

# EL TAPIZ ESCULTÓRICO DE LA 'VÍA SACRA' EN SAN MATEO DE TARIFA

Andrés Bolufer Vicioso / Instituto de Estudios Campogibaltareños

Si dirigimos nuestra mirada hacia lo alto cuando entramos en San Mateo de Tarifa, contemplaremos todo un mundo decorativo e iconográfico insólito, un auténtico tapiz escultórico en el que no se suele reparar y sobre el que merece la pena detenerse. Se extiende bajo las bóvedas de las naves central, crucero y presbiterio de esta iglesia tardogótica, es decir sobre su *vía sacra*, que hoy podemos disfrutar completamente al haberse desmantelado a finales del siglo XIX la doble baranda que constituía propiamente la vía sacra y el coro situado a los pies del templo, que de otro modo crearía un auténtico telón<sup>1</sup> (Figura nº 1).

El gótico llegó a tierras gaditanas en el siglo XIII tras su incorporación a Castilla desde 1264 con Alfonso X el Sabio, y en el caso tarifeño desde 1292 con Sancho IV el Bravo. Integró en su haber, como en el resto de la Nueva Castilla, las tradiciones locales almohades, lo que se conoce como gótico-mudéjar, al que muy probablemente pertenecería la primitiva fábrica del templo tarifeño, del que al menos se tienen noticias desde el siglo XIV;<sup>2</sup> pero a partir del XV este estilo sería desbancado por el gótico internacional, perviviendo hasta el siglo XVI, cuando se lleven a cabo las obras de la nueva fábrica de San Mateo.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Sobre la historia y vicisitudes de San Mateo, Fco. J. Criado Atalaya, "Evolución histórica de las edificaciones religiosas de Tarifa". *Almoraima*, 4. Algeciras, 1990. pp. 74-90 e *Ibidem*. "Tarifa: Su Patrimonio". Vol. III. *Cuadernos divulgativos*. Tarifa, 1992, pp. 20-37, entre sus obras más significativas al respecto.

<sup>2</sup> El primer documento que hace referencia a la existencia de la colación, y por extensión de una iglesia dedicada a San Mateo es de 1402, en él se hace referencia a la toma de posesión por el cabildo catedralicio gaditano de unas casas y bodega que el deán Andrés García, le dio en pago de una deuda en 1399. P. Antón Solé y M. Ravina Martín, *Catálogo de documentos medievales del Archivo Catedralicio de Cádiz. 1263-1500*, Cátedra Municipal de Cultura "Adolfo de Castro", Cádiz, 1975, pp. 128-130, citado por Martín Bueno, *Guía de Parroquias, año 1996*. Vicaría episcopal del Campo de Gibraltar, Algeciras, 1996, p. 170.

Sobre su pujanza a mediados de la centuria siguiente da cuenta el siguiente comentario: "el año 1443, el Cabildo de canónigos de Cádiz pidió al Papa Eugenio IV la unión á su mesa capitular de los préstamos de Santa María de Medina, y medio de S. Salvador de Vejer, y de S. Martín de Chiclana, y de S. Mateo de Tarifa, lo que fue concedido." Francisco Martínez y Delgado, "Historia de la ciudad de Medina Sidonia", *Revista Médica*, Cádiz, 1875, ed. Facsímil, Diputación Provincial de Cádiz, Cádiz, 1991, p. 180.

<sup>3</sup> Criado Atalaya, cree que estaría concluida hacia 1504, adelantando así la cronología de su terminación, que se creía de 1555. Francisco Javier Criado Atalaya, "La Iglesia Mayor de San Mateo según la memoria histórica escrita en el año 1886", *Aljaranda* nº 32, Tarifa, 1999, p. 18.

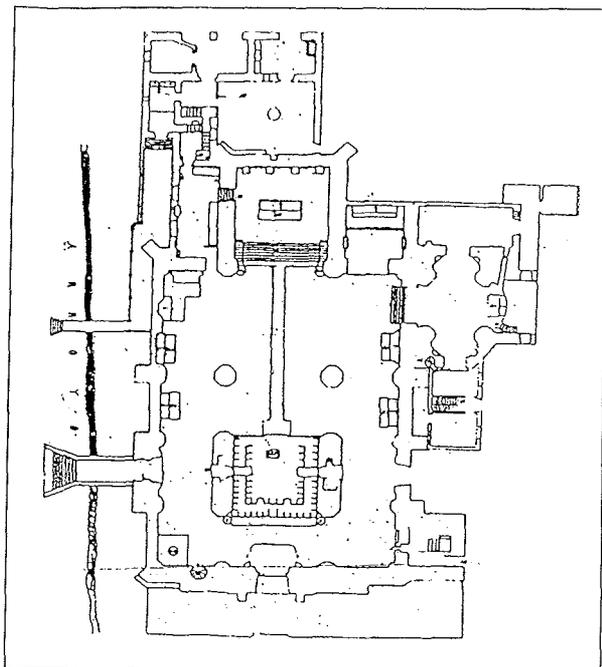


Figura nº 1.1. Plano de San Mateo de 1886. Contiene la Vía Sacra y El Coro, desaparecidos tras la reforma de la iglesia a finales del siglo XIX.

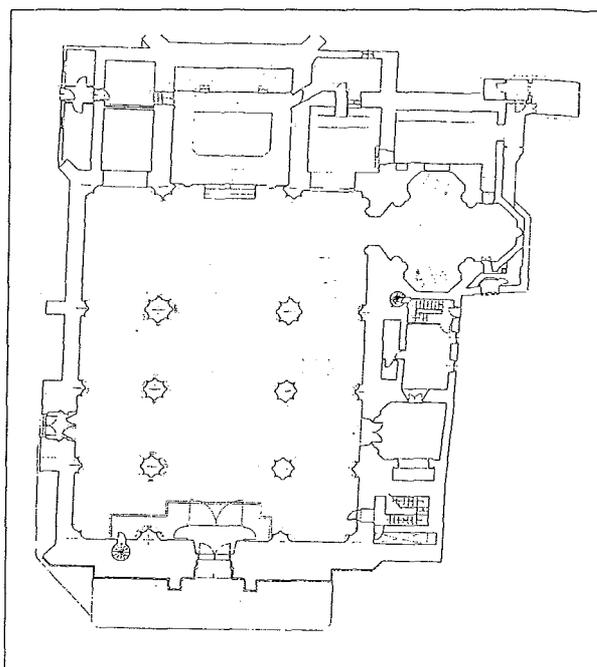


Figura nº 1.2. Plano de san Mateo de 2002.

Tanto en ésta como en otras fundaciones coetáneas hay algo nuevo; en su decoración se le han integrado un elevado número de relieves importados de un lenguaje estético moderno: el Renacimiento.

Lo nuevo se asocia a la tracería<sup>4</sup> tardogótica de las bóvedas que funciona en unos casos de marco y en otros de cordón de enlace entre las distintas piezas, como paralelo del *candeliere quattrocentista*. Esta simbiosis entre tracería tardogótica y relieves renacentistas, se inserta de lleno en un ambiente propio del gótico plateresco o gótico humanista, que en su rápida, admisión se ha visto beneficiado por la ancestral convivencia de una plástica acomodaticia, que primero permitió la inserción de lo musulmán al gótico en el mudéjar y ahora de lo cuatrocentista al soporte gótico en el Protorenacimiento, aunque ya por estas fechas el gótico, como ente estructural, tenía sus días contados: la aristocracia y la corte se habían decantado por el nuevo estilo<sup>5</sup> por dos razones: estéticamente "morirá de una anquilosis que terminaría en academicismo. Es decir, no por pérdida de 'la buena forma', sino por el contrario, por un exceso de puro formalismo",<sup>6</sup> y en segundo lugar por la pronta aceptación del nuevo lenguaje entre las capas poderosas de la sociedad, subyugadas por el nuevo lenguaje, entendido como refinamiento

<sup>4</sup> La tracería como elemento decorativo pervive más allá del gótico, baste recordar su aplicación en las grandes catedrales del Renacimiento como Granada o Málaga, o en edificios jerezanos del siglo XVI como el convento de la Merced y del XVII-XVIII como la catedral, por citar sólo algunos ejemplos cercanos.

<sup>5</sup> Para llegar a estructuras íntegramente correspondientes al nuevo estilo hay que esperar prácticamente a la tercera década, en la que junto a arquitecturas decididamente construidas en el nuevo lenguaje, aparecen tratadistas como Diego Sagredo, autor de las *Medidas del romano* (1526), que se manifiestan abiertamente contrarios a las hasta entonces frecuentes mezclas estilísticas. Sólo a partir de entonces se le podría considerar como el viejo estilo, al que sin embargo corresponden las casi coetáneas catedrales góticas de Salamanca y Segovia, paralelas con la renacentista de Granada o el Palacio que mandó construirse Carlos I en la Alhambra, pero ya con el nuevo estilo: el Renacimiento.

<sup>6</sup> Damián Bayón, *Mecenazgo y arquitectura en el dominio castellano. (1475-1621)*. Diputación Provincial de Granada. Granada, 1991, p. 271.

y distinción frente a lo que se consideraba en líneas generales como démodé. Esto es lo se trata de reconocer en esta particular *vía sacra*, en la que la nueva decoración, al asociarse con el tardogótico, supo crear algo diferente, contribuyendo a darle su sello de distinción al templo de San Mateo.

