

Perspectiva y plano de la Bahía de Cádiz en la Antigüedad (según F. Rambaud, 1996)

POSIBLES INFLUENCIAS ISLÁMICAS EN LA PORTADA DE LA CAPILLA DE GRACIAS, EN EL CONVENTO DE SANTO DOMINGO. JEREZ DE LA FRONTERA

A nuestras hijas Loly y Eva

Es sobradamente conocido el hecho de las múltiples e importantes influencias que el arte islámico ha ejercido sobre el cristiano a lo largo de los siglos, que incluso han dado carta de naturaleza a un estilo tan sumamente complejo como ha sido el mudéjar. Sin estas influencias tampoco sería posible entender el arte del protorenacimiento hispánico, el llamado Plateresco, aunque este término se encuentra ya en desuso. No podría entenderse este primer Renacimiento, sus fachadas telón, la decoración menuda y cubriente, el horror vacui, su carácter híbrido en definitiva, sin la confluencia feliz y magnífica de dos culturas que dan lugar a un arte que superpone a la tradición medieval hispana, cristiana y musulmana, la aportación de las nuevas formas italianas. Este hecho puede plantear un nuevo interrogante, ciertamente difícil de responder. Si el arte mudéjar se considera un estilo, o mejor un metaestilo, resultante de la interacción de dos culturas como son la cristiana y la islámica, habida cuenta que en el "Plateresco" también se aprecian esas dos mismas influencias, ¿Podría hablarse, al referirnos al protorenacimiento hispano, de una prolongación del mudéjar, o incluso de un espíritu mudéjar?

En la portada que nos ocupa, quisiéramos hacer hincapié en las influencias islámicas, referidas sobre todo a la iconografía, y su posible significado en el contexto, no sólo de la portada en sí misma, sino del conjunto arquitectónico del convento dominico.

Esta portada ya la hemos analizado más ampliamente dentro del estudio que hemos dedicado al Renacimiento jerezano,¹ por lo que sólo nos centraremos en aquellos aspectos que indican una cierta influencia islámica.

El primer hecho que llama la atención, y que podría ser símbolo de una cierta mentalidad, es el estilo en el que está realizada la portada, muy retardatario para el momento en el que se realiza, la segunda mitad del siglo XVI. La portada recuerda en su composición y estructura otra de mucho mejor factura, como es la portada de entrecoros de la Cartuja de la Defensa, obra probable de Cristóbal Voisin y Jerónimo de Valencia, realizada en 1538.² Aunque la estructura compositiva es parecida, tanto la calidad de los relieves como el programa iconográfico son radicalmente diferentes, aunque ambas portadas tienen el mismo carácter moralizante. (Ilustración 1)

* Antonio Aguayo: Profesor del IES "Caballero Bonald", Jerez de la Frontera.
M^a Dolores Corral: Profesora del IES "Cristóbal Colón", Sanlúcar de Barrameda.

1 AGUAYO COBO, Antonio: La arquitectura del Renacimiento jerezano. Estudio iconológico, Cádiz. UCA.

(En prensa)

2 Ibidem



Ilustración 1. Portada de la Capilla de Gracias

El motivo plástico más visible de la influencia islámica en esta portada es el de las adargas nazaries, que en número de dos, formando parte del conjunto de armas y despojos guerreros, adornan la parte exterior del arco de medio punto que da paso al interior de la capilla, simbolizando los bienes terrenales y los honores a los que hay que renunciar para poder entrar en el Reino de los Cielos (Ilustración 2)



Ilustración 2. Adarga nazari

Esta adarga es un escudo de cuero, pequeño y ligero, caracterizado por su forma ovalada, de corazón, propio de las huestes musulmanas de Al-Andalus. Este tipo de escudo bivalvo es citado a partir del siglo XIII en las Cantigas de Santa María, habiendo entrado en España procedente de Marruecos. Está construido íntegramente de cuero, sin armazón de madera, lo que lo hace extraordinariamente ligero y resistente, gracias a la naturaleza de los cueros, especialmente el de un antílope, el lant. La adarga, a pesar de su carácter utilitario, no por ello sacrifica la estética, siendo objeto de profusa decoración, alcanzando cotas de auténtico lujo, al incorporar sedas y todo tipo de adornos, siendo lo más llamativo las borlas o cordones de bellota.³ Este tipo de adarga constituye un motivo iconográfico muy característico, que sólo aparece en el contexto andaluz, y no más allá de la mitad del quinientos, haciendo siempre referencia a los expulsados nazaries. Más allá de este contexto, la adarga, para hacer referencia al mundo musulmán, es sustituida por la cimitarra y el turbante, tal como aparece en el Cabildo Viejo jerezano.⁴ El nazari ha sido sustituido por el turco.⁵

³ GALERA ANDREU, Pedro: La tradición islámica y el clasicismo renacentista en España: a propósito de la adarga nazari en la arquitectura del s. XVI. Cuadernos de la Alambra. Vol. 31 - 32. Granada, 1995 - 96. Pág. 140.

