

Figura 6. Proyecto de casa para Manuel María González Peña. Agustín García Ruiz, 1862.

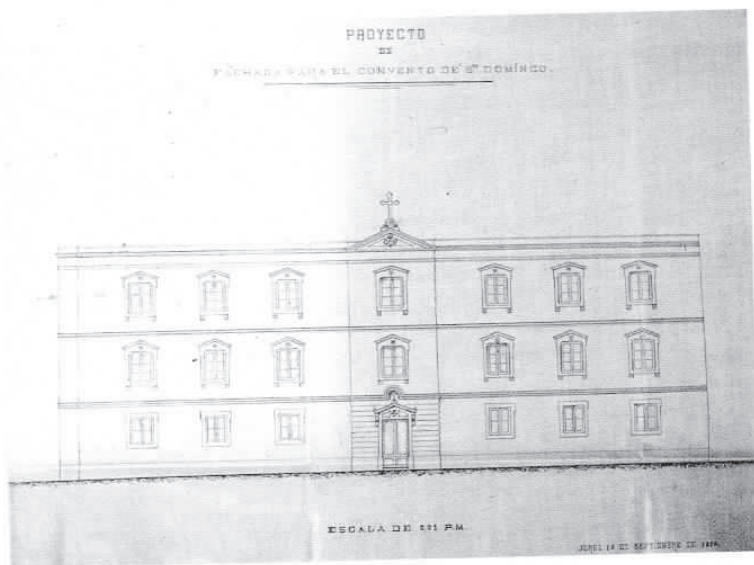


Figura 7. Proyecto de fachada para el convento de Santo Domingo. Antonio de la Barrera, 1890.

## MONUMENTO A LA ASUNCIÓN DE JEREZ. ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Desde el 13 de agosto de 1950 hasta finales de diciembre del mismo año las noticias relacionadas con la Asunción de la Virgen se convirtieron en las protagonistas del diario jerezano *Ayer*. El motivo era el cercano acontecimiento que suponía la proclamación de la Asunción como dogma, y antes de que esto tuviera lugar se pidió en Jerez la erección de un monumento a tal misterio. Esta petición y todo el proceso de construcción del mismo hicieron correr tinta en abundancia en el diario local, no sólo en frecuentes ocasiones del año 1951 sino sobre todo en enero y febrero de 1952, en que los artículos y noticias inundaron sus páginas.

El 15 de agosto de 1950, día de la Asunción, se daba la noticia de la convocatoria de un consistorio extraordinario por parte del papa Pío XII con el fin de proclamar el dogma de la Asunción de la Virgen María en cuerpo y alma al cielo. Lo haría de manera oficial el 1 de noviembre siguiente con la bula *Munificentissimus Deus*. La idea de erigir un monumento a la Asunción surgió en el Círculo de la Congregación de la Inmaculada y San Luis Gonzaga (Luises) -el alma de la iniciativa fue el sacerdote jesuita Antonio de Viu- alrededor de ese 15 de agosto. Puestos en contacto con otras congregaciones, cofradías y entidades marianas para que se adhirieran a la idea, redactan y envían un escrito, fechado el 8 de septiembre del mismo año, al Ayuntamiento de nuestra ciudad suplicando la erección de un monumento a la próxima definición dogmática de la Asunción de la Virgen a los cielos. En este documento recuerdan cómo Jerez hizo, el viernes 8 de diciembre de 1617 en la iglesia de san Francisco, el juramento de “defender todos los días de su vida que la Virgen Santísima desde su primer instante natural fue concebida sin culpa ni mancha alguna de pecado original”. Proponen al mismo tiempo que el monumento se levante “en la Plaza del General Primo de Rivera, y con la aportación de todos los Jerezanos”<sup>1</sup>, y piden también que se acuerde nombrar una comisión para que pueda llevar a cabo todas las actividades necesarias para que el proyecto se haga realidad.

El escrito fue leído en la Comisión Municipal Permanente del 7 de septiembre<sup>2</sup> y defendido por el alcalde, Antonio Mateos Mancilla. Por supuesto que toda la corporación acepta por “unanimidad y aclamación” la propuesta, y no resulta nada extraño “ya que gran parte de sus componentes pertenecen a las Congregaciones Marianas”<sup>3</sup>. En la reunión de esta Comisión Municipal Permanente algunos de sus miembros proponen la idea de ubicar el monumento, no en la plaza del General Primo de Rivera, como sugerían los peticionarios, sino en la plaza de Domecq. Un hecho aparentemente sin importancia pero que más adelante veremos cómo las circunstancias parecerán cuanto menos, chocantes. El 21 de septiembre la Alcaldía comunica a los firmantes del escrito la decisión positiva adoptada por el Ayuntamiento.

\* Profesor de Dibujo e Historia en el I.E.S. Sta. Isabel de Hungría de Jerez. Licenciado en Geografía e Historia por la Universidad de Barcelona. Ha publicado un artículo sobre el monumento a Rafael Rivero en el n.º 5 de esta revista y tiene otros monumentos jerezanos estudiados para su futura publicación.

<sup>1</sup> Archivo Municipal de Jerez de la Frontera (en adelante A M J F), Leg. 1306, Exped. 25978, fols. 1 Vº y 2.

<sup>2</sup> El escrito original, incluido en el expediente 25978 del legajo 1306 del Archivo Municipal de Jerez, está fechado el 8 de septiembre y sin embargo se expuso el día 7 de ese mismo mes en la Comisión Municipal Permanente, según figura en la Actas Capitulares de ese día. Debe ser un error de mecanografiado o que, en principio, tenían la intención de entregar el escrito el día 8.

<sup>3</sup> A M J F, Actas Capitulares (en adelante A C), Comisión Municipal Permanente, 7 de septiembre de 1950, fols. 246-247 Vº.

Aprovechando la cercana festividad de san Dionisio, patrón de la ciudad, se decide que ese 9 de octubre se bendiga la primera piedra del monumento, invitando para ello al cardenal arzobispo de Sevilla, Pedro Segura y Sainz. El lugar de emplazamiento del monumento aún no estaba decidido ya que había dos propuestas, la plaza de Domecq y la de Escribanos (se había desestimado la idea de colocarlo en la plaza General Primo de Rivera). Así pues, el alcalde, que en principio había accedido a la petición de algunos de los firmantes del primer escrito de ubicarlo en la plaza del Dr. Revueltas y Montel<sup>4</sup>, antes Escribanos, y así se le comunicó al cardenal arzobispo de Sevilla, ahora veía que tal vez fue precipitada la decisión, así que de nuevo meditan el lugar de su colocación definitiva.

“Ya, con un poco más de detenimiento, estudiada la cuestión, se vieron los inconvenientes que se oponían a que el monumento se elevase en el lugar indicado, pero teniendo en cuenta, que ya estaba invitado S.E.R., el Sr. Cardenal Segura, el Excmo. Ayuntamiento acordó por unanimidad” (...) “Que por parecer que por diversas circunstancias, no es la Pl. de Escribanos el lugar más adecuado para el emplazamiento del monumento, sino aquél en que la Corporación tiene acordado, elevar a S.E.R. un escrito razonado, en el que se detallan las ventajas e inconvenientes que ofrecen los dos emplazamientos propuestos para que S.E.R. decida lo que crea más procedente para honra y gloria de la Señora, decisión que de antemano, el Excmo. Ayuntamiento se compromete a aceptar con filial sumisión”<sup>5</sup>.

En la Comisión Municipal Permanente celebrada diez días después de la colocación de la primera piedra, el alcalde recuerda que en virtud del acuerdo que adoptó el Ayuntamiento acerca de la consulta que le haría al cardenal de Sevilla, “Su Eminencia Rvdma. el Sr. Cardenal Arzobispo de Sevilla, se había dignado decidir como lugar para el emplazamiento de aquél, la Pl. de Escribanos, S.E. acuerda quedar satisfactoriamente enterado”<sup>6</sup>. El 23 de noviembre de 1950 la Alcaldía envía una nota de conformidad al cardenal Segura y dos notas informativas, una a la Comisión Organizadora del Monumento y otra a Antonio de Viu, impulsor de la idea del monumento.