De su estructura tardogótica, destacaría visualmente sobre el caserío que lo viera nacer su forma escalonada, tal como la reflejara Anton van den Wyngaerde hacia 1567,<sup>7</sup> pero desde finales del siglo XVIII no se puede contemplar debido al ático de la fachada principal que, como ésta, se le agregó por esas fechas. El edificio es de estructuras simples pero armoniosas. Para Pascual Madoz sus dimensiones son: "487 palmos<sup>8</sup> de long. (circa 102 m), 109 de lat. (circa 23 m) y 89 (circa 19 m) de altura".<sup>9</sup> Más preciso, aunque divergente con el político-geógrafo, es el vicario Francisco de Paula Santos, quien en su informe de 1919 al ordinario dirá: "Mide 39 metros de largo por 28 de ancho; está dividido en tres naves, una central de 18 metros de alto y dos laterales de 12 metros de elevación";<sup>10</sup> pero según el último plano realizado de este edificio sus medidas extremas serían para la iglesia de 39,10 m de longitud, 22,80 m de ancho y 19 m de alto en la nave central y 9,50 m en las laterales.<sup>11</sup>

La obra es de cantería y dibuja una planta basilical de tres naves de cuatro tramos cada una de ellas, con un amplio crucero de tres, que si bien no sobresale en planta, sí lo hace en altura, como la nave central, la de mayores dimensiones. Lo que le posibilita tener un interesante cuerpo de ventanas, aunque carece de tribuna, como le ocurre a otras iglesias tardogóticas de la diócesis gaditana, como Santa Cruz, de Cádiz, el Salvador, de Vejer o Santa María la Coronada, de Medina Sidonia, con las que tiene además en común el no tener techumbre, por lo que sus bóvedas se integran en una espaciosa azotea, algo que por otro lado venía siendo usual en el gótico levantino.

El profundo presbiterio de testero plano<sup>12</sup> se eleva sobre gradas, para realzar su preeminencia como lugar sacro sobre el resto del templo. El soporte utilizado es el pilar fasciculado de capitel corrido con motivos vegetales. Sobre ellos y el muro perimetral se sostienen las bóvedas de crucería, simples en las naves laterales y de estructuras más complicadas en la *vía sacra*, algo común en el gótico final. Villar Movellán nos lo aclara, cuando dice: "La Baja Andalucía se puebla de estructuras del gótico humanista en templos de muy diversa índole, pero con sus bóvedas tendentes siempre a la sección vaída o de medio punto y fuertemente adornadas con elegantes nervaduras".<sup>13</sup>

En su actual fábrica tuvo un papel indiscutible el patrocinio de don Francisco Enríquez de Ribera, señor de Tarifa, tanto como en la culminación del convento jerónimo de Nra. Sra. del Rosario, de Bornos, como heredero de éste, dispuso: "Mando que sobre lo que yo he gastado en la iglesia de Tarifa se acabe, como está comenzada, a mi costa".<sup>14</sup> La actividad no se paralizaría hasta el gobierno de su hermanastro y sucesor don Fadrique, primer marqués de Tarifa, como consecuencia del pleito entre éste y los vecinos por la posesión de las dehesas concejiles.<sup>15</sup>

<sup>7</sup> Juan Carlos Pardo González, "El Campo de Gibraltar en los dibujos de Anton van den Wyngaerde", *Almoraima* nº 20, pp. 88-94.

<sup>8</sup> El palmo es una medida de longitud que equivale a unos 21 cms aproximadamente. María Moliner, *Diccionario de uso del español*, vol. 2, Madrid, 1987, p. 614.

<sup>9</sup> Pascual Madoz, *Diccionario Geográfico, Histórico y Estadístico de España y sus Posesiones de Ultramar. Provincia de Cádiz*, Madrid, 1846, p. 606.

<sup>10</sup> Francisco de Paula Santos, Parroquia de S. Mateo de la ciudad de Tarifa, Sección Varios. AHD, Cádiz, p. 11.

<sup>11</sup> Las medidas que aquí se presentan tienen carácter aproximativo y sólo tienen el valor añadido de ser las primeras que se presentan tras una medición científica y de conocimiento público.

Se ha realizado a partir de: José Ignacio Fernández-Pujol Cabrera y José Herrera Bernal, Proyecto básico y de Ejecución de Restauración de la Iglesia Parroquial de San Mateo de Tarifa (Cádiz), Escala 1/100, Excmo Ayto Tarifa-Obispado Cádiz y Ceuta, Cádiz 2000.

<sup>12</sup> Como le sucede a las iglesias cistercienses, las *qubbas* musulmanas o a buen número de iglesias mudéjares.

<sup>13</sup> A. Villar Movellán, *Urbanismo y Arquitectura*, en A.A. VV. *El arte del Renacimiento*, vol. IV, Geve, Sevilla, 1990, p. 302.

<sup>14</sup> El testamento y su codicillo complementario tienen fecha de 1509, por lo que en esa fecha aún no estaba concluido el templo. Manuel Barra Rodríguez, "Pleito entre los jerónimos de Bornos y don Fadrique Enríquez de Ribera. I. Legados del fundador y primeras discrepancias". En AA. VV. *Anales de la Universidad de Cádiz*, III-IV, Cádiz, 1987, pp. 214.

<sup>15</sup> Francisco Javier Criado Atalaya, "Evolución histórica de las edificaciones religiosas de Tarifa". *Almoraima*, 4. Algeciras, 1990. p. 83.

La paralización de las obras del templo frustraron, entre otros, un programa decorativo que de haberse continuado hubiera favorecido grandemente su decoro; pero a pesar de tan lamentable incidente tenemos una elocuente muestra de lo que pudo haber sido en el impresionante tapiz escultórico de su vía sacra. Sobre las causas de la incorporación del nuevo lenguaje renacentista en esta obra, ha de recordarse que el primer marqués de Tarifa<sup>16</sup> en su peregrinación a Tierra Santa quedó prendado por la decoración de la Cartuja de Pavía, por lo que esta ornamentación podría estar relacionada con alguno de los encargos que el marqués llevó a cabo entre 1520 y 1525 en los talleres genoveses.<sup>17</sup> Pero también pudiera tener un origen autóctono, ya que por mismas fechas trabajaban en la cartuja jerezana los tallistas Jerónimo de Valencia y Cristóbal Voisin, siguiendo los cánones del nuevo lenguaje.<sup>18</sup> Futuras investigaciones lo aclararán. Este estilo tuvo sus máximos exponentes en la Andalucía Bética en la obra de Riaño en Sevilla y Hernán Ruíz "el Viejo" en Córdoba.<sup>19</sup>

Este nuevo estilo, más decorativo que estructural, que encandilaba a la aristocracia de los boyantes años del siglo XVI, es lo que se ha venido llamando Plateresco y al que en la época se le denominó "a lo romano" o "a la antigua", y hoy se prefiere encuadrar dentro del gótico humanista o gótico plateresco, porque en él se integran "esquemas ornamentales de tradición tardogótica, como los de las llamadas 'portadas-retablo' y 'fachadas-tapiz', que se aplicaban a estructuras arquitectónicas absolutamente góticas desde un punto de vista estrictamente constructivo, estructural y tipológico".<sup>20</sup>

## LA IMAGO SACRA DE LAS BÓVEDAS

La decoración escultórica se integra habitualmente en la arquitectura gótica a través de ménsulas, claves, capiteles, medias pilastras o arcadas; recordemos, sin ir más allá de Tarifa, los cuatro evangelistas que dan forma a las ménsulas sobre las que se originan los nervios de la bóveda de la capilla de Ntra. Sra. de la Concepción en la iglesia gótico-mudéjar de Jesús.<sup>21</sup>

La desnudez y simplicidad orgánica del edificio se interrumpe y contrasta con la variedad decorativa de las bóvedas de la vía sacra, que están tabicadas en su parte central para poder recibir, tanto la ornamentación nervada como luego, toda la aplicación de relieves y medallones que se extienden bajo ellas, convirtiéndose en una ordenación isódoma de hiladas concéntricas, demostrando así que "las nervaduras del XVI ya no sostienen a los *plementos*, sino que son bóvedas autoportantes las que sostienen a un conjunto de nervios enlazados, muy vistosos, pero que sólo sirven de adorno".<sup>22</sup> Exteriormente su techumbre nunca llegó a construirse, lo que planteaba dudas más que razonables sobre su conservación, pero afortunadamente se arbitraron medidas de urgencia ya en el propio siglo XVI.

<sup>16</sup> El linaje, emparentado con el de los Mendoza, tuvo al igual que éste un papel muy activo en la incorporación del nuevo estilo al lenguaje plástico español. La irrupción del Renacimiento en Andalucía está asociada a importaciones funerarias para la familia Mendoza, como el sepulcro del cardenal Mendoza, obra de Fancelli (1509), para la catedral hispalense y los del primer marqués de Tarifa con los sepulcros de Pero Enríquez y Catalina de Ribera (1520) para la Cartuja de Sevilla. Sobre el mecenazgo y los encargos a talleres genoveses del marqués de Tarifa y la escultura decorativa del primer Renacimiento ver AA.VV., *El arte del Renacimiento. Escultura, pintura. Artes decorativas*, Tomo V, Sevilla, 1989, pp 68-90 y 90-102; y Fernando Checa, *Pintura y Escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Cátedra, Madrid, 1999.

