

Artículos

■ Los púlpitos de San Miguel en Jerez de la Frontera. Reconstrucción y análisis dentro del programa apocalíptico del templo

Antonio Aguayo Cobo
Universidad de Cádiz. HUM 726

RESUMEN: En el Museo Arqueológico Municipal de Jerez se conservan los restos de los dos púlpitos que, contruidos en el siglo XVI por el maestro Pedro Fernández de la Zarza para el templo de San Miguel, fueron retirados en el siglo XVIII. Se hace un análisis iconográfico, diferenciando los restos pertenecientes a cada uno de los púlpitos, e intentando una posible reconstrucción de ambas piezas por medio de hipótesis de las imágenes perdidas. Una vez reconstruidos, se contextualizan los púlpitos dentro del programa icónico del templo, cuyo hilo conductor es el texto apocalíptico, en el cual San Miguel desempeña un papel protagonista.

PALABRAS CLAVE: Iconografía, Arquitectura, Escultura, Apocalipsis, Pedro Fernández de la Zarza, Jerez de la Frontera, Renacimiento.

The Pulpits of San Miguel at Jerez de la Frontera. Reconstruction and Analysis within the Apocalyptic Programme of the Temple

ABSTRACT: The two pulpits built at the Temple of San Miguel in the 16th century by Pedro Fernández de la Zarza were removed two centuries later; they are nowadays preserved at Jerez Municipal Archaeological Museum. An iconographic analysis for each pulpit is provided, attempting a hypothetical reconstruction of both pieces and their lost images. Once rebuilt, pulpits will be contextualized within the temple iconic programme, whose common thread is the apocalyptic text, in which San Miguel plays a leading role.

KEY WORDS: Iconography, Architecture, Sculpture, Apocalypse, Pedro Fernández de la Zarza, Jerez de la Frontera, Renaissance.

Recibido: 3 de diciembre de 2013 / Aceptado: 26 de mayo de 2014.

Entre los fondos conservados en el Museo Arqueológico Municipal de Jerez de la Frontera, figuran varios fragmentos de los primitivos púlpitos de la iglesia de San Miguel. El primero que da noticias de estos restos es el erudito local Mariano Pescador y Gutiérrez del Valle, el cual en su guía artística hace mención de dicho púlpito: «Muy bello es un púlpito de piedra del siglo XVI^o de forma exágona con figurillas labradas primorosamente en hornacinas y repisas, de ornamentación plateresca, procedente de la iglesia parroquial de San Miguel»¹.

* AGUAYO COBO, Antonio: «Los púlpitos de San Miguel en Jerez de la Frontera. Reconstrucción y análisis dentro del programa apocalíptico del templo», *Boletín de Arte*, n.º 35, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2014, pp. 63-82, ISSN: 0211-8483.

1 PESCADOR Y GUTIÉRREZ DEL VALLE, Mariano, *Guía artística de Jerez de la Frontera*, Sanlúcar de Barrameda, Imprenta de A. Pulet, 1914, p. 102.

Casi idéntica cita repite más tarde en los apuntes para el catálogo del museo².

Aunque en la noticia aportada por Pescador y Gutiérrez del Valle se habla de un púlpito, en realidad los fragmentos conservados corresponden a dos, que situados junto al altar mayor del templo, se situarían uno en el lado del Evangelio, y otro en el de la Epístola. Muy pronto parecen quedar obsoletos, bien por su pequeño tamaño o por encontrarse muy alejados del público, por lo que el 10 de junio de 1667 se encarga uno nuevo, de hierro, al cerrajero jerezano José del Castillo, que se compromete a realizarlo en el plazo de ocho meses. Una vez terminado se completa con un tornavoz de madera de cedro, que se encarga al escultor Francisco Gálvez³. El púlpito convivió con los primitivos hasta el año de 1788 en que «fueron extinguidos estos»⁴. No hay que esperar a la restauración llevada a cabo por el arquitecto José Esteve y López entre los años 1866 y 1878, que supone un cambio radical en la estética del templo, sino que los primitivos púlpitos son retirados mucho antes, probablemente por haber perdido su función, y sobre todo el contexto en el que estaban ubicados, el primitivo retablo pétreo, hoy destruido y ocultos sus restos tras el actual, obra de Martínez Montañés. Tras su retirada tuvieron una utilización mucho más humilde, como es la de servir de brocal de un pozo de la misma iglesia de San Miguel. Acaso la reutilización no dejara de ser un símbolo, probablemente no del todo consciente. Lo que había servido para alimentar el alma, también podría servir para calmar la sed del cuerpo.

Los púlpitos han sido atribuidos al maestro Pedro Fernández de la Zarza, que trabajó en el templo jerezano entre los años 1528 y 1553⁵, el cual aunque nombrado en varias ocasiones como maestro mayor de la obra, realmente trabaja bajo la dirección de diferentes maestros, como son Domingo de Batalla, Diego de Riaño y Martín de Gainza, sucesivamente. No obstante, a pesar de estar bajo la dirección de estos maestros, la importancia de Pedro Fernández de la Zarza debió de ser enorme, hasta el punto de atreverse a firmar una de las bóvedas del templo, la conocida como capilla del Socorro, a cuyo cargo no sólo corrió la tarea

2 PESCADOR Y GUTIÉRREZ DEL VALLE, Mariano, *Apuntes para un catálogo de los objetos que existen en el depósito arqueológico anexo a la biblioteca municipal de Jerez de la Frontera*, Cádiz, 1916.