⁴ AGUAYO COBO, Antonio: Alciato y los bestiarios medievales, fuentes para la interpretación iconológica del Cabildo jerezano. Del libro de Emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica. Universitat Jaume I. Castelló, 2000. Pág.453 - 476

⁵ GALERA ANDREU, Pedro: Opus cit. Pág. 142.

Otro motivo iconográfico de influencia islámica es el que se puede apreciar en el friso superior, situado sobre el arco de la entrada (Ilustración 3). A la izquierda del escudo de la orden dominica, (derecha del espectador) un ser de aspecto deforme monta un caballo, el cual se transforma en su parte trasera en un caballo marino, un hipocampo, cuya cola se enrosca sobre sí misma, cubriéndose incluso de escamas. El hipocampo o hipopótamo, (caballo de río) tiene un significado totalmente negativo, tal y como se puede comprobar en Horapolo, Ripa, o Pierio Valeriano.⁶ Lo que nos interesa ahora no es el hipocampo, sino el ser que cabalga sobre él. Se trata de un niño desnudo, de cuerpo deforme, pero lo que llama sobre todo la atención, es que tiene el cuello torcido, con la cabeza vuelta hacia atrás, orientada hacia la espalda.



Ilustración 3. Los réprobos

Este modelo iconográfico responde a un modelo islámico recogido en los "Hadices". Estas leyendas al hablar de los réprobos en el día del Juicio, dicen:

*"Es, pues, claro que ellos estarán ante su Señor; pero estarán con sus cabezas invertidas, es decir, que sus caras estarán vueltas hacia sus nuca... Tal será la sentencia contra los que despreciaron su gracia y no siguieron derechamente el camino que Dios les señaló."*⁷

La comparación con la figura de la derecha, permite corroborar la diferencia (Ilustración 4). En tanto que el justo, que refrena las pasiones, y logra con la fusta doblegar el impulso del caballo, mira hacia delante, la figura del réprobo mantiene la cara mirando hacia la nuca, tal como indica la leyenda musulmana.

⁶ AGUAYO COBO, Antonio: La arquitectura...

⁷ Apud. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María y otros: Mensaje cristológico en la Basílica de Nuestra Señora de Estibaliz, Vitoria - Gasteiz. Instituto de Estudios Iconográficos, EPHIALTE, 1989. Pág. 46, 47



Ilustración 4. Los justos

De manera similar vuelve a identificar a los condenados que encarnan la idea de Perversidad o Vicio (Ilustración 5). De nuevo el rostro que simboliza la ideal del mal adopta la postura señalada por la tradición islámica. La contraposición entre el bien y el mal queda patente por medio de esta posición



Ilustración 5. La Perversidad o Vicio

Otra influencia de la tradición islámica que nos parece patente, aunque no tan evidente como las expuestas hasta ahora, es el sincretismo de algunas de las figuras. Este carácter sincretico y desnaturalizador del arte islámico es indiscutible, sobre todo teniendo en cuenta la tradición anicónica de la religión musulmana. Aunque todo el programa iconográfico de esta portada es un tanto hermético por su sincretismo, tratando de sintetizar al máximo las formas, de tal modo que alguna de ellas resulta verdaderamente difícil de identificar, hay sin embargo una, que por su especial complejidad llama poderosamente la atención. Se trata de la figura situada en la enjuta izquierda del arco de entrada (Ilustración 6).

En ambas enjutas se desarrolla la escena de la lucha entre David y Goliat. El gigante está representado como un centauro, que cae herido, al tiempo que eleva su escudo a los cielos en una imagen basada en la *Psicomachia* de Prudencio, simbolizando la Soberbia (Nota). David, por su parte, presenta una iconografía de gran complejidad, de la que nos ocuparemos a continuación.



Ilustración 6. David y Goliat

Aunque no es nuestra idea hacer un estudio detallado de la figura, ya realizado anteriormente, haremos no obstante una somera descripción de la misma, con el fin de acercarnos al concepto sintetizado que encierra (Ilustración 7).