<sup>17</sup> Anterior por tanto al pleito entablado entre la ciudad y marqués, iniciado en 1530. Andrés Sarriá Muñoz, "La lucha por la tierra: breve historia del pleito entre Tarifa y los Duques de Medinaceli". II Jornadas de Historia del Campo de Gibraltar. *Almoraima*, 9. Algeciras, 1993. p. 182.

<sup>18</sup> En el primer cuarto del siglo XVI la nave de la iglesia estaba aún descubierta, y no lo estaría hasta el priorato de Bruno de Ariza quien trajo a estos tallistas que ejecutaron en sus talleres jerezanos casi toda la labra plateresca. R. Corzo Sánchez, *La Cartuja de Jerez*, en AA.VV., "Monumentos artísticos", *Enciclopedia gráfica gaditana*, Cádiz, 1984, pp. 19-20.

<sup>19</sup> A. Villar Movellán, *opus cit.*, p. 302; y AA.VV., *El arte del Renacimiento. Arquitectura*, Tomo IV, Sevilla, 1989, pp. 303-338.

<sup>20</sup> Fernando Marías, *Arquitectura y urbanismo. Rejería y orfebrería*, en AA.VV., "La cultura del Renacimiento (1480-1580)", *Historia de España Menéndez Pidal*, vol. XXI, Madrid, 1999, p. 370.

<sup>21</sup> Carlos Gómez de Avellaneda, "La Iglesia de Santiago", *Aljaranda* n° 0, Tarifa, 1991.

<sup>22</sup> A. Villar Movellán, *opus cit.*, p. 300.

La ubicación del conjunto condiciona en primer lugar su apreciación, lo que hace que sus imágenes, concebidas previsiblemente como sostén de una elocuente prédica visual, más que como algo puramente estético, hayan quedado en esencia sólo para esto último porque, sobre todo en el caso de las más pequeñas, debido a sus reducidas dimensiones, han perdido cualquier eficacia significativa si es que alguna vez estas últimas la tuvieron. Por eso hoy sus representaciones casi nos parecen un jeroglífico debido sobre todo a las distancias temporales, cognitivas o simplemente de puro interés para el espectador, incluido el creyente, simplemente por la pura incomodidad de su visión.<sup>23</sup>

La dificultad de llegar al detalle nos lleva a admirar con mayor facilidad el patrimonio ancestral que se guarda entre sus muros, como retablos, pinturas o esculturas; pero sin duda el ciclo visual del tapiz escultórico de su vía sacra es el lugar del templo que mejor ha conservado su entramado ideográfico, por su inalterabilidad espacial y temporal. En él se integran un total de 103 piezas (Cuadro I),<sup>24</sup> pero de ellas sólo 69 se pueden contemplar a simple vista (67 %), el resto, dada sus mínimas dimensiones (34 piezas es decir el 33 %) ha perdido su valor significativo por lo que en su creación se ha malogrado su finalidad didáctica. Si con ellos "El arte querría, usando medios humanos, dar realidad al lenguaje de lo no humano",<sup>25</sup> está claro que no lo ha conseguido, por lo tanto sólo vamos a analizar los tondos o medallones y los relieves antropomorfos, las piezas de mayores dimensiones. La razón no es otra que su visibilidad y la precariedad de medios técnicos con que se ha realizado su observación.<sup>26</sup>

El entramado objeto de esta investigación ocupa una superficie de 512,03 m<sup>2</sup>, si no fallan nuestros cálculos. Todas las bóvedas son de dimensiones diferentes. Las de mayor extensión son como cabría esperar, las del crucero (107,12 m<sup>2</sup>) y la del profundo presbiterio (87,40 m<sup>2</sup>); las de menor, por ser las más estrechas son las de la epístola (63,86 m<sup>2</sup>) y del evangelio (64,89 m<sup>2</sup>), y la de ingreso al templo (62,83 m<sup>2</sup>). Las del tramo de la nave central van en progresión de superficie desde el hastial hasta el crucero, configurando un ritmo de progresión gradual hacia el presbiterio. Tas la bóveda de ingreso o número 1, la seguirían las número 2 (66,95 m<sup>2</sup>) y número 3 (67,98 m<sup>2</sup>).

Para seguir un desarrollo sistemático, partiremos de la propia estructura antes descrita: en la nave central tenemos tres tramos, que sin contar el del crucero, podemos enumerar en función de las escenas más representativas de cada una de ellas, como bóveda número 1, de ingreso o de la "Resurrección", número 2 o de la "Fe" y número 3 o de los "Ángeles Afrontados". En el crucero se encontrarían las número 4 o del "Colegio Apostólico", en el eje de la nave central y el transepto, la número 5 sobre la nave de la epístola centrada con el "León de Judá" y la número 6 en la nave del evangelio con el de "Hércules"; por fin sobre el presbiterio la número 7 o del "Nazareno".

Al entrar, nuestro encontronazo con esta impresionante vía sacra se lleva a cabo con la bóveda que hemos dado en llamar de la Resurrección,<sup>27</sup> por su relieve central (Figura nº 2). Su composición, como volveremos a ver en la bóveda nº 3, gira en torno a la articulación de dos arcos catenarios en el eje N-S de la misma. Este arco se forma por la caída libre de una cadena, o de una cuerda, sostenida entre dos extremos, de ahí su nombre. Su fama universal se debe a la utilización generalizada que de él hiciera Gaudí, pero también lo encontramos aquí, nada más entrar, sobre esta primera bóveda, casi en los prolegómenos

<sup>23</sup> Al mismo período corresponde la decoración de la cabecera de Sta. M<sup>a</sup> la Coronada de Medina Sidonia, a la que el viajero dieciochesco Antonio Pons describió de la siguiente manera: "El techo de la capilla mayor y algunas de sus paredes están estofadas con varios adornos de arquitectura, de flores, frutas, roscas, niños, animales, y de otras figuras caprichosas de agradable vista." Citado por Francisco Martínez y Delgado, *opus cit*, p. 182.

<sup>24</sup> Distinguiendo entre representaciones antropomorfas (relieves o tondos), florales o heráldicas y otras. La diferencia entre macroesculturas y microesculturas es puramente convencional. Las visibles nítidamente corresponden a las primeras y las no visibles claramente desde el suelo corresponden a las segundas.

<sup>25</sup> T. W. Adorno, *Teoría estética*, Orbis, col. Historia del Pensamiento, 10, Barcelona, 1983, p. 107.

<sup>26</sup> Cámara de fotografía Canon EOS Rebel d y zoom de 80 mm, con lo que se ha conseguido una buena aproximación, pero no al cien por cien; después los negativos se han positivado en papel, y por último escaneado.

<sup>27</sup> Sus dimensiones son 10,30 m de ancho x 6,10 de largo, es decir tiene una superficie de 62,83 m<sup>2</sup>.

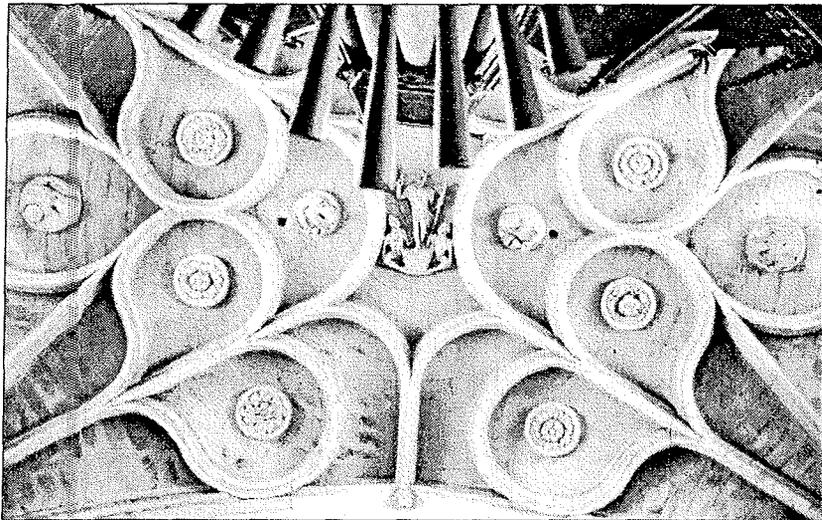


Figura nº 2.1. Bóveda nº 1 o de la Resurrección. Conjunto.



Figura nº 2.2. Detalle. Relieve del Resucitado

del Renacimiento; por lo que bien pudiera insertarse esta comunicación en el homenaje que se le está tributando durante este año (2002. Año Gaudí) al genial artista catalán.

Estos arcos no llegan a unirse, ni siquiera tangencialmente como lo harán en la nº 3 o de los Ángeles afrontados, por lo que dejan entre sí un espacio libre, donde se sitúa el relieve. Pero la complicación no ha hecho más que esbozarse. De una rica y compleja sucesión de combados y terceletes, se han generado cuatro espacios lanceolados y ocho lacrimales, tantos como medallones con rosetas. A su vez entre el cenit de cada arco y las superficies lacrimales se han formado dos sectores curvos en cuyos centros se han inscrito medallones con personificaciones femeninas.