El acto de bendición y colocación de la primera piedra se anunció en la prensa jerezana el 8 de octubre e informaba que al día siguiente tendría lugar dicho acto a las cuatro de la tarde en la plaza de Escribanos, lugar definitivamente elegido para erigir el monumento. Ese mismo día por la mañana se celebró el Pleno municipal. Eso quiere decir que el escrito con los inconvenientes y ventajas de los lugares de emplazamientos debía hacerse precipitadamente y que el cardenal decidiera con cierta celeridad. En lugar de los técnicos municipales de urbanismo fue el cardenal sevillano quien decidió la idoneidad del emplazamiento del monumento. El Ayuntamiento así se lo permitió con “filial sumisión”. En el mismo Pleno del día 9 de octubre se decide el nombramiento de la Comisión Pro-Monumento que estaría formada por el alcalde Antonio Mateos Mancilla, como presidente; el arcipreste de la ciudad, Francisco Coronas Humanes; el marqués de Domecq y D’Usquain, Pedro Domecq y Rivero; Manuel González de la Peña y Reyes; Enrique Bitaubé Núñez, director del diario *Ayer* y Guillermo Ruiz Cortina, director de *Radio Jerez*.

<sup>4</sup> Alcalde que inauguraría la Biblioteca Municipal en el edificio renacentista del Cabildo Viejo el 23 de abril de 1873; colocaría la primera piedra del Mercado Central de Abastos, obra de José Esteve; escribiría varias obras como *Biografía del Dr. en Medicina D. Manuel Ruiz de la Rabia; Memoria sobre los vinos de Jerez; Apuntes sobre la clausura del Cementerio y construcción de otro nuevo...* Tomado de A. Muñoz y Gómez, *Noticia histórica de las Calles y Plazas de Jerez de la Frontera. Sus nombres y orígenes*, Imprenta de El Guadalete, Jerez, 1903, edición facsímil de BUC, Jerez, pp. 341-342.

<sup>5</sup> A.M.J.F., A.C. Pleno, 9 de octubre de 1950, fol. 7. La cursiva es mía.

<sup>6</sup> A.M.J.F., A.C. Com. Mpal. Pte., 19 de octubre de 1950, fol. 265 Vº y Leg. 1306, Exped. 25978, fol. 7.

Como es habitual en la colocación de una primera piedra se enterró dentro de ésta: una caja conteniendo el acta de la celebración, el último número del diario local y un ejemplar de cada una de las monedas en circulación. Más adelante, a punto de concluir el monumento y con la recaudación acabada, se procedió a la ceremonia de soldar un tubo de plomo conteniendo los nombres de todas aquellas personas que contribuyeron económicamente a su construcción y enterrarlo bajo las losas que hay al pie del pilar<sup>7</sup>.

La prensa se hizo eco del acto de bendición y colocación de la primera piedra a la que asistieron todas las autoridades y el pueblo. Un mes antes de que Roma proclamase como dogma la Asunción de la Virgen se estaba colocando esta primera piedra. En la prensa aparecerían artículos recalando frecuentemente que éste de Jerez sería el primer monumento en la historia que se erigiría a la Asunción. En uno de esos artículos, Dionisio García-Pelayo se esforzaría en demostrar que las obras pictóricas y escultóricas sobre la Asunción como las de Rubens, Tiziano, Valdés Leal, Marcchetti, Cacciatore... no podían ser consideradas monumentos. Ni siquiera la estatua levantada en el patio central de la Casa Abadía de san Isidro, en Venta de Baños (Palencia) el 20 de enero de 1950, pues como reconoce la revista *Cistercium*, se trata de “un trono levantado en el centro de la casa a nuestra Dulce Reina”, es decir un altar. A todas ellas les faltaba la condición de obra “pública”<sup>8</sup>.

El 1 de noviembre de 1950 el papa Pío XII pronunciaba en latín la proclamación solemne del dogma de la Asunción de la Virgen María a los cielos en cuerpo y alma. El diario *Ayer* siguió dedicando páginas al monumento y a los diferentes actos que tendrían lugar con motivo de la proclamación dogmática de este hecho. San Jerónimo afirma que la Virgen María subió a los cielos un 15 de agosto y para ese día quedó fijada la fiesta de la Asunción por un decreto emanado del emperador Mauricio entre el 550 y el 580<sup>9</sup>.

La Comisión Pro-Monumento se reúne el 5 de diciembre de 1950 y toma el acuerdo de proponer al Ayuntamiento que se inicien las obras para la erección del monumento el 8 de diciembre de ese mismo año, supeditando éstas al plan de urbanización de la plaza Dr. Revueltas y Montel. También propone esa comisión que sea el arquitecto municipal Fernando de la Cuadra e Irizar quien confeccione el boceto y proponga al escultor que deba llevarlo a cabo. Dos días más tarde el Ayuntamiento se reúne en Comisión Municipal Permanente y a través de su alcalde es aprobada la propuesta<sup>10</sup>. Como siempre, se le comunica a la Comisión Organizadora Pro-Monumento la decisión tomada. Aunque al arquitecto municipal se le comunicara de manera oficial en esta fecha, él ya había empezado a trabajar en los estudios del monumento en el mes de octubre, fecha de sus primeros dibujos.

Antes de que el arquitecto pusiera manos a la obra, el padre de Viu había pedido al joven Enrique Hernández R. de los Ríos, que en esos momentos residía en la Compañía de Jesús, un boceto para el posible monumento. Inspirándose en un reloj de mesa que había en su casa, con una Asunción como motivo ornamental, realiza el primer diseño de la imagen de la Virgen<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> A.M.J.F., Leg. 1306, Exped. 25978, fol. 6 y UVE, *Ayer*, 24 de febrero de 1952, p. 6.

<sup>8</sup> Dionisio García-Pelayo, *Ayer*, 4 de abril de 1951, p. 8.

<sup>9</sup> S. de la Vorágine, *La leyenda Dorada*, I, Alianza Ed., Madrid, 1995, p. 482 y *Los Evangelios Apócrifos*, (Versión crítica, estudios introductorios y comentarios por A. de Santos Otero), Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1984, p. 580.

<sup>10</sup> A.M.J.F., Leg. 1306, Exped. 25978, fol. 10 y A.C. Com. Mpal. Pte., 7 de diciembre de 1950, fol. 186.

<sup>11</sup> Conversación que mantuve con D. Enrique Hernández el 1 de febrero de 2001. Dionisio García-Pelayo en “Monumento asuncionista”, del diario *Ayer*, 6 de abril de 1951, p. 8, dice que el dibujo de las figuras fue obra de don Enrique Hernández. Éste trazó sólo el de la Virgen.

Desconoce el recorrido de su dibujo, pero la actitud de la Virgen que aparece en el monumento, con los brazos abiertos y la mirada al cielo, es similar a la de la imagen que él esbozó. El proyecto definitivo lo presentará de la Cuadra al Ayuntamiento a finales de diciembre de 1950, y se aprobará en el Pleno del día 29, "acordándose por unanimidad felicitar al expresado técnico"<sup>12</sup>. El diario *Ayer* presenta un montaje fotográfico con la plaza de Escribanos donde se ve la maqueta del monumento en su centro y al fondo parte del Cabildo Viejo. El arquitecto municipal le pidió a Vassallo que hiciera una "maquetita" porque "siempre entra más por los ojos a la gente y allanarás la consecución de los fondos necesarios"<sup>13</sup>. Esta maqueta sería realizada en breve espacio de tiempo: el 23 de enero de 1951 la solicita el arquitecto y el 2 de febrero publica su foto el diario *Ayer*.

La Comisión Pro-Monumento también pide al Ayuntamiento que la plaza donde se están ultimando los detalles del monumento pase a llamarse plaza de la Asunción, y así lo hace público la prensa de Jerez el 16 de febrero de 1952, unos días antes de la inauguración del monumento. La petición es cursada a la Alcaldía y ésta decide el 21 de febrero concederla y cambiar de nombre la plaza.

"Por unanimidad se acuerda a propuesta del Sr. Alcalde en escrito que fue leído, dedicar la actual Plaza Dr. Revueltas y Montel, a la Asunción de la Stma. Virgen, cuyo monumento será inaugurado D. m. el próximo domingo.