3 RÍOS, Esperanza de los, «Las intervenciones de Alonso Cano y Francisco Gálvez en los púlpitos de las parroquias de Santiago y San Miguel de Jerez de la Frontera», *Laboratorio de Arte*, 9, 1996, pp. 148-149.

4 *Ibid.*, p. 149.

5 ROMERO BEJARANO, M.; ROMERO MEDINA, R., «Pedro Fernández de la Zarza: un maestro tardogótico de la Baja Andalucía (1494-1569)», en ALONSO RUIZ, Begoña (ed.), *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, Madrid, Silex, 2011, pp. 197-209.

constructiva⁶, sino también la decorativa⁷. El tema iconográfico desarrollado en esta capilla se halla en relación con el resto de las bóvedas de la iglesia, en el cual se muestra un programa icónico de significado apocalíptico, muy sintético y original, pero sumamente interesante, en relación con la figura del titular del templo, el arcángel San Miguel⁸.

Si bien el tema iconográfico representado hay que encuadrarlo dentro del conjunto del templo, el desarrollo del tema, la concepción de las figuras, el naturalismo de las mismas, y su expresividad, suponen una ruptura auténticamente radical con el resto de la iglesia.

La bóveda de la capilla del Socorro está firmada en 1547. Un año antes, en 1546, un grupo de vecinos de la parroquia de San Miguel denuncian a Martín de Gainza y Pedro Fernández de la Zarza por la decoración de dicha capilla. No es sólo que no estén de acuerdo con el gasto generado por la decoración⁹, es con la decoración misma con la que no están de acuerdo. En ella se representan desnudos de manera explícita, que para unas mentes pacatas, aferradas a un mundo y una mentalidad ya trasnochados, debían herir seriamente sus sensibilidades. Afortunadamente, las denuncias no debieron de tener gran repercusión, ya que las obras continuaron normalmente, permitiendo la finalización de la ornamentación de la bóveda. Lo cierto es que la concepción de la obra por parte de Pedro Fernández de la Zarza supone la aceptación consciente de los ideales del humanismo, que el maestro ha debido de conocer, necesariamente, fuera del círculo jerezano.

El templo de San Miguel, comenzado hacia 1430 según Grandallana¹⁰, ve su construcción paralizada cuando alcanza el crucero. Las obras se reanudan tras la terrible epidemia de peste que diezma la población jerezana entre los años 1518 y 1523, comenzando por la bóveda del transepto, del lado de la epístola. En dicha bóveda se encuentra trabajando el maestro jerezano Francisco de Ortega, en torno al 1522, que también lo hace en la parroquia de San Mateo, apreciándose entre ambas grandes similitudes, tanto estilísticas como iconográficas¹¹.

6 PINTO PUERTO, F; ROMERO BEJARANO, M., «Espacios de transición: la bóveda de la capilla del Socorro de la iglesia de San Miguel de Jerez de la Frontera», en ALONSO RUIZ, Begoña (ed.), *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, Madrid, Silex, 2011, pp. 213-222.

7 AGUAYO COBO, Antonio, *Arquitectura religiosa del Renacimiento en Jerez. Una aproximación iconológica, I. San Miguel*, Cádiz, UCA, 2006.

8 *Ibid.*, pp. 87-104.

9 ROMERO BEJARANO y ROMERO MEDINA, «Pedro Fernández de la Zarza...», p. 207.

10 GRANDALLANA Y ZAPATA, Luis de, *Noticia histórico artística de algunos de los principales Monumentos de Jerez*, Jerez, 1885, p. 21.

11 AGUAYO COBO, Antonio, *Arquitectura religiosa del Renacimiento en Jerez. Una aproximación iconológica, III. San Mateo*, Cádiz, UCA, 2006, pp. 121 y ss.



1. Púlpito (fotografía de Antonio Aguayo)

Poco a poco, a lo largo de la centuria del quinientos, los diferentes maestros que intervienen van introduciendo, aún manteniendo la unidad estilística del templo, el nuevo estilo renaciente, tanto en los motivos ornamentales como en la estructura arquitectónica.

Es en este contexto en el que aparece el maestro Pedro Fernández de la Zarza, cuyo trabajo se encuentra documentado entre los años 1528 y 1553. Cuando comienza su intervención en el templo de San Miguel ya posee una experiencia profesional amplia, adquirida fundamentalmente en Sevilla, al lado de su tío abuelo Alonso Rodríguez, junto al cual conocería a Diego de Riaño, con el que trabajaría más tarde, así como con el maestro portugués Domingo de la Batalla¹². Parece evidente que junto a estos grandes maestros va a adquirir una enorme experiencia, que le ha de influir de manera poderosa en su trayectoria artística, pero no es menos evidente que ha de tener otras influencias o conocimientos, fruto de una mentalidad más avanzada, que le empujan a la realización de unas figuras, cuyo modelo icónico rompe de manera radical con lo que se está realizando en la ciudad y su entorno. Un entorno del cual, en teoría, no sale

12 ROMERO BEJARANO y ROMERO MEDINA, «Pedro Fernández de la Zarza...», p. 199.

en muchos años. Según nuestro punto de vista, en su obra late un conocimiento humanista, quizá no del todo comprendido en alguna de sus obras, pero fuertemente arraigado en su modo de trabajar, y sobre todo, de concebir la obra de arte, que hubo de adquirirlo fuera del círculo intelectual y artístico local.