La articulación de espacios lacrimales en forma de curva y contracurva y lanceolados en los ángulos, le da a esta bóveda un aspecto de alas de mariposa, pero para completar el cuerpo se necesita engarzar estas superficies. Para ello se han originado unas ligaduras desde los arcos fajones que llegan a la altura del arco catenario más cercano, donde se subdividen en dos para unirse a ellos en el arranque de cada arco, formando con éstos el cuerpo de la mariposa. Sólo quedan fuera de esta figura, en el eje N-S, dos formas de gota, en cuyos centros, de nuevo, se inscriben medallones con otras personificaciones femeninas.

Qué mejor representación figurada de la Resurrección que la del lepidóptero, un ser que pasa por distintos estadios para hermostear antes de morir y generar nueva vida. Se ha utilizado un prototipo muy a la mano para mostrar la propia esencia de la fe cristiana, siguiendo las palabras de San Pablo.<sup>28</sup> Quien no crea en ella, como dice el apóstol de los gentiles, no tiene nada que hacer allí. Esto es lo primero que ha de tener presente el fiel que entra a la iglesia: la certificación de la Fe, la certidumbre de la Resurrección.

Y llega la hora de la propia representación del misterio. Cristo surge del sepulcro ante la mirada atónita de dos soldados que observan sobresaltados el hecho, y más aún, el de la izquierda al que mira el resucitado con su cabeza girada hacia ese lado. Lo ven erguido, en un rítmico contraposto de la pierna derecha, como iniciando su inminente marcha, y cubierto su cuerpo

<sup>28</sup> "Si se predica a Cristo como resucitado de entre los muertos, ¿cómo es que algunos de vosotros andais diciendo que no hay resurrección de muertos? Pues si no hay resurrección de muertos, como dicen ellos, tampoco resucitó Cristo. Mas si Cristo no resucitó, luego vana es nuestra predicación, y vana es también vuestra fe". San Pablo, *Epístola I a los Corintios*: XV, 12-14. En AA.VV. *Sagrada Biblia*, Grolier, Nueva York, 196.

desnudo por un vaporoso manto, en diagonal de derecha a izquierda. Él, como rey triunfante, se despide de ellos bendiciéndoles con dos dedos de la alzada mano derecha para indicar que es la Segunda Persona de la Trinidad, mientras sostiene una cruz en la mano izquierda, de la que ha desaparecido el travesaño. Al movimiento de esta imagen contribuye la cadenciosa oposición entre ambos brazos, acodados en ángulo agudo.

Este relieve, casi un grupo escultórico exento es junto al de los Ángeles afrontados, el de mayores dimensiones. Se observa con total nitidez aunque su estado de conservación no es el más adecuado; se encuentra literalmente agujereado, siendo el rostro de Cristo el más afectado. Tal vez esto se deba a su situación sobre el coro alto desde donde fácilmente ha podido ser agredido con mayor facilidad. En su composición, se ha tenido en cuenta el punto de vista bajo; de ahí la desproporción compositiva entre tronco y extremidades inferiores.

El resto de la decoración antropomorfa la forman unos relieves sobre medallones colocados sobre los espacios antes descritos, compuestos por personificaciones femeninas vestidas con túnicas, en el mismo eje N-S. Junto al relieve que da nombre a la bóveda y en el sector de los arcos, están colocadas unas figuras femeninas que miran hacia un cáliz cuya tapa se abre. La del eje N tiene la cabeza cubierta, mientras la del eje S tiene la cabellera suelta al modo de la Venus de Botticelli, en contraposición a la anterior. La iconografía bien podría corresponderse con la Iglesia en el caso de la mujer tapada y la Herejía en el de la figura botticeliana.

También en este eje, pero en las gotas, se han colocado dos tondos con figuras femeninas, algo mayores que las anteriores y de las mismas dimensiones de las rosetas. En este caso la del eje N tiene en la cabeza una corona, en la mano derecha una palma y en la otra un cuchillo invertido de un solo filo; mientras la del eje S tiene una palma en la mano derecha y porta un plato con dos ¿ojos? en la izquierda. Por lo que podría tratarse de Santa Lucía, más que de una personificación.

En la bóveda número 2 o de la Fe<sup>29</sup> (Figura nº 3) los combados han formado combinaciones en torno al círculo central. Los nervios diagonales han roto su curso habitual como en la bóveda anterior dando origen a superficies lanceoladas. Al igual que en las siguientes, las ligaduras han sido sustituidas por combados, dando origen a una sinfonía de superficies curvas: sectores con arcos conopiales en el eje N-S, semicírculos de herradura en el E-O y en el interior de las superficies lanceoladas, de nuevo, lacrimales. Decorativamente es la más sobria porque sólo posee un único medallón antropomorfo, rodeado de nuevo por ocho florales: seis en círculo en torno al central y uno en cada dirección del eje N-S.

A los nervios en este caso se les ha sobrepuesto una ornamentación a modo de guirnalda continua y entrelazada, aunque incompleta. Tal vez se hubiera impreso al resto de nervios, como en Santa María la Coronada de Medina Sidonia le sucede a la bóveda de la cabecera que tiene sobre ellos una decoración de ovas y perlas. Su iconografía se suele identificar como triunfo y alabanza, en este caso de la Fe, dada la simbología del clipeo central, el único de todo el conjunto que conserva restos de policromía, ¿azul?, afortunado resto de la habitual policromía de las bóvedas como representación del cielo. Puede representar una de las múltiples personificaciones de la Fe, como Fortaleza, ya que muestra a una mujer con una espada alzada (símbolo de la justicia) y una palma (representación de triunfo o recompensa), con lo que se comportaría como una continuación de la lectura de la bóveda anterior: el triunfo de la Fe en la Resurrección.

La número 3 o de los Ángeles afrontados<sup>30</sup> (Figura nº 4), es una bóveda parecida estructuralmente a la número 1. La base de su composición está de nuevo en dos arcos catenarios, pero esta vez tangentes entre sí en sus cénits. Cada arco catenario genera dos superficies lanceolado-catenarias, casi en el derrame de la curva del arco, dándole a la estructura apariencia de estrella

<sup>29</sup> Sus dimensiones son 10,30 m x 6,50 m, es decir 66,95 m<sup>2</sup> de superficie.

<sup>30</sup> Sus dimensiones son 10,30 m x 6,60 m, es decir 67,98 m<sup>2</sup> de superficie.

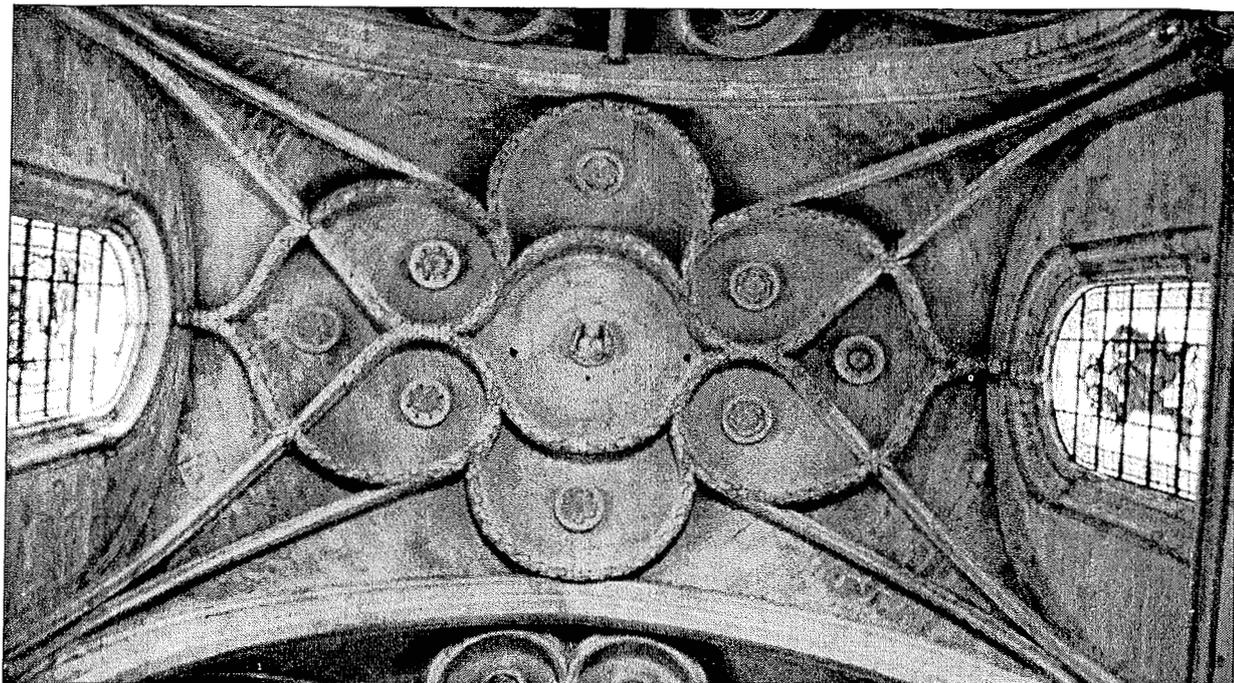


Figura nº 3. Bóveda nº 2 o de la Fe.