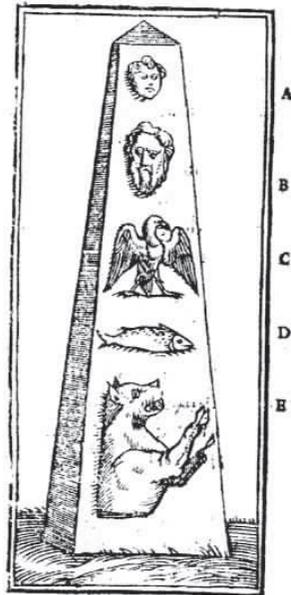
Ilustración 7. David

El ser representado no parece, en principio tener nada que ver con David. Está concebido como un híbrido, formado por la unión de varios seres, totalmente diferentes entre sí. La parte superior corresponde a un joven, de bello aspecto, que sujeta con la mano izquierda la cabeza decapitada de un hombre. La mano derecha, hoy desaparecida sujetaría una cuerda, que corresponde con la honda, arma que empleó el pastor bíblico para abatir al gigante. Tras sus hombros se aprecian dos grandes alas. La parte inferior es la que resulta más extraña e incomprensible, ya que las piernas se metamorfosean en una larga y retorcida cola de pez, de la que salen unas patas de aspecto palmiforme, como aletas.

La parte superior, si exceptuamos las alas es clara. Representa al David, que tras abatir con su honda al gigante Goliat, ostenta la cabeza de este, como trofeo, tras cortársela con su propia espada. Si la iconografía es tan clara, ¿por qué añadir elementos que la distorsionen?

Las alas le confieren un aspecto positivo, espiritual, tal como entendemos la figura de los ángeles en el catolicismo. Por el contrario, la cola de pez hace referencia a lo impuro e impío, tal como lo encontramos en Horapolo y sobre todo en Pierio Valeriano (Ilustración 8).





A - *Nascimur*
 B - *Senescimus*
 C - *Unimus*
 D - *Morimur*
 E - *Natura diffidit.*

Pierio Valeriano: *ODIUM*

Pierio Valeriano, hace del pez el símbolo de la condición frágil y mortal de la vida humana, a la vez que del odio. En el grabado reproducido las cabezas del niño y el anciano representan el devenir de la vida, el águila simboliza la vida espiritual, el pez la muerte y el caballo la destrucción.

La figura de David es una de las más bella, a la vez que de las más complejas del todo el Renacimiento jerezano. Es en sí misma una psicomachia. Representa la lucha entre el bien y el mal, entre la materia y el espíritu, entre el cuerpo y el alma, entre la soberbia y la humildad. Es, al igual que la figura bíblica, ambivalente, contradictoria. No es sólo el héroe que vence a Goliat, es el antepasado de Cristo, pero es asimismo el rey déspota que seduce a Betsabé y manda a la muerte a Urías, el marido de su amante.

Las figuras de David y Goliat representadas en esta portada se salen extraordinariamente de la iconografía habitual de ambas figuras. Al ser tan sintéticas no parecen querer recordar la escena bíblica, sino que la metamorfosis de las figuras las acerca más a ciertas figuras híbridas de seres fabulosos tan habituales en el arte hispanomusulmán de origen orientalizante. Parecen querer enmascararse bajo la apariencia de seres fabulosos.

Con todo lo anteriormente expuesto creemos haber demostrado suficientemente la influencia islámica sobre algunos elementos de la iconografía de esta portada de Gracias. Si bien este aspecto iconográfico quizás pueda resultar novedoso, lo cierto es que el convento de Santo Domingo tiene una larga y fructífera relación con el arte islámico desde los mismos inicios de su fundación.

Según ha demostrado Fernando López Vargas-Machuca, el convento de Santo Domingo se funda tomando como punto de partida una rábita en forma de *qubba* de origen almohade, tal como se puede apreciar en el grabado que de Jerez hace Van den Wyingaerde en 1567.⁸ (Ilustración 9)