Los restos conservados en el Museo Arqueológico de Jerez, correspondientes a los púlpitos, están formados por ocho piezas, seis de las cuales pertenecen a los pretilos, portadores de los relieves que conforman el programa icónico, y dos son basas, que aunque sin figuración humana poseen un hondo contenido simbólico [1].

Es de encomiar la forma en que estas piezas han sido dispuestas en el museo para su exposición. No se ha pretendido dar la sensación de que forman un todo unitario, sino que tan solo se han limitado a la yuxtaposición de las diferentes piezas, mostrando una disposición que puede recordar la factura de un púlpito, pero sin ánimo alguno de reconstrucción.

Análisis iconográfico

Para el análisis de las diferentes figuras que conforman el actual púlpito, seguiremos una lectura lineal, de izquierda a derecha, sin que por esto deba entenderse que las diferentes piezas que conforman los restos expuestos tengan en estos momentos una coherencia iconográfica. De hecho hay restos de dos púlpitos, como así se especifica, y como trataremos de demostrar a continuación.

La primera de las piezas, actualmente situada fuera de la estructura del púlpito, a la izquierda, ostenta la imagen de San Pablo, portando en su mano derecha la espada, su atributo más característico y constante, mediante el cual hace referencia al instrumento de su martirio, mientras que en su mano izquierda sujeta un libro abierto, en el cual está leyendo, por medio del cual se alude a la doctrina cristiana predicada por él tras su conversión. La iconografía es la habitual, aspecto venerable, larga barba y viste amplia túnica que le cubre hasta los pies.

La figura, al igual que el resto, se encuentra cobijada bajo una venera, por medio de la cual se alude al agua, símbolo de la regeneración por el bautismo.

La siguiente figura, que en la actualidad se encuentra formando parte de la estructura del púlpito, representa la imagen del evangelista San Lucas. Se halla representado siguiendo la iconografía habitual: figura masculina de edad madura, ataviado con amplia túnica, que adorna su rostro con abundante y re-

dondeada barba. Sujeta con la mano izquierda un libro abierto, sobre el cual escribe afanosamente con una pluma, como símbolo del evangelio del que es autor. A sus pies descansa el atributo que permite identificarlo: un toro provisto de alas que se halla postrado a sus pies. El animal, de gran ingenuidad, muestra unos afilados cuernos en forma de media luna. Al igual que San Pablo, la figura aparece cobijada bajo una venera [2].

Situado junto al evangelista San Lucas se encuentra la figura de otro, en este caso San Marcos. Muy similar en la indumentaria y en el aspecto de venerable anciano, adornado con barba que le confiere un aspecto docto y severo, cubre su cabeza con un paño o gorro que le asemeja a las figuras de los profetas del Antiguo Testamento. Este atributo puede ser debido al hecho de que su narración comienza aludiendo al Bautista, el último de los grandes profetas, al tiempo que el Precursor: «Voz que clama en el desierto», de ahí su atributo, el león sobre el que apoya el libro abierto en el cual escribe su evangelio. Tanto la figura del evangelista como la de su atributo, el león, se hallan mirando hacia su izquierda, atentos a la voz divina que les habla y que le dicta al santo el texto que ha de escribir.

El león se halla erguido sobre sus patas, apoyando mansamente sus manos sobre el regazo del santo, en tanto soporta sobre la cabeza el libro abierto. Al igual que sucedía con el atributo de San Lucas, el animal, en este caso el león, presenta una enorme ingenuidad, al tiempo que humaniza sus rasgos.

La venera que cobija la figura se mantiene inalterada, dotando a las figuras de una gran uniformidad.

El registro siguiente se encuentra ocupado por la imagen de la Virgen María, que sostiene en sus brazos a su Hijo. María, muy joven y de gran belleza, se halla ataviada con larga túnica que le cubre hasta los pies, y sobre ella, un amplio manto en el cual se envuelve. El velo, que apenas cubre sus cabellos, parece deslizarse desde la parte trasera de la cabeza, cayendo sobre los hombros, deja al descubierto una larga y ondulada melena. Con la mano izquierda sujeta el manto, terciado sobre los hombros, arropando con él al pequeño, sostenido en el brazo, al tiempo que con la otra mano lo sujeta amorosamente. El Niño, con rostro serio, dirige su mano hacia el pecho materno, buscando el alimento, en tanto la Madre lo mira enternecida, previendo el dramático destino para el que ha sido encarnado. El gesto materno no es especialmente dramático, antes al contrario expresa una extraordinaria ternura y amor, aunque no hay que olvidar que toda figura de María con el Niño es en sí una imagen de dolor, dado que ambos conocen el futuro de la Pasión y muerte [3].



2. *San Lucas* (fotografía de Antonio Aguayo)



3. *Virgen María con el Niño* (fotografía de Antonio Aguayo)

La figura de María se halla cobijada bajo una venera, cuyo interior se encuentra más decorado que las de sus compañeros, con unas ondulaciones que recuerdan las ondas marinas, queriendo remarcar la importancia del motivo. Es sabido que en la época clásica, la venera era atributo de Venus. El cristianismo aprovecha el simbolismo del agua, y se transforma en elemento regenerador, alusivo al agua del bautismo, asimilándose en muchas ocasiones a la Virgen, como vehículo necesario para el nacimiento de Cristo. Aunque la venera se sitúa sobre todas las figuras, es sobre María donde cobra realmente mayor importancia y relevancia.