Igualmente se acuerda conservar con el nombre de Dr. Revueltas y Montel la placita cuyos laterales son, la fachada izquierda de la Iglesia de San Dionisio y la derecha de la casa nº 2 de la Calle San Dionisio"<sup>14</sup>.

La bendición del monumento a la Asunción tuvo lugar a las doce y media de la mañana del día 24 de febrero de 1952 con la asistencia de los autores, del cardenal de Sevilla, del Ayuntamiento en pleno y demás autoridades de la ciudad, así como una nutrida concurrencia que llenó la plaza recién cambiada de nombre.

Para esta ocasión el alcalde de Jerez, que en esos momentos era Álvaro Domecq, hizo todo lo posible para que el sacerdote jesuita de Viu estuviera presente, "asunto que con tanto entusiasmo ha llevado a cabo dicho Padre"<sup>15</sup>, y pidió a sus superiores que lo suplieran en la Misión que había de comenzar en Morón en las mismas fechas. La Alcaldía también envía un oficio al sacerdote Juan Torres Silva con el deseo de que en el "acto de la inauguración del monumento a la Asunción de la Santísima Virgen, actúe Vd. como espíquer (sic)"<sup>16</sup>.

Cuando se habla de este monumento siempre se recuerda la figura de Juan Luis Vassallo, escultor gaditano que hizo un trabajo realmente espléndido, pero tiende a obviarse la participación decisiva de Fernando de la Cuadra.

Este arquitecto, nacido en Utrera el 7 de diciembre de 1904 cursó estudios de arquitectura en Madrid, terminando durante el curso 1927-1928 con el premio fin de carrera del Patro-

<sup>12</sup> A M J F, A.C. Pleno, 29 de diciembre de 1950, fol. 27 Vº. También en el diario *Ayer*, 24 de febrero de 1952, p. 6.

<sup>13</sup> Cartas de Fernando de la Cuadra a Juan Luis Vassallo del 23 y 25 de enero de 1951. Archivo del Estudio de Arquitectura de Fernando de la Cuadra, carpeta 451.

<sup>14</sup> A M J F, A.C. Com. Mpal. Pte., 21 de febrero de 1952, fol. 140. El Dr. Revueltas no ha tenido mucha suerte con la rotulación de calles a su nombre. Primero le dedicaron parte de la calle de san Pablo cuando a juicio de A. Muñoz y Gómez le correspondía toda la calle Corredera. Después pasó a la plaza de Escribanos, quedando en este momento relegado su nombre a un rincón de la plaza.

<sup>15</sup> A M J F, Leg. 1306, Exped. 25978, fol. 16. En el programa de Onda Jerez. "Entre el cielo y el suelo", del 30 de enero de 1997, se menciona también que el alma de la idea del monumento fue este sacerdote.

<sup>16</sup> A M J F, Leg. 1306, Exped. 25978, fol. 21.

nato de la Fundación Aníbal Álvarez Bouquel. Consiguió numerosos premios en los concursos de anteproyectos arquitectónicos a los que se presentó (un albergue para automovilistas convocado por el Patronato Nacional de Turismo; una granja-escuela de agricultura para la Diputación de Sevilla; poblados en la zona regable del Valle inferior del Guadalquivir para la Dirección General de Obras Hidráulicas...). En 1935 es nombrado arquitecto municipal de Jerez a través de un concurso-oposición. Ha sido académico de varias entidades culturales, como la Academia Jerezana de San Dionisio o la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ha sido delegado de la Dirección General de Arquitectura en la Comisión Superior de Ordenación Urbana de la provincia de Cádiz; delegado del Instituto Nacional de la Vivienda para la provincia de Cádiz y arquitecto-restaurador del monasterio de la Cartuja de Jerez. Ha recibido homenajes como el que le dedicaron los vecinos de la barriada de Pío XII de Jerez, de la que él fue autor. Cuando se jubiló siguió cultivando la pintura como lo había hecho desde joven. Murió en Jerez el 18 de mayo de 1990.

No es extraño, pues, que hubiera palabras de elogio para los autores del monumento, pero sobre todo para Fernando de la Cuadra quien realmente dedicó todo su esfuerzo y talento en la empresa. Así se lo reconocía el alcalde: "Ésta obra, hermosa realidad por la inspiración cristiana del arquitecto municipal D. Fernando de la Cuadra, autor del proyecto, magníficamente ejecutado en su parte escultórica por el Sr. Vassallo". La Comisión Organizadora Pro-Monumento se expresa de manera similar y hace constar como un deber de justicia "la actuación del Arquitecto Municipal D. Fernando de la Cuadra e Irizar, por haberle a él la mayor parte de la gloriosa gesta"<sup>17</sup>.

Que el programa iconográfico lo diseña el arquitecto, o al menos deja sentadas las bases para que sobre él el escultor pueda trabajar con cierta flexibilidad, queda patente en palabras del propio autor: "El diseño fue totalmente mío, y el escultor, Don Juan Luis Vassallo lo ejecutó a la perfección"<sup>18</sup>. Pero el gaditano también aportó su dosis de ideas.

<sup>17</sup> A M J F, Leg. 1306, Exped. 25978, fol. 24 y *El Monumento Asuncionista de Jerez de la Frontera, 24 de Febrero de 1952*, Jerez Industrial, Jerez, 1952, p. 10.

<sup>18</sup> Archivo del Estudio de Arquitectura de Fernando de la Cuadra, Álbum de Fdo. de la Cuadra, proyecto 17. También en *Ayer*, 24 de febrero de 1952, p. 6, se expresaría de manera similar: "Don Juan Luis Vassallo, ha sabido interpretar magníficamente la idea de mi proyecto".



figura 1

### LOS PROYECTOS

He podido localizar cuatro croquis diferentes salidos de la mano del arquitecto. Hay uno que no tiene fecha y posiblemente sea el primero de ellos (Fig. 1), por ser de una estética totalmente diferente a los otros. Aquí presenta una iconografía inspirada en el barroco, más exactamente en Murillo. Echando una ojeada a la biblioteca del estudio de Fernando de la Cuadra, actualmente dirigido por sus hijos, también arquitectos, se pueden apreciar numerosos volúmenes dedicados a la historia del arte. Y no sólo a la arquitectura, como es lógico suponer, sino a la pintura y a la escultura, materias de las que también era un gran entendido, no sólo por sus conocimientos, sino por su destreza en el trazado de las figuras. Cuando realiza los dibujos para un monumento, no sólo hace los estudios arquitectónicos, sino que crea el programa iconográfico y hace los primeros croquis o bocetos con tal maestría que parecen dibujos definitivos. Fernando de la Cuadra conocía muy bien la pintura renacentista y barroca pues en su juventud había pintado tomando como modelo obras de Murillo y de otros maestros de la pintura. Esa influencia se deja ver cuando ilustra su primera idea para el monumento a la Asunción en octubre de 1950. Este diseño mantiene un paralelismo estético bastante aproximado con una *Dolorosa* del Museo de Bellas Artes de Sevilla, obra de Murillo.

En la Colección Wallace de Londres hay una *Asunción*, también de Murillo, que representa a una Virgen joven, sedente, con los brazos abiertos a la altura de la cintura, mirando hacia el cielo y elevada por un grupo de ángeles niños. Este conjunto descansa sobre una nube. La descripción se ajusta perfectamente al primer croquis trazado por de la Cuadra para este monumento; casi imita la composición de Murillo. Ambas asunciones presentan la misma iconografía. El proyecto de este arquitecto para el monumento tan sólo difiere en el número de ángeles; aquí aparecen dos de cuerpo entero y dos cabezas aladas. El aspecto y la disposición de la Virgen son los mismos. En este primer boceto de la Cuadra hace descansar el grupo escultórico sobre un pilar compuesto por una columna central de grandes proporciones a la que van adosadas cuatro de menor diámetro, todas ellas de orden corintio. En la parte inferior hay un estanque circular alimentado por cuatro surtidores que son cabezas de querubines.

