

El Amor Divino sobre las puertas de Jerusalén: una alegoría sacra en¹ las Reglas dieciochescas de la Archicofradía del Amor

Amparo Rodríguez Babío



En el Archivo de la Hermandad del Stmo. Cristo del Amor se custodia un bello ejemplar iluminado en pergamino de las Reglas de dicha corporación aprobadas en 1789. La encuadernación es de terciopelo morado y tiene cantoneras, orla y escudo de plata, datados también en la misma fecha. Como curiosidad destacar que se conserva también el expediente que fue enviado al Consejo de Castilla para su aprobación, con los sellos y firmas de su validación.

Las Reglas contienen el cuerpo normativo compuesto de catorce capítulos bellamente iluminados. Además se insertan cinco ilustraciones: el escudo de la Orden Tercera, en cuyo convento de Ntra. Sra. de Consolación radicaba la Hermandad; la Sagrada Entrada en Jerusalén, el Calvario, la Santa Cruz sobre el Gólgota y la Inmaculada Concepción. Todas ellas tienen un carácter convencional, sin pretender representar - en el caso de las dedicadas a los titulares de la corporación - la realidad a la que hacen referencia. Se decoran con una orla con motivos de inspiración vegetal y de rocalla.

Se distribuyen de la siguiente manera: junto a la portada o título¹ de las Reglas el escudo de la Orden Tercera; después la Sagrada Entrada en Jerusalén y el Calvario, y ya hacia el final, la Santa Cruz y la Inmaculada Concepción, en memoria de las dos fiestas más importantes que celebraba entonces la cofradía².

Nos centraremos en el grabado dedicado a la Sagrada Entrada en Jerusalén, pues presenta un elemento novedoso introducido por su anónimo ilustrador en la tradicional iconografía de este misterio.

¹ El título completo es este: *Regla de la Hermandad Cofradía de la Sagrada Entrada en Jerusalén, Smo. Cristo del Amor, y Ntra. Sra. del Socorro sita en el Convento de Nuestra Sra. de Consolación de Padres Terceros de Sn. Francisco de esta ciudad de Sevilla. Aprobada por el Real y Supremo Consejo de Castilla en el año de 1789, siendo Mayordomo Dn. Christoval de Córdoba.*

² Ambas están ya recogidas en las antiguas Reglas de 1676 (capítulos 7 y 8 respectivamente) y volverán a aparecer en las posteriores de 1831 (capítulo 9).

El Amor Divino sobre las puertas de Jerusalén: una alegoría sacra en² las Reglas dieciochescas de la Archicofradía del Amor

Amparo Rodríguez Babío

Los cuatro evangelios describen de forma similar este hecho que da inicio a la Pasión de Jesucristo. El Señor envía dos discípulos a Betfagé, cerca de Jerusalén, a buscar un borriquillo, sobre el que más tarde hará un entrada triunfal y mesiánica en la Ciudad Santa: el pueblo lo recibe con palmas y ramos de olivo, al grito de *¡Hosanna al Hijo de David!*³. Los evangelistas ponen en relación esta escena con una profecía de Zacarías: *Salta de júbilo, Hija de Sión, alégrate, hija de Jerusalén. He aquí que tu rey viene a ti, él es justo y victorioso, humilde, y montado en un asno, joven cría de una asna*⁴. Una vez más se pone de manifiesto que el reino mesiánico que predica Jesús no es el que esperaban los judíos. La entrada del Hijo de Dios se produce sobre un animal humilde, un burro, asociado con aspectos peyorativos de la personalidad humana y con el trabajo más duro. Frente a las entradas llenas de lujo, vistosidad y colorido que realizaban los reyes terrenos⁵, montados en briosos caballos y rodeados de séquitos enjorjados, Jesús aparece desprovisto de toda majestad humana, para realzar su majestad divino: su montura, un asno, su séquito, el pueblo esclavizado y pobre⁶.