La figura presenta una extraordinaria corporeidad, mostrando unos rasgos femeninos muy marcados, que le confieren un aspecto extraordinariamente real. Es de destacar el gran volumen que convierte el relieve en una figura casi de bulto. Aunque buscando una belleza perfecta, el artista huye de una idealización que aparte la figura del aspecto humano y corporal.



4. *San Pedro* (fotografía de Antonio Aguayo)



5. *San Miguel* (fotografía de Antonio Aguayo)

La figura de San Pedro, situada en la actualidad a la izquierda de la Virgen, presenta una iconografía fácilmente identificable. Hombre de edad avanzada, con acusada calvicie. Viste amplia túnica y manto. Con la mano izquierda sujeta un libro cerrado que apoya en su costado. En la mano derecha sostiene de manera ostensible una gran llave, su atributo más característico y constante. Mediante la llave se hace referencia al papel conferido por Cristo al príncipe de los apóstoles, simbolizando el poder de atar y desatar, de absolver y excomulgar. Aunque aquí San Pedro porta una única llave, normalmente son dos juntas porque el poder de abrir y de cerrar es uno sólo¹³ [4].

La última de las figuras, situada fuera de la estructura del púlpito, representa al titular del templo al que pertenecía la obra, el arcángel San Miguel. Miguel, dotado de grandes alas, viste armadura militar a la manera romana. La escena representa el momento culminante de la lucha de San Miguel, príncipe de las

13 REAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002, t. II, vol. V, pp. 50-51.

milicias celestiales, «*Michael victoriosus, princeps militiae caelestis*»¹⁴, con Lucifer, el cual es derrotado, aherrojado y condenado a los infiernos, al creerse como Dios [5].

Llama profundamente la atención, y es una prueba fehaciente del cambio de mentalidad que se está produciendo, como el artista ha estructurado la escena. Miguel, provisto de una gran espada que enarbola tras su cabeza, está a punto de descargar el golpe sobre la figura del ángel caído, que se halla postrado a sus pies. Normalmente esta escena está concebida como una lucha entre el Bien y el Mal, donde Lucifer es pisoteado y derrotado por el arcángel, sin posibilidad alguna de oponer resistencia. En esta ocasión, el artista ha concebido la lucha de igual a igual. No es que se pueda pensar que Lucifer tiene alguna posibilidad de salir victorioso de la contienda, pero ambos poseen la misma corporeidad y humanidad. De hecho, hay un extraordinario contacto físico entre ambas figuras. San Miguel está pisoteando y hollando a Lucifer, pero se ve obligado a sujetarle la cabeza con la mano izquierda a fin de impedir que pueda volver a erguirse. Satanás, en un desesperado intento de impedir su aniquilamiento, se aferra al brazo del celestial soldado, intentando clavarle sus afiladas garras. Es la lucha de dos iguales, en la que el triunfo se decanta del lado del más fuerte, del más aguerrido, del más poderoso, pero que ha debido emplear todo su poderío, toda su potencia, en lograr la victoria. Una victoria tanto más meritoria cuanto el enemigo es más fuerte.

El artista, Pedro Fernández de la Zarza, demuestra poseer un gran conocimiento del cuerpo humano y de los modelos clásicos en el extraordinario modelado del juvenil cuerpo del arcángel, marcando poderosamente la anatomía masculina. Esta búsqueda del cuerpo humano creemos que habría que ponerlo en relación con los desnudos anteriormente aludidos de la capilla del Socorro¹⁵, tan sólo tres años anterior a la obra de los púlpitos, aunque es evidente que probablemente por la ubicación de la capilla, y por tratarse de un desnudo, los cuerpos masculinos de la bóveda son mucho más idealizados que el del púlpito, dotándolos de una apariencia un tanto andrógina, aunque la sexualidad masculina quede claramente marcada.

Una vez analizadas las figuras, resta por estudiar los elementos decorativos que complementan la obra, y que consideramos de gran importancia, al tiempo que pueden permitir encuadrar la obra dentro del conjunto de la producción del artista.

¹⁴ *Ibid.*, t. 1, vol. 1, p. 65.

¹⁵ AGUAYO COBO, *Arquitectura religiosa. San Miguel*, p. 93, ilustración 50.



6. Friso de San Pablo (fotografía de Antonio Aguayo)

Sobre los arcos avenerados que cobijan las diferentes imágenes estudiadas, corre un friso, cuyos motivos ornamentales difieren en cada uno de los tramos. Así, mientras que en los que se sitúan sobre las figuras de la Virgen, San Lucas o San Marcos, la decoración se limita a estilizados roleos, los que coronan las imágenes de San Miguel, San Pedro y San Pablo presentan decoración diferenciada, que permite una interpretación iconográfica singularizada. Siguiendo el mismo orden de derecha a izquierda, llevado a cabo hasta ahora, comenzaremos el análisis por la figura de San Pablo, situada actualmente fuera del contexto del púlpito.