Fernando de la Cuadra empleó el agua en todos los monumentos jerezanos que diseñó aunque aquí, al final, desechara esta idea. En los momentos en que estaba haciendo los primeros bocetos para éste de la Asunción ya estaba en marcha el del aviador Juan Manuel Durán (del que era cuñado) en la Alameda de las Angustias, también ejecutado en su parte escultórica por Juan Luis Vassallo y con un pequeño estanque. Muy pocos meses después proyectó el de san Juan Bautista de la Salle para el Mamelón y vemos de nuevo el agua a los pies. El cuarto, desmontado hace pocos años, fue el de José A. Primo de Rivera, colocado en el centro de la plaza donde hoy tenemos la Biblioteca y el Archivo jerezanos, y también tenía surtidores y un pequeño estanque. También en colaboración con Juan Luis Vassallo presentó un proyecto para un monumento a "Manolete" en Córdoba, y de nuevo el agua estaría presente.

El segundo croquis está fechado en octubre de 1950 y en esta ocasión no aparece la Virgen sentada sino erguida, también con la mirada al cielo y los brazos abiertos, pero el conjunto recuerda más a la iconografía propia de la Inmaculada. De hecho, ambos temas se confunden a veces en sus representaciones plásticas. La Inmaculada es la Virgen que descende, la Asunción es la misma Virgen que es elevada a los cielos. Ambas mantienen unos elementos iconográficos iguales: el sol, la luna, la corona de doce estrellas... si a esto añadimos que la iconografía también presenta a la Asunción en numerosas ocasiones con las manos unidas en actitud orante, no es extraño ver esa similitud estética entre ambos momentos. En relación al primero, este croquis mantiene los ángeles niños a los pies. El basamento ha cambiado totalmente, ahora aparecen tres cuerpos: gradas en la parte inferior, una especie de plinto grande y por último un pilar formado por varias columnas corintias adosadas a un cuerpo central. Doce columnas pequeñas unidas por cadenas rodean el monumento. Aún no figuran ni la ráfaga ni el apostolado.

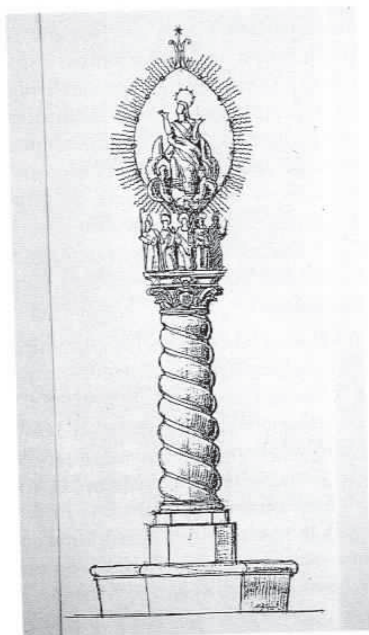


figura 2

En el tercer croquis (Fig. 2) ya aparecen cambios evidentes. El grupo escultórico de la Virgen con los ángeles es el más semejante al que será el definitivo y se mantendrá así en los estudios posteriores. La actitud de la Virgen sigue siendo la misma: mirada al cielo y brazos abiertos, si bien aquí está con mayor dinamismo que en el croquis segundo pero sin ajustarse a los cánones barrocos, recordando más ese estilo inspirado en el clasicismo griego y romano y en el renacimiento italiano propio de las obras de Vassallo y que remite al Mediterráneo de Aristides Maillol o al Noucentismo de Josep Clarà y Enric Casanovas, en definitiva, al clasicismo mediterráneo. En este boceto le acompañan dos ángeles jóvenes y aparece por primera vez la ráfaga de rayos. Según los apócrifos ascensionistas:

“Después los apóstoles depositaron el cadáver en el sepulcro con toda clase de honores y rompieron a llorar y cantar, por lo excesivo del amor y de la dulzura. De pronto se vieron circundados por una luz celestial y cayeron prostrados en tierra, mientras el santo cadáver era llevado al cielo en manos de ángeles”<sup>19</sup>.

En el coro de la Cartuja de Jerez, obra realizada entre 1547 y 1552 por Cristóbal Voisin y Jerónimo de Valencia, el respaldo de uno de los sitiales representa a la Virgen rodeada por una ráfaga de rayos a modo de mandorla. Otro cambio evidente en este boceto es el elemento de sustentación. En esta ocasión abandona el pilar compuesto para colocar una columna salomónica de trazo poco esbelto. Todo ello descansa en un cuerpo prismático antes de llegar al suelo donde hay un gran asiento

<sup>19</sup> Narración del Pseudo José de Arimatea, XVI.

exagonal a modo de basamento. La columna se ha utilizado como elemento simbólico del Triunfo y son frecuentes los triunfos de la Virgen que tienen como soporte la columna y en concreto la salomónica. La Virgen sobre columna o sobre pilar simbolizando un triunfo tiene muchos precedentes en Andalucía. El primero de ellos está en Granada obra del escultor Alonso de Mena entre 1628 y 1631; hay otro en Antequera, similar al anterior, dedicado a la Inmaculada entre 1689 y 1705<sup>20</sup>. Más cercanos, en Cádiz, tenemos los triunfos dedicados a la Inmaculada, a los santos patronos san Germán y san Servando y el de la Virgen del Rosario, barroco de 1761, sobre columna salomónica.

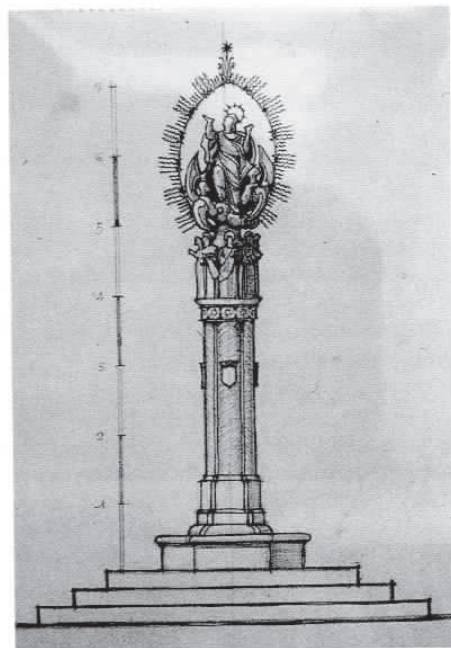


Figura 3

El cuarto croquis (Fig. 3) será el definitivo aunque haya luego algunos retoques. Los dos grupos principales se mantienen prácticamente igual: la Virgen con los ángeles sufre mínimas modificaciones. Su esquema compositivo ovalado se completa y se cierra más. Los apóstoles permanecen algo más agrupados y más estáticos. La ráfaga está más trabajada, pero el mayor cambio viene dado por el pilar que lo forma un cuerpo central al que se adosan cuatro medias columnas con estrías inclinadas. En la parte inferior una alta basa descansa sobre una forma exagonal. Todo el conjunto se apoya sobre tres gradas, y, como se comentaba en la prensa del momento, se asemejaba a un enorme cirio donde la Virgen rodeada de una ráfaga hace de llama.

<sup>20</sup> E. Pareja López (Dir.), *Historia del arte en Andalucía. El Arte del Barroco. Urbanismo y Arquitectura*, Vol. VI. Geve, Sevilla, 1989, pp. 80 y 88.