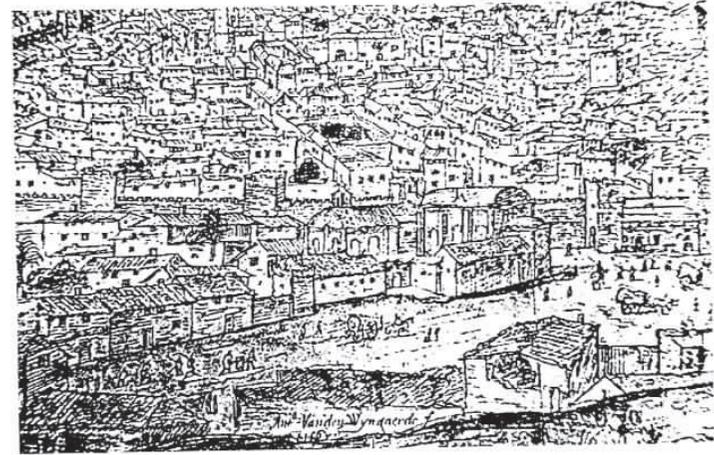


Ilustración 9. Anton Van den Wyingaerde. Jerez en 1567

En el grabado la iglesia está formada por las dos naves en forma de T que le dan una apariencia muy característica. A los pies de la T se observa la "mesquitilla" en forma de *qubba* de la que habla el padre Rallón,⁹ que tiene adosada una pequeña nave, paralela a la principal, que sería la primera construida, y por tanto el origen del convento. Esta *qubba* de origen almohade se derribaría en una fecha tan tardía como es el siglo XVIII para alargar y redecorar la nave.

Este origen no es la única relación con los alarifes musulmanes, ya que los tramos de la nave construidos durante los siglos XIV - XV se hacen a la manera mudéjar, con ese estilo tan característico de Jerez, en el cual se utiliza la piedra de cantería y una decoración a base de dientes de sierra, junto con otros elementos almohades, como las columnillas cortadas.

La relación entre el convento de Santo Domingo y la tradición islámica es constante y fructífera a lo largo de varios siglos. No es de extrañar que esta relación continuase durante

⁸ LÓPEZ VARGAS-MACHUCA, Fernando: Un ejemplo de reutilización y asimilación de arquitectura almohade: La iglesia de Santo Domingo de Jerez de la Frontera. El Mediterráneo y el Arte español. Actas del XI Congreso del CEMA. Valencia, 1996. Pág. 27 - 30

⁹ Ibidem

la centuria del quinientos. Esto viene a demostrar otra cosa, a nuestro juicio muy importante: la asimilación de culturas y la coexistencia pacífica entre ellas, al menos entre estas dos, la cristiana y la islámica.

Es de destacar, por el contrario, que la orden de Santo Domingo fue muy celosa de salvaguardar la pureza de sus miembros, siendo de las primeras que impusieron las pruebas de limpieza de sangre, teniendo que demostrar los que quisieran entrar en la orden, o los que se quisieran enterrar bajo sus techos, al menos cinco generaciones de cristianos viejos. Hasta tal punto fueron activos militantes en este orden de cosas, que la orden dominica fue la depositaria del tribunal de la inquisición en la mayor parte de los lugares, tal como se puede observar en el mismo convento jerezano, donde los escudos inquisitoriales se repiten en la iglesia y los altares.

Sin embargo, el celo puesto para defenderse de los judeoconversos desaparece a la hora de la relación con las tradiciones islámicas y la adopción de sus formas, en el caso del arte mudéjar, e incluso de su iconografía, tal como hemos tratado de demostrar anteriormente.

Todo esto nos lleva a una reflexión. No tenemos inconveniente en definir como arte mudéjar la arquitectura cristiana llevada a cabo por alarifes musulmanes a lo largo de la Edad Media, pero adoptamos muchos más recelos a la hora de aplicarlo al arte del siglo XVI.

El término mudéjar no es un concepto exento de polémica, ya que el arte mudéjar no se ajusta a una cronología estricta, ni a un marco geográfico determinado¹⁰. Esta indefinición llevó a la controversia a numerosos investigadores de arte en los últimos años.

Fue D. José Amador de los Ríos en su discurso de ingreso en la Real Academia de las tres nobles Artes de San Fernando, el que definió, en su acepción artística, el término mudéjar, por primera vez:

*"Hablo de aquel estilo, que tenido en poco, ó visto con absoluto menosprecio por los ultra-clásicos del pasado siglo, comienza hoy á ser designado, no sin exactitud histórica y filosófica, con nombre de mudéjar"*¹¹

La palabra mudéjar tiene su origen etimológico en el término árabe "*mudayyan*" que quiere decir "aquel a quien se ha permitido quedarse"¹².