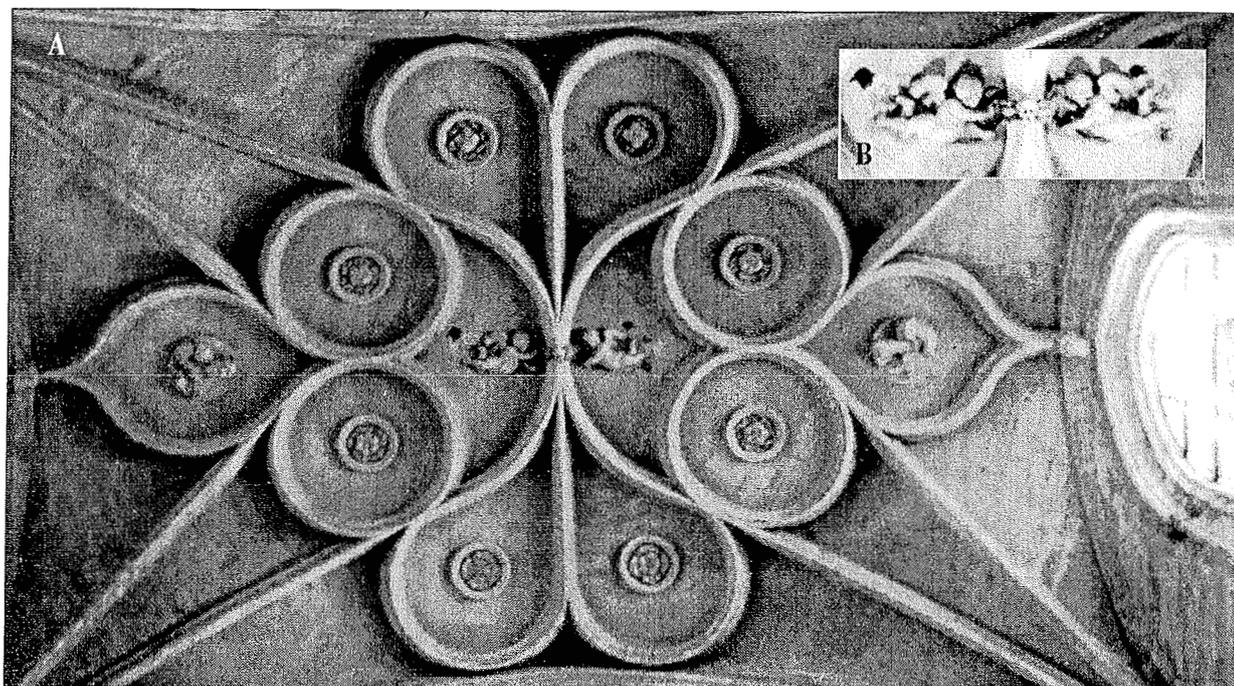


Figura nº 4. A. Bóveda nº 3 de la *Vía Sacra*, o de los Ángeles afrontados. B. Detalle. Relieve de los ángeles afrontados

de cuatro puntas. Dentro de estas superficies en su parte superior, se inscriben dos círculos, creándose cuatro por tanto. De nuevo, en el espacio comprendido entre los arcos catenarios y el arranque de las superficies lanceoladas se crea un sector simétrico. Fuera de estas composiciones, en el exterior de la estrella, aparecen dos formas lacrimales simétricas en los ejes N-S, tal como se ha visto ya en la bóveda de acceso, mientras en el eje E-O las formas dominantes son dos gotas.

Los ocho medallones florales de esta bóveda se disponen en círculo en torno al relieve mencionado. Las figuras de los medallones del eje N-S son en este caso figuras masculinas. La del eje sur representa a un hombre maduro con birrete de época que con la mano izquierda se sostiene el cuello (tal vez representación de San Cosme) mientras el del eje norte, parcialmente destruido, representa a un hombre barbado girado hacia la izquierda con la mano de ese lazo, y la que falta,alzada, por la silueta de los restos. Sin más característica que lo represente resultaría difícil asegurar una iconografía; podría conjeturarse con San Damián, por ser el asociado a San Cosme, pero al faltarle el elemento parlante no podemos asegurarlo.

Pero sin duda el relieve que da nombre a la bóveda es el más interesante de este conjunto. Se dispone perpendicularmente al eje E-O del templo, mirando hacia el espectador que ha entrado al templo por la puerta principal. Cada uno de los ángeles, simétricos entre sí, se enlaza con su opuesto mediante una cinta que en su centro muestra una calavera, a la que sin embargo no miran. Para su interpretación hemos de tener en cuenta varias notas:

1. Los ángeles para la iconografía cristiana actúan como mensajeros o guardianes; con lo que desempeñarían un papel de presentadores de lo sagrado, o portadores de una buena nueva para el alma. El que sean simétricos los hace representar la dualidad,<sup>31</sup> tal como por otro lado ya se representaba desde los albores de la Humanidad histórica en Mesopotamia y, teniendo en cuenta que la calavera representa la muerte; no cabe duda que esta dualidad simbolizada es el paso de la vida terrenal a la celestial, considerada ésta como la Vida con mayúsculas.
2. Por otro lado, dada su textura más parecida a la de los amorcillos clásicos cabría pensar también en un préstamo de la mitología clásica. Lo que nos lleva a pensar en sus creadores, que han aceptado en este tejido mezcolanzas con el mundo grecorromano, lo que ya se ha plasmado en la bóveda de la Resurrección con la mariposa ya descrita, las rosetas que aparecen en todas las bóvedas anteriores y ahora de modo aún más patente en ésta con los ángeles-cupidos, gemelos y afrontados. Dado el ambiente cultural en el que se movían sus creadores era de esperar alguna concesión a la iconografía pagana, como una evidente señal de sus gustos; pero para que la infiltración no tuviera obstáculos ésta se ha cristianizado en su significado. La cinta que unen los dos putti y la calavera, tienen por misión hacer reflexionar sobre la *vanitas* cristiana.

Estaríamos por tanto ante una metamorfosis conceptual y una síntesis visual entre ambas culturas, lo que directamente nos introduce en el problema resuelto por Erwin Panofsky de cómo los temas clásicos mudan su significado por otro no clásico. En la inspiración clásica de nuestros protagonistas se aúnan tema y motivo, los dos angelotes o *putti* representarían a Eros y a su gemelo Anteros,<sup>32</sup> el Amor y el Amor mutuo, concebidos no como opuestos sino complementarios, pero también como el Amor Sacro y el Amor Profano. El sentido del amor en el sistema filosófico neoplatónico se manifiesta a través de la belleza, y ésta se refleja bajo dos formas simbólicas, las venus gemelas. La celeste y la terrenal, popularizadas por la literatura y el arte como el Amor Sacro y el Amor Profano respectivamente, y cada una de ellas a su vez por un cupido, por lo que bien se

<sup>31</sup> "A veces los gemelos son absolutamente semejantes, dobles o copias uno de otro. No expresan más que la unidad de una dualidad equilibrada. Simbolizan la armonía interior obtenida por la reducción de lo múltiple a lo uno. El dualismo superado, la dualidad no es mas que la apariencia o juego de espejo, efecto de la manifestación". J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1995, p. 526.

<sup>32</sup> Anteros es el "dios del amor mutuo, hermano de Eros. Cuando Eros languidecía de soledad, Afrodita, por consejo de Themis, le dio a Anteros como compañero de juegos. Desde entonces Eros fue feliz porque el amor, para prosperar, necesita ser compartido. Anteros también era considerado como el dios que vengaba el desprecio hacia el amor". AA.VV., *Enciclopedia de la mitología*, col. Enciclopedias, 3, Madrid, p. 20.

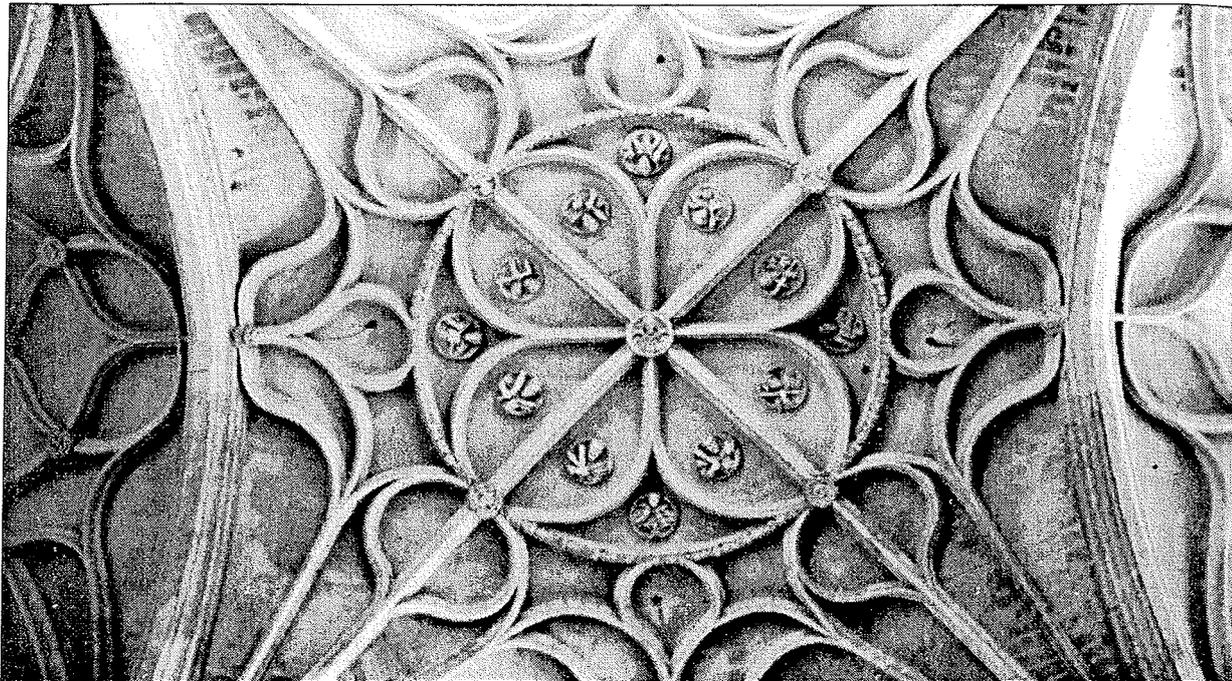


Figura nº 5.1. Bóveda nº 4 o del Colegio apostólico.