figura 4

### EL MONUMENTO

Una plataforma amplia escalonada sirve para compensar el desnivel de la plaza. Sobre ella se asienta la base del monumento (Fig. 4) formada por una grada compuesta de tres escalones. Cinco pequeñas columnas a cada lado, unidas por cadenas, separan el cuerpo central de unas pequeñas zonas ajardinadas. Sobre la grada se asienta un basamento exagonal a modo de banco y sobre él otro prismático con entrantes y salientes. A continuación un pilar, cuya sección sería tetralobular, muestra una textura semejante al tronco de una palmera con incisiones en zig-zag en la zona inferior. Adosado a la parte delantera del pilar el escudo del papa y en la parte trasera el de Jerez. A la misma altura y a la derecha e izquierda dos cartelas: una con la fecha de la proclamación del dogma y la otra con el día de la inauguración de este monumento. Cuatro querubines, con cuatro alas cada uno, indican el final del fuste en su parte superior y a partir de ahí comienza un capitel con una primera franja que hace las veces de collarino o astrágalo decorada con motivos vegetales, y una segunda, donde se puede leer "Regina coelum assumpta", da paso al colegio apostólico que hace las veces de cuerpo central de un capitel antropomorfo. Los apóstoles, en círculo y mirando al exterior, sirven de base a la Virgen casi adolescente que con los brazos abiertos y la mirada al cielo se eleva acompañada de dos ángeles niños. A sus pies una nube acoge a cuatro querubines por delante y por detrás quedan representados el sol, la luna y



figura 5

una estrella (Fig. 5). "Apareció en el cielo una magnífica señal: una mujer envuelta en el sol, con la luna bajo sus pies y en la cabeza una corona de doce estrellas"<sup>21</sup>. Rodea la espalda de la Virgen una cinta con la inscripción "Gaudent angeli collaudantes Dominum" ("Los ángeles se regocujan alabando al Señor"). La Virgen está coronada por doce estrellas y toda ella rodeada por una ráfaga de hierro forjado compuesta por rayos, estrellas y pequeños querubines formando el conjunto una expresiva mandorla. El monumento, de 8 metros de alto desde la grada, fue esculpido en piedra caliza de Luque (Córdoba), dura, color crema. Tuvo un coste total de 316.000 pesetas. De esa cantidad Vassallo cobró 175.000, no sólo por su trabajo en la parte escultórica y de canteoría sino por los portes, los embalajes y todo el material incluyendo las tres gradas, el pilar, los grupos escultóricos y la ráfaga cincelada de hierro<sup>22</sup>. El resto de elementos como eran las piedras, las columnas que rodean al monumento, las cadenas, la solería y los trabajos de albañilería supusieron la diferencia hasta las 316.000 pesetas.

<sup>21</sup> *Apocalipsis* 12, 1.

<sup>22</sup> Presupuesto del monumento dedicado a la Asunción de la Virgen firmado por Juan Luis Vassallo en Sevilla el 11 de Enero de 1951. Archivo del Estudio de Arquitectura de Fernando de la Cuadra, carpeta 451. En el diario *Ayer*, del 24 de febrero de 1952, p. 6, de la Cuadra dice que el escultor cobró 180.000 pesetas. Podría haberse modificado el presupuesto inicial.

## EL GRUPO ESCULTÓRICO DE LA VIRGEN Y LOS ÁNGELES

Según L. Réau, la Asunción realmente es una leyenda copiada en el siglo VI del arrebatamiento del profeta Elías y de la Ascensión de Cristo. También recibe la influencia del *Apocalipsis* donde la Mujer que escapa al dragón es la imagen de la Virgen elevada al cielo<sup>23</sup>. Los apócrifos asuncionistas, cuyos manuscritos más antiguos no se remontan más allá del siglo IV, ejercen una gran influencia en la inspiración artística plástica, mucho más que en la literaria, sobre todo en Oriente. "A partir del siglo XI aparecen ya perfectamente fijados los rasgos fundamentales de la representación asuncionista según los datos apócrifos"<sup>24</sup>.

La iconografía de la Asunción nos presenta este hecho con unos elementos ya característicos que se han ido configurando a lo largo de varios siglos, desde que se suponen escritos los primeros apócrifos asuncionistas, allá por el siglo IV, hasta el siglo XI, en que la iconografía asuncionista queda consolidada<sup>25</sup>. En un grupo superior presenta a la Virgen con las manos unidas en actitud de oración, rodeada de ángeles y querubines que la elevan, todos ellos envueltos en nubes. En un grupo inferior presenta la tumba abierta alrededor de la cual está el colegio apostólico. La *Asunción* de Antonio Mohedano en Antequera, Málaga, es un ejemplo que cumple con todos los requisitos de la iconografía tradicional: Virgen orante, rodeada de ángeles, sepulcro vacío y alrededor los apóstoles.

A veces el grupo de la Virgen, los ángeles y las nubes forman una composición ovalada, es decir una mandorla. Este sería el caso de la escena central del retablo de la Asunción de la Catedral de Córdoba, realizado a partir de 1552 por los escultores Juan de Castillejo y Martín de la Torre. Este es el esquema iconográfico que ha optado por utilizar de la Cuadra para el diseño definitivo del monumento.

En algunas ocasiones la Asunción está representada tan sólo por el grupo de la Virgen con los ángeles, prescindiendo de los apóstoles. Así nos muestra Murillo su *Asunción* de la Colección Wallace ya comentada: una madonna sedente, con los brazos abiertos a la altura de la cintura y la mirada hacia el cielo, rodeada de ángeles niños.

En la Asunción se nos puede presentar a la Virgen en dos actitudes: con los brazos abiertos, más o menos alzados y la mirada al cielo, o con las manos unidas en actitud de oración o meditación, más cercana a la representación iconográfica que se hace de la Inmaculada. De la primera actitud nos encontramos el ejemplo de la *Asunción* de Tiziano en la iglesia de Santa María Gloriosa dei Frari en Venecia (1518), modelo de inspiración para composiciones posteriores. La Virgen está representada con los brazos abiertos, la mirada al cielo y rodeada de ángeles formando una curva ascensional. En una zona inferior coloca a los apóstoles. Ejemplo de la segunda actitud sería la *Asunción* que Il Moretto pintaría entre 1524 y 1526 para la Catedral Vieja de Brescia. Aquí, en una composición claramente influenciada por la anterior de Tiziano, aparece la Virgen con ambas manos sobre el pecho.

"La expresión *Asunción* es significativa: se opone a la *ascensión*, como lo pasivo a lo activo. Es decir, la Virgen no asciende al cielo por sus propios medios, como Cristo, sino que es elevada al Paraíso sobre las alas de los ángeles"<sup>26</sup>. Siguiendo a Réau, a veces por confusión iconográfica la *Asunción* se transforma en *Ascensión*, y en el caso del monumento jerezano ha sucedido eso. La Virgen sube por sí misma, asciende. Ella no es elevada por los

dos ángeles que forman su cortejo. Estos mantienen las manos unidas, orantes, cerrando con sus cuerpos la composición en forma ovalada. El ejemplo más célebre de esta *Ascensión de la Virgen*, no ya *Asunción*, es el cuadro de Tiziano comentado anteriormente. Sin embargo, como sigue diciendo Réau en la misma obra, esta nueva fórmula no eliminó completamente a la antigua ya que en el siglo XVII, Guido Reni y Poussin hacen elevar a la Virgen mediante grandes ángeles.

## LA APORTACIÓN DE VASSALLO A LA ICONOGRAFÍA

Juan Luis Vassallo Parodi nació en Cádiz el 2 de mayo de 1908. Estudió en las Escuelas de Artes y Oficios de Córdoba y Baeza, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de la capital española. Fue profesor de Modelado en las Escuelas de Artes y Oficios de Ávila, Jerez, Cádiz y Sevilla y en las Escuelas de Bellas Artes de Sevilla y Madrid. Ganó numerosos premios entre los que destaca una primera Medalla en la Exposición Nacional de 1948 con su famosa y excepcional "Gades". Su obra es extensa y de una gran calidad y aquí en Jerez es conocido sobre todo por los amantes de la imaginería. Murió un 18 de abril de 1986<sup>27</sup>.

Fernando de la Cuadra deja ya definido en sus dibujos el programa iconográfico y los atributos que puedan llevar algunos de los apóstoles, y de los que no quedaran visibles en los bocetos seguro que daría suficientes explicaciones. El contacto entre el arquitecto y el escultor era fluido no sólo por las cartas sino por la gran amistad que existió entre ellos y así lo manifestó el escultor el día en que fue designado Académico de Honor de la Academia de Bellas Artes de Cádiz:

"Innumerables obras que he realizado en toda esta provincia, no solo en Jerez, que han sido muchas, entre ellas el Monumento a la Asunción, quizás la más conocida por su céntrico y bello emplazamiento, que realicé como otras, en colaboración con mi admirado y querido amigo el ilustre arquitecto Fernando de la Cuadra e Irizar"<sup>28</sup>.

El escultor sigue el programa trazado por el arquitecto y hace algunas aportaciones iconográficas, además de su gran aportación técnica y estilística.