En la Baja Andalucía no tenemos estudios suficientes de los "*mudayyan*". Estos se centran en Sevilla¹³, sobre todo. Haciendo una comparación¹⁴, pensamos que en la Edad Media hubo un número importante de "*mudayyan*" en Jerez, habida cuenta el importante número de monumentos arquitectónicos mudéjares con que cuenta la ciudad, como es, sin ir más lejos, una parte importante de la iglesia de Santo Domingo. En lo que no cabe ninguna duda, es que los alarifes más cualificados eran mudéjares. Hay numerosos ejemplos de su participación en

¹⁰ Hatje, Úrsula: Historia de los estilos artísticos. Desde la Antigüedad hasta el Gótico. Editorial Istmo. Madrid, 1973

¹¹ AMADOR DE LOS RÍOS, José: El estilo mudéjar en arquitectura. Discurso del Excmo. Sr. D. José Amador de los Ríos, leído en la Junta pública de 19 de junio de 1859. Discurso del Excmo. Sr. D. Pedro de Madrazo, en contestación al anterior. Separata de los discursos de las tres nobles artes de San Fernando... Tomo I. Madrid, 1872. Edición facsímil. Valencia, 1996. Pág. 3.

¹² BORRÁS GUALIS, Gonzalo: El arte mudéjar. Cuadernos de arte español. Núm. 7. Historia 16. Madrid, 1991.

¹³ GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel: El trabajo mudéjar en Andalucía. El caso de Sevilla. (siglo XV). En VI Simposio internacional de Mudejarismo. Actas. Centro de Estudios mudéjares. Teruel, 1995

¹⁴ FRAGA GONZÁLEZ, María del Carmen: La arquitectura mudéjar en la Baja Andalucía. Tenerife, 1977

edificios religiosos y civiles de gran importancia, durante la Edad Media así como durante la Edad Moderna, tal como hemos dicho anteriormente

Estas formas asimiladas por la población cristiana y mezcladas con su propia tradición artística es lo que nos da un arte de fusión que nosotros creemos que puede aproximarse al término de arte mudéjar. Como son las dos raíces del arte hispánico, no pensamos que puedan limitarse a un marco cronológico concreto, sino que esa mezcla, que podemos definir como estilo, llega hasta nuestros días.

Esta creencia nuestra se ve confirmada por las palabras del profesor Amador de los Ríos:

*"No otra era la influencia que el estilo mudéjar estaba llamado a ejercer en la cultura española, influencia que llega hasta nuestros días, tanto en las esferas arquitectónicas como en las industriales."*¹⁵

Situándonos en el contexto de la Capilla de Gracias, donde aparecen mezclados elementos cristianos y musulmanes, que tenemos dificultad para encuadrar en un estilo artístico o cultural determinado, podemos recoger una cita de D. José Amador de los Ríos, que lleva la influencia del mudéjar hasta el siglo XVI, prolongándose, como se dijo anteriormente, hasta nuestros días.

*"Así, no era maravilla el nuevo consorcio que en la primera mitad del siglo XVI ofrecían entre nosotros el antiguo estilo mudéjar y el que recibía título de Plateresco: la abundancia y suntuosidad, la gallardía y frescura de los elementos decorativos que uno y otro atesoran, se hermanaban, como en el siglo XIV se habían asociado los del estilo ojival y del arte mahometano"*¹⁶

Posteriormente, el profesor Angulo nos da una visión de la extensión del arte mudéjar mucho más limitada:

*"El gótico de la catedral con su novedad y su prestigio, aunque nada excepcional supo crear, fue quizás el motivo de que se agotasen estos lozanos brotes moriscos, si es que mordidos por fatal enfermedad no estaban condenados a marchitarse antes de llegar a pleno desarrollo."*¹⁷

La Capilla de Gracias se puede encuadrar, por tanto, en ese grupo de edificaciones religiosas en que se encuentran mezclados elementos cristianos y musulmanes a mediados del siglo XVI. Ahí radica precisamente la dificultad para definir en qué estilo se puede encuadrar esta capilla. Si nos atenemos a las tesis del profesor Angulo, situaríamos esta capilla dentro del estilo Plateresco, pero si hacemos caso de otras voces como la más antigua de D. José Amador de los Ríos o la más moderna del profesor Borrás, estaríamos ante un arte de fusión, que nos acercaría más a la clasificación de arte mudéjar para esta capilla.

Al tener en cuenta la iconografía, a la hora de identificar el mudéjar, creemos estar introduciendo un elemento nuevo e interesante que abre, o puede abrir un campo de enormes posibilidades y hasta ahora no muy explorado.

Creemos, quizás por nuestra formación clasicista, que las formas de esta capilla se alejan de los modelos convencionales de arte mudéjar, pero si no atendemos a las formas musulmanas que aparecen en este lugar, posiblemente estemos desoyendo el mensaje de un edificio.

¹⁵ AMADOR DE LOS RÍOS, José: Opus cit. Pág. 39

¹⁶ AMADOR DE LOS RÍOS, José: Opus cit. Pág. 35

¹⁷ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV. Sevilla, 1983. Pág. 11.