Aunque deteriorado, el friso muestra una cabeza, a manera de máscara, de rasgos rudos y groseros, remarcados por un cabello encrespado, largos bigotes y poblada barba, que le confiere un aspecto salvaje, aunque la expresión, de calma, no abunde en el aspecto agresivo de la figura. A uno y otro lado de la cabeza, flanqueándola, se sitúan dos lobos, de afilados hocicos, cuyos estilizados cuerpos se metamorfosean en roleos vegetales. Llama la atención que estos animales, caracterizados habitualmente por su ferocidad¹⁶, han depuesto su actitud y mantienen las fauces cerradas en una actitud que podríamos calificar como pacífica [6].

¹⁶ El lobo, debido a su crueldad, forma parte habitualmente del cortejo de Marte, de cuyo carro pueden tirar. Vid. RIPA, Cesare, *Iconología*, Madrid, Akal, 1987, t. I, p. 168. Debido a su carácter, en algunas ocasiones puede hacer referencia a la falsa religión o herejía. En general puede interpretarse como una imagen del mal.



7. Friso de San Pedro (fotografía de Antonio Aguayo)

Creemos que estas figuras han de ponerse en relación con la de San Pablo. Este es considerado el apóstol de los gentiles, por lo que mediante estas figuras estaría haciendo relación a los pueblos bárbaros y las falsas religiones que profesaban que, al conocer la doctrina cristiana, abandonan los cultos erróneos. De ahí el carácter pacífico, tanto de los animales como del rostro humano, atraídos por la predicación de San Pablo a la verdadera religión cristiana.

El friso que corona la figura de San Pedro está formado, al igual que el anterior, por una cabeza masculina, a manera de máscara, flanqueada por dos animales de formas estilizadas. Sin embargo, tanto los animales como el rostro humano difieren del anterior.

La figura humana, provista de larga barba y enormes bigotes, se halla cubierta con un bonete o gorro que recuerda la apariencia de los profetas judíos. Su expresión, al igual que en la figura anterior, tampoco revela cólera o furor, sino que expresa placidez y calma. Los animales, aunque muy estilizados, parecen ser dos perros, que situados en el extremos vuelven su mirada hacia la figura central, con una expresión que podría ser de ansiedad o confianza [7].

Dado que San Pedro es considerado el apóstol de los judíos creemos que mediante esta figura se está haciendo mención al pueblo judío, a la Antigua Ley, convertida al cristianismo gracias a la predicación de Pedro.

Los animales, muy estilizados igualmente, hasta convertirse en elementos fitomorfos, presentan cabezas parecidas a las anteriores, aunque menos afiladas, lo que nos lleva a pensar que pueden tratarse de perros, cuyo significado está más alejado de la idea de ferocidad, asimilándose más a la fidelidad. Los rostros de los animales, que carecen de agresividad, se hallan vueltos hacia el interior, buscando la mirada de la figura central.

La figura de San Miguel se halla coronada por un grupo similar a los ya vistos. Un rostro en torno al cual se articulan dos animales, que estilizan su cuerpo hasta convertirlo en formas vegetales. La iconografía de estos recuerdan inmediatamente otras representadas en las bóvedas de la iglesia, que se han interpretado como la representación de la Bestia¹⁷. Se trata de peces, de aspecto maligno y provistos de dientes, que les proporcionan una apariencia de fiereza y crueldad, similar a la del pez llamado sierra, que atrae a los peces con su aliento, devorándolos¹⁸, al igual que hace la Bestia con los hombres, para así atraparlos. Los animales, en cuyas facciones se puede ver el terror y espanto, dan la espalda a la figura central, tratando de evitar su mirada, y así poder escapar al castigo [8].

En este contexto es evidente que la figura que ocupa el lugar central hace referencia a la figura del Maligno. Se representa como un anciano de largas barbas y espesos bigotes. Cubre su cabeza con hojas, que tal vez pudieran interpretarse como de higuera, símbolo del pecado, en alusión al pecado original: «Entonces se les abrieron a entrambos los ojos, y se dieron cuenta de que estaban desnudos; y cosiendo hojas de higuera se hicieron unos ceñidores»¹⁹.

En el resto de las piezas el friso presenta tan sólo formas vegetales, salvo en el que discurre sobre la figura de San Lucas en el cual aparecen en los extremos dos pequeñas cabezas de grifos, seres híbridos de connotaciones positivas, cuyo significado habría que ponerlo en relación con el conocimiento de Dios²⁰.

Un elemento importante dentro de la estructura del púlpito son los elementos arquitectónicos que enmarcan las hornacinas aveneradas que albergan las figuras, que adoptan las formas de balaustres, siguiendo el conocido modelo de Diego de Sagredo²¹.

La entalladura del fuste de los distintos balaustres está adornada con pequeñas cabecitas aladas de ángeles, excepto la correspondiente a San Marcos

17 AGUAYO COBO, *Arquitectura religiosa. San Miguel...*, p. 38.

18 GUGLIELMI, Nilda, *El fisiólogo. Bestiario medieval*, Buenos Aires, EUDEBA, 1971, p. 86.

19 Gn. 3. 7.

20 RIPA, *Iconología...*, t. I, p. 170.

21 SAGREDO, Diego de, *Medidas del romano*, Toledo, 1526. Edición facsímil de Albatros Ediciones, Valencia, 1976.



8. Friso de San Miguel (fotografía de Antonio Aguayo)

en la que se aprecia una calavera provista de alas, por medio de la cual se está haciendo referencia a la Resurrección, y a la que flanquea la imagen de la Virgen, que se corresponde con la cabeza de un león, símbolo de la vigilancia.