En el grupo superior Vassallo le da a la Virgen una apariencia más joven, casi adolescente. Los dos ángeles que la acompañan están aún más rejuvenecidos, los ha convertido en unos niños y la posición de éstos ha cambiado; han pasado de estar arrodillados a estar de pie con las manos unidas. Y lo que es más significativo, no elevan a la Virgen sino que tan sólo la acompañan en su "ascensión". A los pies de la Virgen ha ampliado el número de querubines. Unos años más tarde, en 1958, realizaría otra *Asunción*, en esta ocasión para la parroquia de las Viñas de Jerez, guardando una gran similitud ambos conjuntos. También nos mostraría a una Virgen casi adolescente en la misma disposición que la del monumento y rodeada también por dos ángeles jóvenes y por tres querubines. En este caso la obra, también de una gran belleza y calidad, está rea-

<sup>27</sup> Para mayor información acerca de Vassallo consultar: A. de la Banda y Vargas, "Elogio del escultor gaditano Juan Luis Vassallo Parodi", en *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, n.º 2, Cádiz, 1984, pp. 29-36; *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, n.º 62, Primer semestre de 1986, con artículos de E. Pardo Canalís, J. Hernández Díaz, L. García-Ochoa y G. Nieto dedicados a Vassallo; J. A. Merino Calvo, *Tradición y contemporaneidad: el escultor Juan Luis Vassallo Parodi*, Cátedra "Adolfo de Castro", Fundación Municipal de Cultura, Cádiz, 1987 y J. A. Merino Calvo y E. Pardo Canalís, *Juan Luis Vassallo*, Ed. Gadesarte, Madrid, 1992.

<sup>28</sup> J. L. Vassallo Parodi, "Palabras de gratitud", en *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, n.º 2, Cádiz, 1984, pp. 37-38.

<sup>23</sup> L. Réau, *Iconografía del arte cristiano*. T. 1, Vol. 2, Ed. del Serbal, Barcelona, 1996, pp. 638-639.

<sup>24</sup> *Los Evangelios Apócrifos*, Versión crítica citada, p. 577.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 576-577.

<sup>26</sup> L. Réau, *Op. cit.*, T. 1, Vol. 2, p. 638.

lizada en madera policromada. En el grupo escultórico del apostolado Vassallo tendría más libertad de expresión, no sólo en cuanto al estilo sino también en la disposición de los elementos. Incluso en algún momento decidió acerca de los atributos que debían portar algunos de los apóstoles como son los casos de Tomás o de Andrés.

Los doce apóstoles forman un círculo a los pies de la Virgen sirviendo de capitel al gigantesco pilar que es el soporte del monumento. Vassallo decide la distribución de los apóstoles, y para ello traza un doble eje imaginario, dos diámetros perpendiculares a ese círculo, colocando a los pies de la Virgen por la cara de delante a Pedro y por la cara de la espalda a Tomás; Andrés y Mateo quedarían a la derecha e izquierda respectivamente de la Virgen en el otro eje. Como dice el escultor gaditano, esta disposición tiene una finalidad exclusivamente estética para mantener la unidad de estilo y conseguir darle un poco de variedad a las figuras. Los cuatro apóstoles citados, que están colocados en los extremos de los diámetros indicados, son figuras

“más hieráticas y reposadas, y si se quiere, más ‘bizantinas’ (...) Las restantes figuras, que son como arcos inscritos, entre los extremos de esos ángulos rectos, van adquiriendo movimiento y ‘barroquismo’ hasta sacar algunos los brazos fuera del bloque, o volverse y contorsionarse en una u otra dirección para dar más vida al conjunto”<sup>29</sup>.

Efectivamente, esos cuatro apóstoles se aproximan a los cánones románicos, en cambio, el resto muestra un cierto dinamismo. Varios de ellos forman composiciones parciales de una evidente simetría. Pedro (dos llaves), Juan (copa con un dragoncillo—veneno—) y Santiago el Mayor (vestido de peregrino) forman una de esas composiciones parciales. En el centro, Pedro, estático, recibe las miradas de los otros dos que tienen más dinamismo manifestado en los brazos que doblan en sentidos opuestos para quedar simétricos (Juan el brazo derecho y Santiago el izquierdo). Las piernas (derecha de Juan e izquierda de Santiago), sentidas a través de los paños, se adelantan de la misma manera.

Otro grupo de tres lo forman Mateo (evangelio), estático en el centro y Felipe (cruz en Tau) y Matías (lanza), a ambos lados, mueven tímidamente sus piernas más cercanas a Mateo. El tercer grupo tiene a Tomás (cángulo) como eje de simetría. Aquí los elementos simétricos son muy evidentes: el pergamino con el “carnis resurrectionem” de Santiago el Menor y la sierra de Simón y además ambos giran la cabeza hacia el exterior, obviando a Tomás. También hay una evidente simetría entre Simón con su sierra y Judas Tadeo con su maza. Las miradas de ambos se cruzan.

El último grupo forma el esquema simétrico en torno a Andrés (cruz *decussata*, en aspa). Los tres con los torsos y los brazos desnudos muestran un perfecto estudio anatómico. Bartolomé (cuchillo) y Judas Tadeo (maza) dirigen sus miradas al lado contrario al que está Andrés, mientras el brazo izquierdo de Bartolomé está colocado simétricamente respecto al derecho de Judas. Las rodillas de los dos (derecha del primero e izquierda del segundo) se flexionan de la misma forma.

## EL APOSTOLADO

El programa iconográfico del colegio apostólico viene dado por Fernando de la Cuadra en los diversos bocetos que prepara a partir de octubre de 1950, dejando desde bien pronto definidos los atributos de varios de los apóstoles. En algunos de estos croquis aparece Pablo con su espada. Los apócrifos asuncionistas citan a Pablo entre los apóstoles<sup>30</sup>, pero en el dise-

<sup>29</sup>J. L. Vassallo, *Ayer*, 9 de septiembre de 1951, p. 3 y *El monumento asuncionista de Jerez de la Frontera. 24 de febrero 1952*, Jerez Industrial, Jerez, 1952, p. 24.

ño final ha sido sustituido por Matías. Es frecuente que aparezca Pablo en lugar de Matías en muchos grupos apostólicos ya que éste fue incorporado tardíamente, a raíz de la muerte de Judas Iscariote. De la Cuadra pudo usar como fuente de inspiración no sólo los textos apócrifos sino también los apostolados que había en Jerez a su alcance. Conocía perfectamente el apostolado de la sacristía de la Catedral jerezana, el de las vidrieras de san Miguel, diseñado por José Jiménez Aranda entre 1867 y 1869, los de la Cartuja jerezana: en el coro, obra de Cristóbal Voisin y Jerónimo de Valencia; los óleos atribuidos a Rubens de la sala Capitular; las hermosas esculturas policromadas de Arce en el refectorio... Tal vez este último apostolado impresionara al arquitecto jerezano y tomara de ahí la mayor parte de sus atributos. En todos figura Pablo aunque hay que tener en cuenta que en el coro de la Cartuja no se limitan a representar a los doce apóstoles sino que aparecen muchos personajes más.

Pedro. Está representado como hombre maduro, sin llegar a lucir la calva con que se le representa habitualmente, de barba cerrada pero corta, y semblante serio, pensativo. Vassallo pretendía conseguir que tuviera una actitud serena y quieta, “hierática”. El manto lo lleva recogido hacia el centro de la cintura formando pliegues verticales con una línea en zig-zag en el centro. Lleva en su mano izquierda dos grandes llaves unidas y muestra la derecha en actitud de bendecir. A pesar de que los atributos de Pedro son muy numerosos (llaves, barca, pez, gallo, cadenas, cruz invertida, cruz con triple travesaño, símbolo papal), el más antiguo y el más extendido es la llave. En la mayoría de los casos, como éste, Pedro aparece iconografiado con dos, una de oro y otra de plata, las llaves del cielo y de la tierra que tienen el poder de atar y desatar, de absolver y de excomulgar que Cristo confirió al Príncipe de los Apóstoles. Estas llaves siempre aparecen juntas porque el poder de abrir y de cerrar es uno.