El esquema básico de la escena apenas ha sufrido modificaciones: por influencia de los evangelios apócrifos, más concretamente, el de Nicodemo, se comenzó a representar a los hebreos arrodillados con sus mantos sobre el suelo, para que sobre ellos pasara Jesús: *los niños de los hebreos iban clamando con ramos en sus manos, mientras otros extendían sus vestiduras en el suelo diciendo: Sálvanos, tú que estás en las alturas; bendito el que viene en el nombre del Señor*⁷. La inclusión de Zaqueo, el publicano, en este pasaje se debe también a los apócrifos, aún cuando en los Evangelios canónicos aparece como lugar de su encuentro con Jesús la ciudad de Jericó⁸. Una

³ Mt 21, 1-11; Mc 11, 1-10, Lc 19, 29-40 y Jn 12, 12-19. Las citas bíblicas de este artículo están tomadas de la Santa Biblia, ediciones Paulinas, 1982.

⁴ Zacarías 9, 9.

⁵ En el antiguo Oriente el lujo de los reyes y sus cortesanos rayaba en lo increíble, casi como en una película de C. B. de Mille. Pero pensemos también en todas las fiestas, arquitecturas efímeras y demás jolgorios que se celebraban en cualquier ciudad barroca con motivo de la visita del rey. Grabados y descripciones de esto han quedado recogidos en multitud de obras literarias y pictóricas.

⁶ Esta idea ha quedado recogida en el imaginario popular en coplas tan conocidas como los Campanilleros, una de cuyas letras cantaba Manuel Torre: *Si supieras la entrada que tuvo el Rey de los Cielos en Jerusalén, que no quiso coche ni calea sólo un jumentito que alquiler fue, quiso demostrar, que las puertas divinas del cielo tan sólo las abre la santa humildad.*

⁷ SANTOS OTERO, A.: *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid: BAC, 1991. Pp. 400-401.

⁸ Lc 19, 1-10.

El Amor Divino sobre las puertas de Jerusalén: una alegoría sacra en³ las Reglas dieciochescas de la Archicofradía del Amor

Amparo Rodríguez Babío

deficiente interpretación de un pasaje de Zacarías⁹, dio lugar a que junto al asno, se representara también un borriquillo chico.

La idiosincrasia del tema iconográfico se prestaba mucho al pintoresquismo: aquí el artista podía dar rienda suelta a su imaginación sin verse por ello amonestado. La representación de la multitud, con palmas, ramos de olivo, sus capas y mantos sobre el suelo, las murallas de la Ciudad Santa, los Apóstoles rodeando al Señor, Zaqueo subido a la palmera ... Ciertamente se podía obrar con una cierta libertad y recrearse en la gran cantidad de detalles que una obra así requería¹⁰.

El Señor montado¹¹ en la burra aparece en la mayoría de los casos en el lado izquierdo, mientras que en el derecho se abre una de las puertas de la muralla de Jerusalén. Rodeando a Jesús, aparecen en primer término sus apóstoles, o los principales de ellos, Santiago, Juan y Pedro, en un segundo plano encontramos a los hebreos en diferentes actitudes y al fondo de la escena, una palmera con Zaqueo en su copa. Jesucristo levanta su mano derecha en actitud de bendecir al pueblo, mientras que con la izquierda toma las riendas de la montura. En algunas representaciones medievales¹², puede llevar una palma, en lugar de bendecir.

Nuestro anónimo pintor de finales del XVIII, tuvo todo esto en cuenta. Heredero de una tradición iconográfica inmemorial, a simple vista, reprodujo en su grabado del Libro de Reglas, una modélica Entrada en Jerusalén. Pudo desde luego, inspirarse en el paso que por aquel entonces sacaba la Hermandad, en el cual se reproducían las puertas y murallas de Sión. El Señor aparece montado en la burra bendiciendo con su mano a los hebreos, a su lado se destaca San Juan, identificable por su perilla y su túnica verde con mantolín rojo. Frente a ellos, dos hebreos con sus mantos por tierra, detrás la multitud con las palmas, todo este grupo está enmarcado por la puerta de Jerusalén, y

⁹ REAU, L.: *Iconografía del Arte Cristiano*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998. Tomo1, vol. 2, p. 413: *Mateo, que interpreta literalmente una profecía mal comprendida de Zacarías, dice que los discípulos llevaron a Jesús una "borrica y con ella el pollino", aunque una sola montura bastara.*

¹⁰ Modernamente podemos destacar una obra de Ensor, que interpreta de manera muy original esta escena, y la titula *Entrada de Jesucristo en Bruselas* en la que al Señor rodea una multitud enmascarada, elemento recurrente en la obra de este autor.