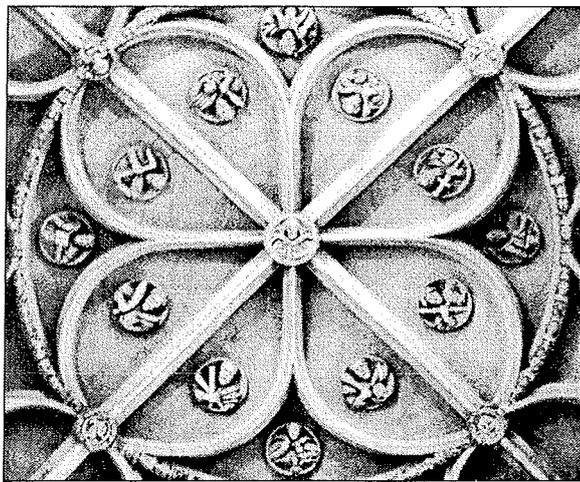


Figura nº 5.2. Detalle de la bóveda del Colegio apostólico.

podría identificar esta bóveda en sentido clásico como de "Eros y Anteros", pero también en tanto que complementarios no sería descartable interpretarla como de "Eros y Tánatos", por la complementariedad entre Vida y Muerte, que en sentido cristiano genera la guirnalda con la calavera que hay entre ellos, al identificarse Anteros con Tánatos.

El que sus creadores estuvieran familiarizados con el neoplatonismo lo demuestra el hecho de representar a los putti, desnudos, infantiles, alados (*pueri alati*), en actitud de desplazarse por el cielo, y videntes; algo que separaba a sus creadores de las concepciones bajomedievales, que los representaba ciegos, y los acerca al mundo clásico, para el que siempre fueron videntes. Es por lo que sus artífices recuperaron la concepción platónica del cupido vidente y la de la mutua relación de Eros-Anteros, no como opuestos sino como complementarios, porque la función de Anteros era la de asegurar

la reciprocidad amorosa y no la oponerse a Eros. Si bien la literatura y el arte profanos los consagraron como amores opuestos, aquí ha prevalecido el sentido clásico de su complementariedad, en tanto que son dos formas de amor que no tienen una existencia al unísono y en lectura cristiana, sino que uno continúa tras el otro, después de la muerte. El Amor Profano, en tanto que terrenal deja de existir tras la muerte, dando paso al Sacro, considerado como el auténtico. Con esta simbiosis se ha

producido una interpretación cristiana de un tema profano, logrando una perfecta y armónica adaptación simbólica.<sup>33</sup> En este tramo de la *vía sacra* la infiltración de iconografía clásica en un espacio cristiano se ha logrado mediante una simbiosis que ha supuesto una adaptación eficaz para el mensaje general que se está describiendo: el triunfo de la Fe en la Resurrección, tiene su recompensa tras la muerte con la vida eterna.

Pero no podemos olvidar que, iconográficamente a lo largo del desarrollo de este tramo formado por las tres bóvedas, hay una pauta decorativa, la repetición del número ocho en las rosetas de cada una de las mismas. Entre sus muchas acepciones representa al "octavo día [que] sucede a los seis de la creación y al sabbat. Anuncia la era futura eterna; implica no solamente la resurrección de Cristo, sino la del hombre. Si la cifra 7 es sobre todo la del Antiguo Testamento, el 8 corresponde al Nuevo",<sup>34</sup> así se explica la diferencia compositiva y estructural con el eje del crucero formado por las bóvedas número 4, 5 y 6, ligadas a otro mensaje, centrado en Cristo.

Tras ellas, en el crucero se encuentran las bóvedas número 4 o del Colegio Apostólico<sup>35</sup> (fig. nº 5), que si bien la podríamos haber incluido con las anteriores por su situación, no lo hemos hecho por su temática, por lo que preferimos recorrerla con las número 5 o del "León de Judá" y la 6 o de "Hercúles". Todas ellas, al igual que la del presbiterio, de un indudable sabor goticista por su tracería a pesar de la interferencia clásica.

Ésta del Colegio Apostólico es sin duda la bóveda más dinámica de todas las que conforman esta peculiar *vía sacra*; tal vez para magnificar el espacio sobre el que está situada, en el eje del crucero con la nave central frente al presbiterio, como si fuese su antesala. De nuevo la combinación nervada da origen a una bóveda estrellada de cuatro puntas, como en la bóveda nº 2, pero más peculiar si cabe. Las patas lanceoladas de la estrella se unen a un círculo central tetralobulado, cuyas hojas están subdivididas simétricamente al situarse sobre los nervios diagonales. En las secantes de los nervios cruceros con la circunferencia se sitúan unos medallones minúsculos sobre las claves secundarias, donde culminan su recorrido las cuatro superficies lanceoladas, dándole así su forma peculiar.

En el interior de cada semicírculo de estos espacios lanceolados aparece una fusión de arcos combados que semejan lágrimas, partidas a su vez, como el trébol central, simétricamente por los arcos diagonales; mientras en el exterior, entre los brazos de esta estrella se desarrolla una combinación de arcos combados y contracombados, que les dan un efecto de flor abierta, cuatro en concreto. De la unión de los sectores con los nervios del tetralóbulo se forma una cruz patada, que a su vez, al concurrir con los nervios diagonales, definen una cruz en aspa con el mismo centro, por lo que se describe así a la Segunda Persona de la Trinidad, a quien está dedicada la bóveda. En torno al círculo se combinan varias formas de fuerte raíz simbólica como el cuadrado, la cruz y el centro, que junto a él, son lo que Champeaux y Strecks llaman los símbolos fundamentales,<sup>36</sup> a los que habría de agregar en este caso el trébol tetralobulado.

<sup>33</sup> Lo neoplatónico estaba de moda entre los intelectuales y artistas europeos de la primera mitad del siglo XVI y su divulgación y aceptación no presentó grandes conflictos hasta la irrupción de la Contrarreforma. Al ser san Mateo una fundación aristocrática, es de suponer que hubiera cierta licencia por parte de las autoridades eclesiásticas hacia las concepciones que quisiera plasmar su mecenas, siempre que hubiera como en este caso una sustancia de cristianización.

<sup>34</sup> El número 8 representa además según la iconografía cristiana a los portadores del trono celestial, del mismo modo que la rosa, la flor más simbólica más empleada en el arte occidental, es entre otras muchas alegorías, la copa que recoge la sangre de Cristo, una alegoría de la resurrección, o uno de los símbolos marianos y el del amor. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *opus cit.*, pp. 768-769 y 891-894.

<sup>35</sup> Sus dimensiones son 10,40 m x 10,30 m, es decir 107,12 m<sup>2</sup> de superficie.

<sup>36</sup> "Establece una relación entre los otros tres [la cruz]: por la intersección de sus dos rectas que coinciden con el centro abre éste al exterior; se inscribe en el círculo y lo divide en cuatro segmentos; engendra el cuadrado y el triángulo, cuando sus extremidades se enlazan con cuatro rectas. [...] La cruz, dirigida hacia los cuatro puntos cardinales, es en principio la base de todos los símbolos de orientación, en los diferentes planos de existencia del hombre". J. Chevalier y A. Gheerbrant, *opus cit.*, p. 300.