La base de todos y cada uno de los balaustres está formada por un cuadrado, el cual, en cada una de sus caras representa tres pequeñas puertas. Creemos que por medio de estas puertas se está aludiendo de manera clara a la Jerusalén Celeste: «Tenía una muralla grande y alta con doce puertas; y sobre las puertas, doce Ángeles y nombres grabados, que son los de las doce tribus de los hijos de Israel; tres puertas al oriente; tres puertas al norte; tres puertas al mediodía; tres puertas al occidente»²².

Los nichos avenerados que cobijan las imágenes, cabría ponerlos en relación con otra posible obra, más tardía, en la que el autor habría participado, como es la capilla de la Limpia Concepción, en el convento de San Francisco²³. Aunque destruida su fachada, queda no obstante el interior, concebido como una gran venera, sin decoración icónica, salvo pequeñas rosas, por medio de la cual se simboliza el poder regenerador del agua de bautismo, haciendo alusión

²² Apc. 21. 12-13.

²³ ROMERO BEJARANO y ROMERO MEDINA, «Pedro Fernández de la Zarza...», pp. 208-209.

a la Inmaculada Concepción de María, la nueva Eva, vencedora del pecado²⁴. La concepción de la venera, salvando la diferencia de proporciones, es igual en ambos casos.

Reconstrucción y significado

En 1550 se lleva a cabo la compra de piedra para la realización de las gradas y los púlpitos del templo, aunque nada se conserva de las primeras por haber sufrido sucesivas remodelaciones a fines del siglo XVIII y en el siglo XIX²⁵.

Aun cuando la piedra se compre antes, la obra de los púlpitos de la parroquia de San Miguel, está íntimamente unida, no sólo cronológica, sino ideológicamente, con la construcción del gran retablo pétreo que tiene lugar en torno a la fecha de 1560. Cuando el maestro Pedro Fernández de la Zarza talla los púlpitos cuenta ya con una edad muy avanzada. Nacido en 1494, tiene en esas fechas 56 años de edad. En estos restos, el maestro muestra una enorme maestría y madurez, tanto en el terreno de la técnica, como en el de su formación humanística, como se ha podido comprobar en el análisis de los cuerpos y las composiciones, que denota un extraordinario conocimiento de los ideales y teorías renacentes.

Los restos conservados corresponden a dos púlpitos diferentes y complementarios, que se situarían en la cabecera del templo, junto al retablo pétreo.

El primero de ellos, correspondiente al lado del Evangelio, se halla presidido por la figura de la Virgen sosteniendo al Niño en brazos. De este púlpito se conservan tres piezas del pretil, ostentando las imágenes de la Virgen, San Lucas y San Marcos [9].

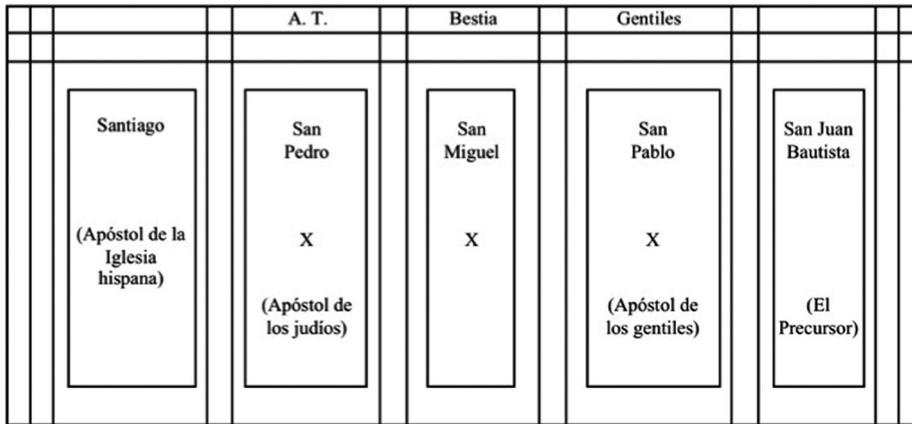
Los cuatro evangelistas, en el lenguaje medieval, han sido considerados por los teólogos como los símbolos de los cuatro aspectos o los momentos principales de la misión de Cristo, sus cuatro Sacramentos. El hombre simboliza la Encarnación, el buey, el animal del sacrificio, la Crucifixión, el león la Resurrección, y el águila la Ascensión²⁶. En relación con esta concepción teológica es como hemos de ver la colocación que cada una de las figuras ocuparía.

Haciendo una lectura simétrica, a uno y otro lado de la Virgen, hay que comenzar por San Mateo, la Encarnación, que ocuparía el extremo a la izquierda de

24 AGUAYO COBO, *Arquitectura religiosa...*, pp. 63-64.

25 ROMERO BEJARANO, Manuel, *La pieza del mes. 25 de mayo de 2013*, en www.jerez.es/fileadmin/Image_Archive/.../Pulpito_de_San_Miguel_r.pdf (13-09-2013).

26 REAU, *Iconografía del arte cristiano...*, t. II, vol. I, p. 493.



10. Esquema púlpito lado de la Epístola (dibujo de Antonio Aguayo)

la izquierda el Bautista, como Precursor, en el extremo de la derecha, Santiago, simbolizando por medio de esta figura la Iglesia hispana.