¹¹ Entre Oriente y Occidente hay una pequeña diferencia a la hora de mostrar el modo en el que el Señor monta el asno. Entre los ortodoxos Cristo aparece de costado, sentado de lado como en un trono. En Occidente está montado a horcajadas, y sus pies casi llegan al suelo.

¹² REAU, L.: Op. cit. Cita a este respecto las vidrieras de las catedrales de Chartres y Bourges en Francia.

El Amor Divino sobre las puertas de Jerusalén: una alegoría sacra en⁴ las Reglas dieciochescas de la Archicofradía del Amor

Amparo Rodríguez Babío

sus murallas. La puerta es de medio punto y sobre ella, aparece una figura alada, cegados sus ojos con una venda, y con un arco en las manos, apuntando con sus flechas al Divino Redentor. Diríase un Cupido aposentado en tan bíblico lugar, y por ello, tan fuera de su entorno habitual. He aquí un elemento alegórico de rancia tradición desde la Antigüedad aplicado a un pasaje de la vida de Cristo. Eros / Cupido, dios del Amor es representado en época alejandrina como un niño alado que lleva una antorcha y flechas con las que inflama a los corazones¹³.



El niño ángel, dios del Amor, fue muy pronto adoptado por el arte cristiano como símbolo del Amor Divino, contrapuesto la mayoría de las veces al Amor Humano. Relacionado con esta transformación está el desarrollo de un lenguaje propio, culto y a veces, decadente, dado a conocer por los libros de emblemas, empresas o jeroglíficos¹⁴. Durante los siglos XVI y XVII se publicaron tratados o repertorios de imágenes, alegorías y símbolos, en algunos casos para aclarar su significado y en otros, para proponer nuevos¹⁵.

El Barroco popularizó en cierto sentido este lenguaje hermético, las arquitecturas efímeras tan gratas a cualquier celebración y que casi con cualquier motivo se levantaban en las ciudades, dieron a conocer algunos elementos al pueblo, que aunque iletrado, terminó por comprender lo que allí se manifestaba. Para la gran masa

¹³ FALCÓN MARTÍNEZ, C. [et al.]: *Diccionario de la Mitología Clásica*. Madrid: Alianza Editorial, 1986. Pp. 224-225.

¹⁴ Pese a su gran desarrollo desde el siglo XVII, los autores contemporáneos no lograban ponerse de acuerdo en la definición de cada uno de ellos, existiendo gran confusión. Vid. al respecto FLOR, F. de la: *El jeroglífico y su función dentro de la arquitectura efímera barroca (a propósito de treinta y tres jeroglíficos de Alonso de Ledesma, para las fiestas de beatificación de San Ignacio en el Colegio de la Compañía de Jesús en Salamanca, 1610)* en **Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar**, tomo VIII (1982), pp. 84-102.

¹⁵ Vid. MARTÍNEZ PEREIRA, A.: *La representación del Amor en la emblemática española de los siglos XVI y XVII* en **Península: revista de Estudios Ibéricos**, nº 3 (2006), pp. 101-138.

El Amor Divino sobre las puertas de Jerusalén: una alegoría sacra en⁵ las Reglas dieciochescas de la Archicofradía del Amor

Amparo Rodríguez Babío

analfabeta¹⁶, la imagen era la única forma de aprendizaje, de ahí el marcado carácter didáctico de los autos sacramentales¹⁷ o los pasos de la Semana Santa. Añadamos además, que las iglesias, retablos, catedrales y edificios civiles estaban llenos de estos símbolos, elegidos no sólo como simple elemento decorativo, sino conformando verdaderos programas iconográficos dedicados a ensalzar al poder que los había levantado¹⁸.