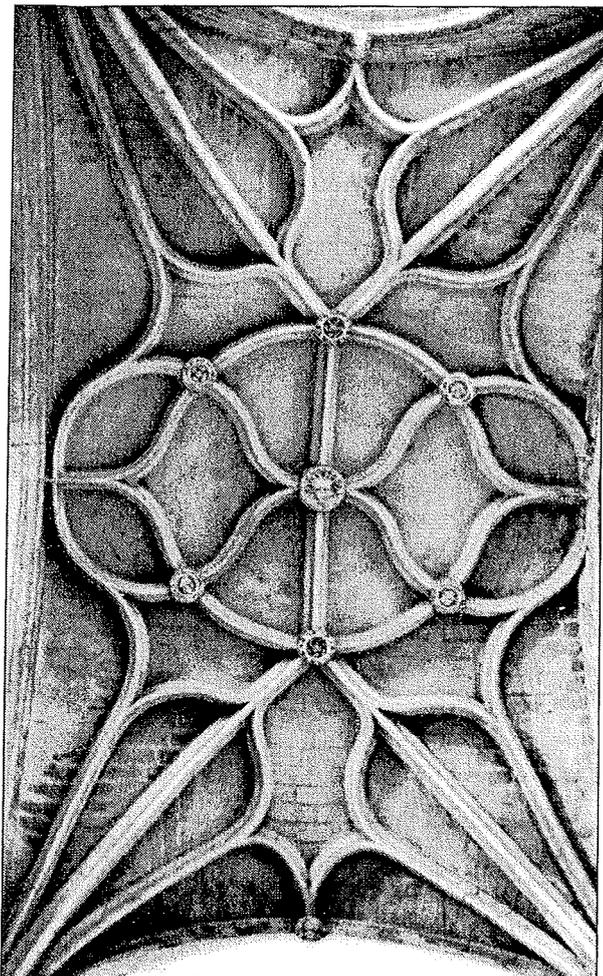


Figura nº 6.1. Bóveda nº 5 o del León de Judá.

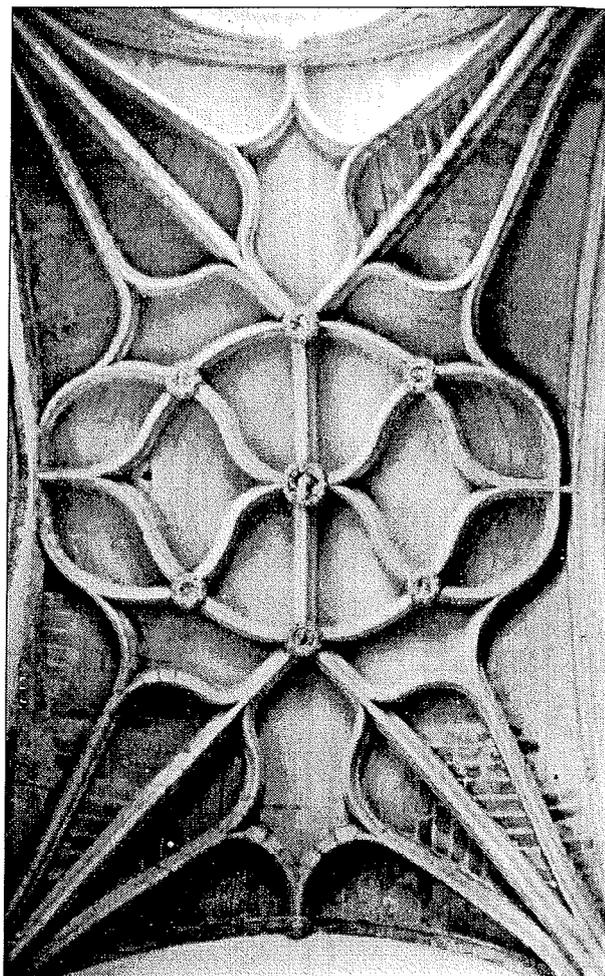


Figura nº 6.2. Bóveda nº 6 o de Hércules.

En este hiperdecorativismo plurisignificativo, incluso la circunferencia misma aparece decorada con microrrelieves seriados de hermas, casi imperceptibles desde el suelo, al igual que los medallones situados sobre la secante con los nervios cruceros o diagonales en las claves secundarias. Esta enrevesada ornamentación le da más que a ninguna de sus compañeras un pleno sentido goticista, donde sólo se ha admitido la nueva estética como pura representación iconográfica de un mensaje, pero dentro de un ambiente conceptual tardogótico.

Dentro de esta trama se disponen trece medallones a modo de clipeos clásicos, al igual que el resto de los ya descritos anteriormente, distribuidos en forma de cuadrado con los vértices dirigidos hacia los puntos cardinales, salvo uno central que contiene la imagen de Cristo-Pantocrator y cuatro correspondientes a los vértices en los centros de los sectores que se forman entre los espacios tetralobulados y el círculo. Mientras, los otros ocho restantes se reparten siguiendo esta directriz entre las ligaduras (más propiamente fragmentos de los nervios cruceros) que los unen. Iconográficamente representan una síntesis de Apostolado y Evangelistas (doce bustos frontales) entorno al Pantocrator, tal como se les personificará a partir del siglo

XIV. No miran hacia el centro, Cristo, sino hacia la circunferencia como significando a la Iglesia militante; están vestidos con túnicas, portan sus símbolos parlantes y como es habitual están barbados salvo Juan.

Siguiendo el orden de las agujas del reloj y partiendo de la cercanía a la cabecera serían: Mateo con un ángel que lleva sobre su cabeza el Evangelio abierto y tras él, Pedro con llave y libro; Pablo con espada y libro, que ha sustituido a Judas; Lucas con la cabeza de toro, pluma y libro; Santiago el Mayor vestido de peregrino, gorro con conchas y bastón; Santiago Alfeo con porra y cofre; Juan con el águila y libro; Andrés con cruz en aspa; Bartolomé con cuchillo y cofre, Marcos con león y libro; Tomás con escuadra,<sup>37</sup> pero Felipe, Judas Tadeo, Simón y Matías se han asimilado en uno, aunque el símbolo utilizado, hacha y cofre son propios de Tadeo, es decir en esta representación se ha producido una síntesis iconográfica porque de las doce representaciones que rodean al Pantocrátor, dos corresponden a evangelistas-no apóstoles, quedando por tanto diez; y en una de ella se ha sintetizado a cuatro, tal vez por economía espacial y posibilidad de síntesis representativa. Llama la atención que Pedro y Pablo no tengan una posición preferente.

A esta bóveda la acompañan, siguiendo la propia nomenclatura de las naves laterales, la bóveda número 5 sobre la nave de la *epístola*<sup>38</sup> (figura nº 6) o del León de Judá, por la figura que domina su clave central, una cabeza leonada, concurrida por seis medallones sobre claves secundarias, de las que tres están formadas por figuras antropomorfas (dos máscaras y una cabeza de guerrero con yelmo) y tres por rosetas. La bóveda número 6 sobre la nave del *evangelio*<sup>39</sup> o de Hércules (figura nº 7), está también integrada por siete medallones-clave casi imperceptibles, salvo la cabeza de un ángel alado. Dadas sus dimensiones, son las bóvedas más pequeñas del conjunto; su tracista las ha estructurado compositivamente iguales; en ambas el entrelazo continuo de sus nervaduras de combados, contracombados, ligaduras y terceletes, arcos conopiales, patas lanceoladas..., les da una forma estrellada muy particular, como de red.

Para interpretar estas bóvedas es necesario partir en principio de los medallones centrales de cada una de ellas, que nos dan ciertas pautas. Para Horacio de Autun, "los brazos del crucero encarnan los brazos de Cristo. El brazo izquierdo es la receptividad a lo divino y el brazo derecho su puesta en práctica".<sup>40</sup> La cabeza leonada, se suele interpretar como el León de Judá, uno de los símbolos del bestiario bíblico: "yo soy el león que rugen en el desierto"; mientras el rostro hercúleo de la bóveda número 6, por su semejanza con el Hércules de Alcalá la Real, se puede considerar como el símbolo "representante de la fuerza combativa; el símbolo de la victoria del alma sobre sus debilidades",<sup>41</sup> simbología que, por otra parte, identifica el mundo clásico con el héroe por antonomasia.

Sobre el presbiterio se encuentra la bóveda número 7 o del Nazareno<sup>42</sup> (figura nº 8). Se trata de una bóveda estrellada simple de ocho puntas, sobre cuyas claves secundarias se ubican otros tantos escudos heráldicos, con símbolos pasionarios, en torno al central, de mayores dimensiones y el único antropomorfo con el tema que da nombre a esta bóveda. En el centro de los ángulos centrales de la estrella y en los exteriores se sitúan unas formaciones vegetales en forma de cogollos.

El escudo central representa a un ángel que conforta a Cristo arrodillado con la cruz en el camino hacia el Gólgota o, más bien a un Cristo caído que se levanta para continuar con su trágica andadura. El ángel confortador aparece en el ángulo superior derecho del plano celestial mientras que en el resto del escudo aparece Cristo caído con la cruz al modo propio del siglo XVI,

<sup>37</sup> J. F. Roig, *Iconografía de los Santos*, Omega, Barcelona, pp. 48-53 y 104.

<sup>38</sup> Sus dimensiones son 10,30 m x 6,20 m, es decir 63,86 m<sup>2</sup> de superficie.

<sup>39</sup> Sus dimensiones son 10,30 m x 6,30 m, es decir 64,89 m<sup>2</sup> de superficie.

<sup>40</sup> Christian Jacq, *El misterio de la catedrales*, Planeta, Barcelona, 1999, p. 160.

<sup>41</sup> J. Chevalier y A. Gheerbrant, *opus cit*, p. 556-557.

<sup>42</sup> Sus dimensiones son 9,50 m x 9,20 m, es decir 87,40 m<sup>2</sup> de superficie.