Para poder comprender el significado de ambos púlpitos hay que verlos en relación con el antiguo retablo pétreo, el cual hubo de destruirse casi en su totalidad para la construcción del actual, obra de Martínez Montañés y José de Arce, cuyas obras finalizan en 1655.

El primitivo retablo, en cuya realización colabora Jerónimo Hernández y Andrés de Ocampo²⁷, se finaliza en 1595. Es llamativo el escaso tiempo que se mantuvo al culto dicho retablo, dado que en 1601 ya existe el proyecto de sustituirlo. Es cierto el extraordinario auge que a lo largo del siglo XVI experimenta la collación de San Mateo, al ser ocupada por una buena parte de la nobleza jerezana, que una vez concluida la conquista del reino nazarí, abandona otros barrios, como el de San Mateo, donde se encontraba mucho más constreñida. La riqueza generada por esta nueva élite social en el barrio de San Miguel, hace que el templo experimente un extraordinario auge, que le lleva incluso a disputar el título de colegiata al templo del Salvador. Esto no justifica, sin embargo, que el recién construido retablo, aun teniendo una decoración renaciente, ya caída en desuso a finales del quinientos, fuera precisa su destrucción. La justificación de este hecho hay que buscarla en motivos más ideológicos que estilísticos.

27 RÍOS, *Jerónimo Hernández...*, p. 33.

La decoración escultórica de las bóvedas del templo de San Miguel se lleva a cabo en el segundo tercio del siglo XVI, momento en el que las teorías erasmistas, de la mano del emperador Carlos y su ministro Gatinara, estaban en pleno auge²⁸. Sin embargo, cuando se finaliza la construcción del retablo, estas teorías, no sólo habían perdido su vigor, sino que habían pasado a convertirse en sospechosas de poder confundirse con las heréticas reformistas. El nuevo rey, mucho más intransigente que su padre, pone un gran celo en eliminar cualquier atisbo de manifestaciones que pudieran resultar sospechosas. Es en este contexto en el que hay que entender la sustitución del retablo y destrucción del anterior.

La decoración de las bóvedas, cuyo remate sería el retablo, presenta un programa icónico basado en el texto del Apocalipsis, cuyo papel protagonista es ocupado por San Miguel, patrono y titular del templo. Sin embargo, las representaciones del arcángel son muy escasas y elípticas, quedando reservado el retablo como el lugar principal, en el que el santo ocuparía un lugar fundamental.

El actual retablo, en la tabla central, muestra la batalla del príncipe de las milicias celestiales venciendo y ahrojando a Lucifer, el ángel rebelde que quiso ser como Dios. Esta iconografía corresponde exactamente con los ideales contrarreformistas de Trento, donde la escena de la lucha de San Miguel ha de interpretarse con el triunfo del catolicismo sobre la herejía reformista²⁹, pero lo que habría que preguntarse es si en el primitivo retablo la iconografía sería igual o, como es probable, dada su eliminación, respondería a otro concepto y mentalidad.

Por otro lado, el triunfo de San Miguel sobre la Bestia ya ha sido representado, de manera muy esquemática y sintética, es cierto, en la bóveda del presbiterio³⁰. La figura de San Miguel en las bóvedas es sumamente discreta, pasando casi desapercibido, tratando de, aun siendo el titular del templo, no suplantar la figura del protagonista, que es siempre Dios. La misión de Miguel es estar al servicio de Dios, no ocupar su sitio.

La otra gran función de San Miguel es la de *psicopompo* y pesador de las almas³¹. Esta sería, probablemente, la advocación bajo la cual estaría representado San Miguel en el antiguo retablo. Es conocida la acerba crítica que el erasmismo realizaba de las instituciones, incluida la Iglesia. En el momento en que se finaliza el retablo, ya plenamente contrarreformista, no debió de parecer muy

28 AGUAYO COBO, *Arquitectura religiosa. San Miguel...*, pp. 78 y ss.

29 REAU, *Iconografía del arte cristiano...*, t. I, vol. 1, p. 71.

30 AGUAYO COBO, *Arquitectura religiosa. San Miguel...*, pp. 55-59.

31 REAU, Louis, *Iconografía...*, t. I, vol. 1, p. 68.

adecuado ver los distintos estamentos religiosos juzgados y condenados en el juicio de las almas. La ideología y moral imperante exigía su destrucción.

Los púlpitos hay que verlos en relación con este retablo y con el programa icónico en el cual se desarrolla, el de la Iglesia de Cristo, la Iglesia militante, o Iglesia del milenio, que ha de preparar el camino para el último día.

En el lado norte, el del Evangelio, se situaría el púlpito con las figuras de los Evangelistas, base de la Iglesia cristiana. Cada uno, por medio de sus símbolos narra el ciclo cristológico completo: Encarnación, Pasión, Resurrección y Ascensión. La figura que centra y aglutina todo ello es María con el Niño, intercesora e instrumento necesario para que Cristo pudiera llevar a cabo su labor soteriológica.

Es conocido el hecho de que el norte, el lado frío, es el lado del Evangelio, ya que en este punto es donde se hallan los pueblos bárbaros, ignorantes de la doctrina cristiana, y que han de ser objeto por tanto de adoctrinamiento.

