica por el Fuego.*