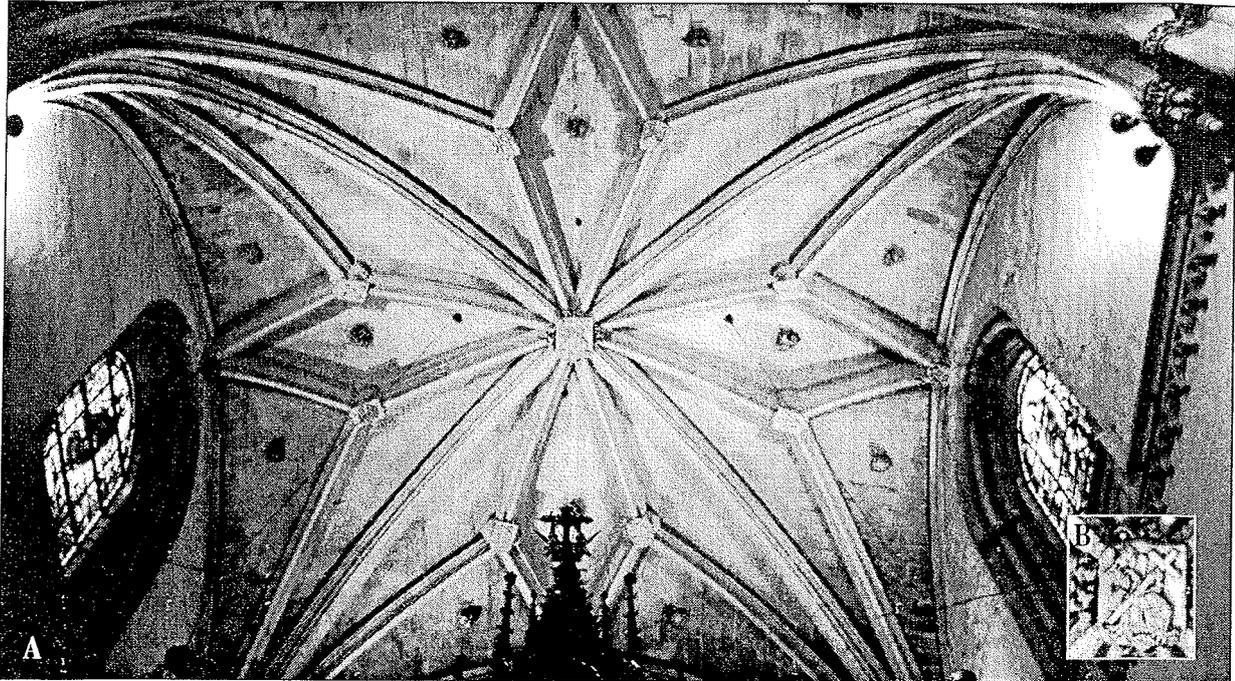


Figura nº 7. A. Bóveda nº 7 o del Nazareno. Conjunto. B. Relieve del Nazareno. Detalle.

a la inversa de cómo se hace hoy día. El porqué de este motivo como eje pasionario podría deberse a una concesión al localismo. Se trata de un motivo muy popular de la pasión tarifeña, que en este caso ha suplantado como escena significativa a quien debiera de tenerla, la Cruz o el Crucificado, máxime cuando se sitúa sobre el altar, el lugar del sacrificio, la misa. De todas las etapas de la Pasión sólo falta la Crucifixión. Para describir el ciclo seguiremos el decurso de las agujas del reloj: látigo, columna, tres clavos, dos cruces en aspa en alusión a los otros dos condenados del Gólgota; martillo y tenazas, corona de espinas, cinco llagas y por último una lanza y un hisopo.

Si intentamos una síntesis nos podríamos encontrar ante tres grandes subconjuntos: uno tardogótico en la bóveda del presbiterio (número 7), que podría ser incluso anterior al resto de las otras bóvedas con las que no guarda relación tipológica ni estética; un segundo en el que, al diseño tardogótico, se le ha sobrepuesto una decoración protorrenacentista en las bóvedas del crucero (bóvedas números 4, 5 y 6), y por fin un tercero en el que hay, por un lado, una continuidad de la decoración cuatrocentista, mucho más notable que en el eje antes citado, con una mayor infiltración semántica del mundo clásico y por otro, se diferencia del anterior por una diferente concepción de la tracería. Su diseño es distinto y más novedoso si se quiere en cuanto a la utilización por ejemplo, en las bóvedas primera y tercera del arco catenario. Nos referimos está claro al eje de la nave central (bóvedas números 1, 2 y 3), el conjunto más impregnado de imágenes y representaciones clásicas de este circuito simbólico.

En la rica variedad decorativa de su tracería no podemos obviar que al agrado por lo sorprendente propio del gótico final, hay que añadir el sustrato musulmán del mudéjar en el que el deleite por la fantasía y la geometría jugaron un papel decisivo. Recordemos que entre los antecedentes remotos de la variedad de tracerías podrían figurar la variedad de cúpulas califales de la mezquita aljama cordobesa o las de Bab al-Mardum en Toledo.

Pero para completar su significado es necesario tener en cuenta que, bajo el tapiz escultórico, se situaban el coro bajo la bóveda número 2, y la barandilla de la propiamente dicha vía sacra que comunicaba a éste con el presbiterio, bajo las bóvedas número 3 y 4. La estructura arquitectónica del coro, formada por un doble piso de asientos, hoy está desmontada de su lugar original, y se ha trasladado en buena medida al presbiterio tras el actual altar neogótico. Peor suerte ha corrido la barandilla que, tras las reformas de la iglesia a finales del siglo pasado, ha desaparecido.

Ambas estructuras situadas en la nave central, como era habitual por otra parte en las iglesias hispanas, rompían la visión uniforme del templo que tenemos hoy día, lo que ha de tenerse presente para comprender la distinta concepción del templo, ayer y hoy. El clero desde este mobiliario se mantenía segregado de su feligresía, bajo la protección de toda la iconografía que hay sobre ellos para cumplir con el fin ritual y didáctico prescrito como propio de ellos.

Bajo este entramado ideográfico había una clara finalidad del templo como un lugar simbólico. Como representación de la ciudad de Dios es el lugar donde tiene su ser lo que podríamos llamar un teatro místico continuo, ya que es en él donde tienen cabida las celebraciones colectivas solemnes, tanto religiosas como civiles, para las que tiene utilidad la propia presencia del fiel como espectador, al que se le quiere trasportar al mundo suprarreal de la fe, en el que cobra significado toda esta obra intelectual y artística del tapiz escultórico de la vía sacra de esta iglesia mayor tarifeña. Ésta representa uno de los primeros ejemplos del protorrenacimiento gaditano y, en todo caso, el único campogibraltareño superviviente.

Cuadro I  
Motivos decorativos de la vía sacra de San Mateo de Tarifa

| Bóvedas                | Tipologías          |           |            |                       |                            |           |                     |           | Totales           |
|------------------------|---------------------|-----------|------------|-----------------------|----------------------------|-----------|---------------------|-----------|-------------------|
|                        | Macroesculturas     |           |            |                       | Microesculturas            |           |                     |           |                   |
|                        | Antropomorfos       |           |            |                       | Antropomorfos              |           |                     |           |                   |
| Relieves <sup>44</sup> | Tondos              | Florales  | Heráldicos | Relieves              | Tondos                     | Florales  | Otros <sup>43</sup> |           |                   |
| 1                      | 1                   | 4         | 8          | 0                     | 2                          | 0         | 0                   | 0         | 15                |
| 2                      | 0                   | 1         | 8          | 0                     | 2                          | 0         | 0                   | 1         | 12                |
| 3                      | 1                   | 2         | 8          | 0                     | 2                          | 0         | 0                   | 0         | 13                |
| 4                      | 0                   | 13        | 0          | 0                     | 4                          | 4         | 0                   | 1         | 22                |
| 5                      | 0                   | 1         | 0          | 0                     | 2                          | 3         | 3                   | 0         | 9                 |
| 6                      | 0                   | 1         | 0          | 0                     | 2                          | 6         | 0                   | 0         | 9                 |
| 7                      | 1 <sup>45</sup>     | 0         | 0          | 8                     | 2                          | 0         | 0                   | 12        | 23                |
| <b>Totales</b>         | <b>3</b>            | <b>22</b> | <b>24</b>  | <b>8<sup>46</sup></b> | <b>16</b>                  | <b>13</b> | <b>3</b>            | <b>14</b> | <b>103</b>        |
| <b>Subtotales</b>      | <b>Perceptibles</b> |           |            |                       | <b>Casi imperceptibles</b> |           |                     |           | <b>Subtotales</b> |
|                        | 57                  |           |            |                       | 46                         |           |                     |           |                   |

<sup>43</sup> Se trata de manifestaciones escultóricas complejas como la corona de laurel entrelazada sobre las nervaduras de la bóveda nº 2, o la corona de hermes o hermas sobre la bóveda nº 4, que en este caso por formar una unidad preferimos considerarla como un solo conjunto.

<sup>44</sup> Propiamente están constituidos por varios personajes, pero al forman un conjunto significativo cada uno de ellos preferimos considerarlos como un solo ente.

<sup>45</sup> El emblema heráldico central, que da nombre a la bóveda nº 7 o del Nazareno está formado por dos figuras antropomorfas, por lo que preferimos incluirlo en el subgrupo de relieves, a pesar de su soporte heráldico.

<sup>46</sup> No se cuenta el motivo heráldico central por la razón antes aludida.