El lado sur, el de la Epístola, es el de la luz y el calor. Se asocia con el Nuevo Testamento, y por tanto con la Iglesia triunfante³². La figura de San Miguel centra el programa icónico, rodeado de los distintos elementos que simbolizan el triunfo de esta Iglesia terrena. San Juan Bautista, el Precursor, el último de los grandes profetas y el primero de los discípulos de Cristo. Pedro y Pablo, como unificadores de la Iglesia universal, en tanto que apóstoles de los judíos y de los gentiles. Cerraría el programa Santiago, como símbolo de la Iglesia hispana.

El púlpito del lado del Evangelio, con su ciclo cristológico, hace posible la existencia del situado en el lado de la Epístola, en el cual la Iglesia, hecha posible por el nacimiento y muerte de Cristo, tiene la misión, al igual que San Miguel, de luchar contra el pecado.

Si el mensaje de los púlpitos parece evidente, sin embargo hay otro, no tan explícito, pero sumamente importante para la comprensión de su función. Los elementos arquitectónicos, los balaustres que sostienen las veneras que cobijan todas las imágenes, adquieren un simbolismo fundamental, ya que en todos y cada uno de los elementos sustentantes hay, por medio de las tres puertas con que se adornan las basas, una alusión a la Jerusalén celeste. Estas puertas están todas ellas abiertas en alusión al pasaje apocalíptico:

Sus puertas nunca serán cerradas de día, pues allí no habrá noche. Y llevarán la gloria y la honra de las naciones a ella. No entrará en ella ninguna cosa inmunda, o

32 REAU, *Iconografía. Introducción general...*, p. 90.

que hace abominación y mentira, sino solamente los que están inscritos en el libro de la vida del Cordero³³.

Conclusiones

Los púlpitos renacentistas del templo de San Miguel, cuyos restos se conservan en el Museo Arqueológico Municipal de Jerez de la Frontera, constituyen, probablemente, la obra culmen de su autor, el maestro Pedro Fernández de la Zarza. Realizados en torno al año 1550, cuando el autor se encuentra en la plenitud de sus conocimientos técnicos y teóricos, la obra muestra una gran maestría en el dominio de la talla en piedra, al tiempo que denota un buen conocimiento del cuerpo humano, fruto de una mentalidad plenamente renacentista, imbuida de los ideales humanistas, como se puede apreciar en el tratamiento de los cuerpos y en las composiciones, como es el caso de Miguel luchando con Lucifer, o la Virgen con el Niño.

Al mismo tiempo, el mensaje transmitido por medio de la iconografía de los púlpitos, denota una gran conocimiento humanista y teológico que, aun teniendo en cuenta que el tema hubo de ser dado, forzosamente, por el comitente que ideó todo el programa icónico del templo, es obvio que el maestro le ha dado un profundo toque personal.

A este respecto hemos de incidir en el tema del comitente. Existe un programa icónico que se planea desde el momento en que se reanudan las obras del templo en el siglo XVI. Se suceden los maestros, pudiéndose apreciar los diferentes estilos y manos, pero, sin embargo, la continuidad del programa se garantiza hasta la conclusión de las obras con la sacristía. Los púlpitos, en este programa, forman parte de un todo indisoluble, no pudiendo entender su iconografía, en toda su profundidad, si no es a la luz del texto apocalíptico³⁴.

33 Apc. 21. 25-27.

34 Aunque los púlpitos puedan parecer una tipología artística menor, presentan una profunda simbología, dado su uso y función, como portadores de la palabra, que tanta importancia ha tenido a lo largo de la Edad Moderna. Vid. AGUAYO COBO, Antonio, «Los jeroglíficos del silencio. El púlpito del refectorio de la Cartuja de la Defensa», *Boletín de Arte*, n.º 26-27, Málaga, 2005-2006, pp. 181-206. En el púlpito de la Cartuja, también de la época del Renacimiento, su compleja ornamentación hace referencia a la función a la que está destinado, de servir de soporte al lector que, durante los escasos almuerzos comunes en los que participa el capítulo, lea los textos sagrados, con que alimentar el espíritu, al tiempo que los frugales alimentos lo hacen con el cuerpo. Los grutescos, en una orden en la que el silencio es un voto más, hacen referencia a los peligros de la palabra y la bondad del silencio. En la Cartuja, al igual que en el templo de San Miguel, los púlpitos hay que verlos en relación con el resto de la arquitectura, de la cual forma parte en un todo icónico.

La Iglesia del milenio, fundada por Cristo con su Pasión y Muerte, se encuentra en lucha constante con Satán. Mediante la palabra, con la difusión de la doctrina de Cristo, prepara la venida de la Jerusalén celeste. El templo de San Miguel, en esta lucha, es un elemento decisivo para la derrota de la Bestia.

Mediante el análisis de estos púlpitos, de sus restos, creemos haber completado el análisis de un programa icónico, que abarca la totalidad del templo. Su importancia en este conjunto es fundamental, pues desde ellos, por medio de la palabra, es posible vencer al pecado.

Restaría por analizar el gran retablo pétreo, algo imposible dado que se destruyó en fecha muy temprana. Estos púlpitos, dado su pequeño tamaño y su posición, muy alejada del público, estaban abocados a correr la misma suerte. Afortunadamente, y por simple azar, nos han quedado sus restos, que dan idea de la magnitud del programa icónico desarrollado y de la grandeza y calidad de un artista, no suficientemente valorado, que merece un estudio mucho más profundo que pueda dar idea de su formación e importancia dentro del ambiente artístico jerezano, aunque su influencia posterior, quizás probablemente por su ideología, haya quedado muy limitada.