Juan. En occidente se suele representar a Juan como un joven imberbe y así es como lo presenta este monumento. No muestra ese aire algo relamido tan frecuente en la iconografía tradicional sino que tiene un aspecto fuerte y varonil. A la izquierda de Pedro, gira la cabeza hacia él, mientras que su brazo derecho, desnudo, cruza su cuerpo para sostener con esa mano una copa con un pequeño dragón dentro que bendice con la izquierda. El atributo de Juan suele ser en frecuentes ocasiones un águila, como autor de un evangelio, pero cuando forma parte del colegio apostólico suele ser representado con la “*copa envenenada* de la que escapa el veneno exorcizado por una señal de la cruz, en forma de dragoncillo”<sup>31</sup>. L. Réau, en el mismo texto, nos sigue contando la historia. En Éfeso, el sumo sacerdote del templo de Diana le dio a beber una copa emponzoñada con la intención de probar el poder de su Dios. Previamente se la había dado a dos hombres que murieron en el acto. Juan bebió el contenido sin sufrir ningún daño y luego resucitó a los dos hombres. La cabeza girada y la pierna derecha cruzando por delante de la otra, como diría Julia J. López Campuzano “muy del gusto gótico”<sup>32</sup>, hace que esta figura tenga más dinamismo que la anterior.

Matías. Por no ser un apóstol elegido directamente por Jesús sino designado por el resto de apóstoles en sustitución de Judas Iscariote, no suele aparecer frecuentemente en el grupo apostólico. De hecho, en los primeros bocetos de Fernando de la Cuadra aparece Pablo que es quien más frecuentemente figura entre los doce. Si hacemos un recorrido por los diversos apostolados

<sup>30</sup> *Libro de S. Juan Evangelista*, XIX; *Libro de Juan, Arzobispo de Tesalónica*, VII; *Narración del Pseudo José de Arimatea*, VIII. También Dionisio, discípulo de Pablo, lo dice en su libro *Los nombres divinos*: citado por S. de la Vorágine, *Op. cit.*, I, p. 478.

<sup>31</sup> L. Réau, *Op. cit.*, T. 2, Vol. 4, p. 190.

<sup>32</sup> J. J. López Campuzano, *La Iglesia y la sillera coral de la Cartuja Jerezana*, Ed. J. J. López Campuzano, 1997, p. 79.



de Jerez citados anteriormente, nos encontramos que en la mayoría está Pablo. El torso desnudo permite ver un excelente trabajo de anatomía. La mano izquierda la tiene alzada sobre la cabeza asiendo una cuerda que también le rodea el cuello. Con la mano derecha sujeta una lanza que utiliza como bordón. La pierna izquierda se insinúa a través de la túnica como si ésta fuera un paño mojado. Su atributo es un hacha con el que se le decapitó pero, "a veces se sustituye por una alabarda, lanza o espada"<sup>33</sup>.

Mateo. Hay un cierto paralelismo estético con la figura de Pedro. Como él, mantiene una actitud hierática y serena, y también el manto cae desde los hombros para ser recogido en el centro de la cintura formando unos pliegues que caen paralelos hacia los pies desnudos. Tan sólo el pliegue central rompe el paralelismo con una línea ondulada. También tiene las manos delante del pecho, pero en este caso ambas muestran la primera página de su evangelio "Liber generationis Jesu-Christi". Además del evangelio, con la mano derecha sujeta una pluma. Frecuentemente se le iconografía como evangelista, con un ángel o con un hombre alado porque su evangelio comienza por la genealogía de Jesucristo. Aquí tan sólo aparece el evangelio.

Felipe. Rostro de hombre maduro, barba poblada pero corta como la mayoría del grupo. Aunque L. Réau dice que su atributo habitual es la cruz *immissa* de doble o triple travesaño, que fue el instrumento de su martirio<sup>34</sup>, en la mano derecha sostiene una cruz en "tau", alzada, y la mano izquierda la mantiene abierta de frente. Los pliegues de su manto mantienen cierta similitud con los de Matías.

Santiago el Menor. Igual que Juan, aparece con la cabeza girada hacia su derecha; con el brazo derecho también desnudo y en la misma disposición que éste, sostiene entre la mano derecha y la pierna izquierda, ligeramente adelantada, un pergamino con el "carnis resurrectionem" símbolo de la fe. En la mano izquierda sujeta el símbolo de su martirio, es decir, su atributo habitual como es el bastón de batanero de mango corto en forma de pequeña maza encorvada con el que fue apaleado en Jerusalén. "Uno de aquellos fanáticos, con una pértiga de batanero, descargó sobre la cabeza del apóstol un golpe tan terrible, que le rompió el cráneo y le saltó los sesos"<sup>35</sup>.

Tomás. Otra de las figuras de actitud estática. Cabeza ligeramente inclinada, extático. Apesar de que se le suele representar con la escuadra de arquitecto (así aparece en casi todos los apóstolados de Jerez), aquí, con las manos abiertas, algo alzadas, oprime contra su pecho el cinturón de la Virgen (Fig. 5) (por cierto, que ésta aún lo lleva puesto). En la entrevista que le hicieron a Vassallo en el diario jerezano *Ayer* el 9 de septiembre de 1951 nos dice que la iconografía de Tomás la tomó de la leyenda de los Apócrifos ascensionistas.

Además de introducir el cambio de *Asunción* en *Ascensión* de la Virgen, el arte italiano también introduce otra innovación, la leyenda del cinturón de la Virgen que ésta dejó caer para que Tomás al recibirlo se convenciera de la realización del milagro. Tomás, el incrédulo, no sólo dudó de la Resurrección de Jesucristo sino también de la Asunción de la Virgen y ésta para convencerlo, dejó caer su cingulo desde el cielo.

Hay dos versiones acerca del momento en que Tomás recibe el cinturón de la Virgen. En una de ellas, Tomás llega tarde al entierro de María y el resto de apóstoles le cuenta todo lo sucedido, pero como con Jesucristo, aquí también se resiste a creerlo y por ello "la Virgen le dio una

prueba de su Asunción al cielo en cuerpo y alma dejando caer desde el aire el cinturón que ella llevaba habitualmente sobre su túnica"<sup>36</sup>.

En la otra versión, que está más difundida que la anterior, se muestra a Tomás solo en el monte de los Olivos cuando los ángeles elevaban el cuerpo de María. Entonces le pide una señal y la Virgen deja caer su cinturón. Esa es la versión que aparece en la *Narración del Pseudo José de Arimatea*, del ciclo ascensionista de los evangelios apócrifos. En esta narración se cuenta la muerte y entierro de la Virgen. Tomás se encontraba predicando en la India, pero...

"Entonces el dichosísimo Tomás se sintió repentinamente transportado al monte Olivete, y, al ver cómo el bienaventurado cuerpo se dirigía hacia el cielo, empezó a gritar diciendo: '¡Oh madre santa, madre bendita, madre inmaculada!, si he hallado gracia a tus ojos, ya que me es dado contemplarte, ten a bien por tu bondad alegrar a tu siervo, puesto que te vas camino del cielo'. Y en el mismo momento le fue arrojado desde lo alto al bienaventurado Tomás el cinturón con que los apóstoles habían ceñido el cuerpo santísimo (de María). Al recibirlo entre sus manos, lo besó, y, dando gracias a Dios, retornó al valle de Josafat"<sup>37</sup>.

No sería extraño que Vassallo, al colocar el cingulo en las manos de Tomás, no sólo estuviera evocando la para él bellísima leyenda apócrifa, sino que además estuviera convirtiendo ese cinturón en "un símbolo de protección de María, testimonio de cómo al subir al cielo no deja abandonados a sus 'hijos'"<sup>38</sup>. "La fuente de esta leyenda, inventada para formar pareja con la Aparición de Cristo resucitado al apóstol Tomás, es el *Arrebatamiento del profeta Elías*, quien, desde lo alto de su carro de fuego, lanza su manto mágico a su discípulo Eliseo". Aunque para san Jerónimo este episodio de Tomás ausente es producto de la fantasía y no ocurrió realmente ni tiene sentido creerlo por no ofrecer garantías de seguridad<sup>39</sup>.

La *Narración del Pseudo José de Arimatea* contribuyó a difundir en Occidente muchas leyendas contenidas en otros apócrifos ascensionistas y además añadió este episodio de Tomás, que no sólo se ha ido manteniendo en la leyenda sino que ya forma parte de la iconografía ascensionista.