Como hemos mencionado antes, en la emblemática española *la religión se apropió de este personaje mitológico para hacer más amable el amor de Cristo a los ojos de un público popular*¹⁹. Anteriormente, grandes místicos como Santa Teresa de Jesús o San Juan de la Cruz habían utilizado esta imagen para hablar de sus éxtasis. En este sentido, aparecen como elocuente ejemplo de lo antes expuesto las palabras de Santa Teresa en su *Libro de la Vida* al describir su transverberación: *veía un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo... véale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Éste me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios*²⁰.

Así las palabras que antes servían para describir el amor humano / profano, definirán ahora el amor divino / sagrado: los tópicos amorosos de los romances y poesía de corte popular, se aplicarán como en galante conversación al alma²¹ y al amor de Dios. En la santa de Ávila y en San Juan de la Cruz, volvemos a encontrar magníficos ejemplos: *Tiróme con una flecha / enherbolada de amor / y mi alma quedó hecha / una*

¹⁶ Por poner un ejemplo adaptado al mundo actual: un analfabeto que no sabe leer, puede conocer muy bien el significado de las señales de tráfico, y en consecuencia, interpretarlas.

¹⁷ Recordemos los autos sacramentales de Calderón de la Barca, destacando por ej. *El gran teatro del mundo*.

¹⁸ Vid. para comprender mejor la idiosincrasia de las celebraciones barrocas la obra de MÍNGUEZ, V.: *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia barroca: jeroglíficos, enigmas, divisas y laberintos*. Valencia: Alfons el Magnànim, 1997. Las conclusiones a las que llega bien pueden aplicarse a Sevilla.

¹⁹ MARTÍNEZ PEREIRA, A.: Op. cit. p. 110.

²⁰ SANTA TERESA DE JESÚS: *Libro de la Vida*, Madrid: BAC, 2001. P. 203. De hecho la iconografía del éxtasis está tomada de estas palabras. Es sumamente conocida la escultura que del tema hizo Bernini para la iglesia de Santa María de la Victoria en Roma.

²¹ En algunos grabados el alma es representada como una niña pequeña que tras una serie de pruebas, alcanza la deseada unión con Cristo, representado a su vez, como un niño.

El Amor Divino sobre las puertas de Jerusalén: una alegoría sacra en⁶ las Reglas dieciochescas de la Archicofradía del Amor

Amparo Rodríguez Babío

*con su Criador. // Yo ya no quiero otro amor / pues a mi Dios me he entregado / y mi Amado es para mí / y yo soy para mi Amado*²².

Esta ambivalencia puede encontrarse también en otras parcelas artísticas, así en música encontramos villanescas y canciones *a lo humano* y *a lo divino*. Composiciones en las que la misma melodía sirve de sustento a distinta letra según se trate de lo profano o lo sacro²³.

A la elocuente imagen del pecho traspasado, se unía además del deseo de la unión mística con el Amado / Dios, el anhelo del martirio: ¡Que mayor prueba de amor que la de morir por quien se ama!

Revestido de un nuevo sentido, el Cupido, que travieso parecía haberse encaramado a las murallas de Sión, queda convertido en un signo, una señal, una premonición de la Pasión que Jesucristo va a sufrir en los días siguientes a su entrada en Jerusalén. Ese ángel, imagen del Amor Divino resume en su tiro certero dirigido al pecho del Señor, la entrega del Hijo de Dios como cordero que se inmola por nuestros pecados. Pero también es, sin duda, una hermosa manera de aludir al crucificado de la Hermandad, el Cristo del Amor, cuya muerte nos sigue conmoviendo cada Domingo de Ramos.

²² SANTA TERESA DE JESÚS y SAN JUAN DE LA CRUZ: *Lira mística*. Madrid: Editorial de Espiritualidad, 2006. Los versos citados son de Santa Teresa y pertenecen a un poema titulado *Sobre aquellas palabras Dilectus meus mihi*, p. 32.

²³ Francisco Guerrero, compositor renacentista sevillano, compuso una serie de estas villanescas en ambos modos. Así la intitulada *Tu dorado cabello, amada mía* (en modo humano) pasó a ser *Si tus penas no pruebo, oh, Jesús mío* (en modo sacro), manteniéndose la misma melodía.