Simón el Cananeo. Su atributo habitual es una sierra porque en su martirio fue cortado en dos por una de ellas. Su mano derecha sujeta esa sierra por un extremo mientras que por el otro se apoya en el suelo. Es uno de los dos apóstoles representado con larga barba que se va acariciando con la mano izquierda. Santiago el Menor y Simón forman una composición simétrica respecto a Tomás que haría las veces de eje de simetría. Ambos giran sus cabezas hacia el lado contrario al de Tomás y tanto el pergamino con el "carnis resurrectionem" como la sierra están dispuestos de manera simétrica. Iconográficamente se le asocia a su hermano Judas Tadeo y ambos, junto con Santiago el Menor, son hijos de María Cleofás y de Alfeo.

Judas Tadeo. El juego de simetría entre Santiago el Menor y Simón se repite ahora entre Simón y Judas Tadeo. En esta ocasión la maza de este último, la sierra del anterior y las miradas encontradas de los dos cierran la composición de elementos simétricos. Es curioso cómo este juego de simetría lo forman los tres hermanos, hijos de María Cleofás y Alfeo. Mientras sostiene un libro en la mano izquierda, sujeta una maza (fue muerto a golpes de maza) con la derecha

<sup>36</sup> S. de la Vorágine, Op. cit., I, p. 481. y L. Réau, Op. cit., T. I, Vol. 2, pp. 640-641.

<sup>37</sup> *Narración del Pseudo José de Arimatea*, XVII.

<sup>38</sup> M. Azcárate de Luxán, "El Tránsito de la Virgen a través del arte" en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, Fundación Universitaria Española, Seminario de Arte "Marqués de Lozoya", Tomo I, 1, Primer semestre de 1988, p. 131.

<sup>39</sup> L. Réau, Op. cit., T. I, Vol. 2, p. 640 y S. de la Vorágine, Op. cit., I, p. 481.

<sup>33</sup> L. Réau, Op. cit., T. 2, Vol. 4, p. 377.

<sup>34</sup> L. Réau, Op. cit., T. 2, Vol. 3, p. 510.

<sup>35</sup> S. de la Vorágine, Op. cit., I, p. 282.

cruzándola por delante del cuerpo en la misma posición que Juan o Santiago el Menor.

Andrés. Otra de las figuras de estética "bizantina" que forma uno de los ejes de composición citados por Juan Luis Vassallo. En su cintura recoge el ropaje con una cuerda formándose un pliegue central, vertical. Las piernas se dejan notar a través de los paños de su túnica. Su atributo es una cruz en forma de X o de aspa, llamada *cruz decussata* o de San Andrés. En este caso el escultor no le ha colocado la cruz sino que su propio cuerpo, medio desnudo, forma la cruz con los brazos levantados "en una actitud mitad plegaria, mitad inmoción"<sup>40</sup>. Su crucifixión, según F. Revilla, carece de apoyo histórico y el arte no incorpora la cruz en aspa de manera plena hasta el siglo XV. Más adelante contribuirían a su incorporación "El Greco", Rivera, Murillo y Rubens<sup>41</sup>.

Bartolomé. Este apóstol sujeta un cuchillo con la mano derecha apoyada en la parte izquierda de su desnudo pecho. Réau nos dice que según la tradición oriental seguramente fue crucificado, ahogado o decapitado pero como había muchos apóstoles que murieron de esas formas "los hagiógrafos optaron por un martirio menos trivial y convirtieron a Bartolomé en un *Marsias cristiano*"<sup>42</sup>. Sus atributos suelen ser dos: el cuchillo con el que le desollaron, y la propia piel colgando del brazo como lo vemos en la escena del Juicio Final de la capilla Sixtina donde el mismo Miguel Ángel le presta su cara. Parece que Vassallo quisiera hacernos un guiño pues el Bartolomé que él esculpe para este monumento recuerda en algunos aspectos al *Moisés* de Miguel Ángel.

Santiago el Mayor. Aparece vestido de peregrino con el bordón (en uno de los croquis aparece con un báculo) cogido con ambas manos y la venera jacobea en el pecho y en el sombrero. A partir de la influencia de la peregrinación a Compostela se le representa como peregrino, aunque también se le representa como apóstol y primer arzobispo de España con una cruz de doble travesaño o patriarcal, o como tipo ecuestre, sobre caballo blanco como Santiago *Matamoros*, como consecuencia de su participación en la Reconquista española, según la leyenda.

Una de las preocupaciones que tenían los autores era el posible impacto que el monumento pudiera tener en el entorno de la plaza. También la opinión pública, manifestada a través de la prensa, tenía sus temores. ¿Quitaría visibilidad a la joya renacentista del Cabildo Viejo? ¿Dificultaría la visión de la fachada mudéjar de san Dionisio? Fernando de la Cuadra estudió detenidamente estos aspectos y procuró que la altura y el volumen del pilar fueran los necesarios para que no quitara protagonismo a los dos edificios históricos y al mismo tiempo tuviera su parcela de identidad. Cuando le preguntan al arquitecto sobre la innovación urbanística, éste responde que el estilo y la altura han sido estudiados para que el monumento no desmereciera de la esbeltez de la plaza. "El monumento no sólo no impide la buena visión de la portada de la Biblioteca municipal, sino que ha venido a realzar la belleza de la plaza"<sup>43</sup> (Fig. 6).

<sup>40</sup> J. L. Vassallo, *Ayer*, 9 de septiembre de 1951, p. 3.

<sup>41</sup> F. Revilla, *Diccionario de iconografía*, Cátedra, Madrid, 1990, san Andrés.

<sup>42</sup> L. Réau, *Op. cit.*, T. 2, Vol. 3, p. 180

<sup>43</sup> F. de la Cuadra, *Ayer*, 24 de febrero de 1952, p. 6. D. Emilio de la Peña, delineante y amigo del arquitecto, me confirmó esta preocupación de Fernando de la Cuadra. Se realizaron varios fotomontajes con la maqueta y la plaza para estudiar mejor su ubicación. Conversación con D. Emilio de la Peña el 17 de marzo de 2001.

En la actualidad algunas voces se preguntan si realmente esa era la ubicación más idónea. Hoy estamos habituados al monumento en el lugar que ocupa porque la mayoría hemos visto la plaza siempre así. Forma parte del paisaje urbano de nuestra ciudad.

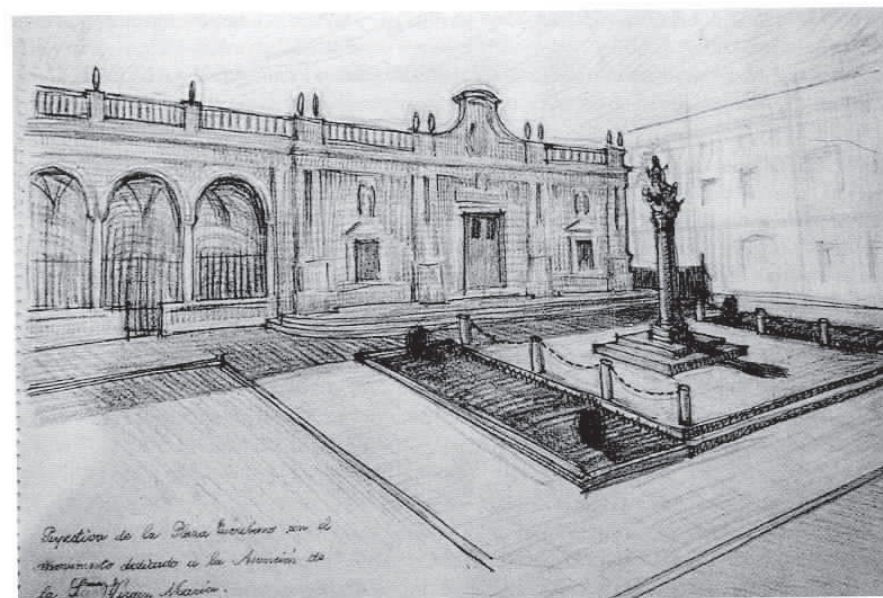


Figura 6