

ICONOGRAFÍA E ICONOLOGÍA DEL PELÍCANO: UN ENSAYO SOBRE LA RE-
CONVERSIÓN DEL CONCEPTO DE FILANTROPÍA

Juan Antonio Sánchez López

*Omnis mundi creatura
quasi liber et pictura
nobis est speculum.*
(Alan de Lille. *Rhitmus*).

La concepción del mundo como un universo de símbolos fue una realidad que el hombre tuvo bien clara y presente ya desde tiempos muy remotos. En dicho universo, cada uno de aquéllos había de desempeñar un papel determinado, adoptando como ineludible referencia una hermeneútica cuyo retoricismo aparece bien definido a partir de la codificación de una sintaxis lingüística que se basa, a su vez, en un conjunto de normas de relación, parecido, oposición, analogía o disposición armónica peculiar¹. La influencia del pensamiento mítico revirtió especialmente sobre la figuración del ser animal en la cultura occidental, al ser desplazada definitivamente la ley del teriomorfismo o representación de las deidades bajo apariencia zoomórfica a favor del proceso de antropomorfización de influjo indoeuropeo, que será consagrado por la órbita grecolatina. Sin embargo, la presencia iconográfica del animal a partir de entonces no va a ser, ni mucho menos, nimia ya que hay que contar con la sugestión alegórica impresa al mismo por la fábula moralizadora que, en clave de simbología literaria, es susceptible de admitir distintos desciframientos según se lean o no con ojos sutiles y cristianos². En este sentido, se deberá a la Edad Media la definitiva irrupción de la fauna en los contenidos teológicos y morales de las distintas artes, al adoptar el pensamiento de Agustín de Hipona como uno de sus fundamentos teóricos más firmes, contando, además, con la apoyatura de la Biblia. El fenómeno no es nuevo, pues ya en la Antigüedad algunos autores clásicos, a través de la literatura fantástica o científica, ya habían ofrecido algunos incipientes comentarios simbólicos que se erigen en precedentes de esa línea interpretativa, si bien no dejaban de ser fruto de la curiosidad, más o menos eventual, que las peculiaridades de determinadas especies habían suscitado en los mismos, induciéndolos a unos espo-

¹ FERNANDEZ Y GONZALEZ, A. R., "De la imagen y el símbolo en la creación literaria. Símbolos y Literatura III", en *Traza y Baza* nº 4, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Barcelona, 1974, pp. 103-119, *cit.* p. 110.

² GUERRA, M., *Simbología Románica. El Cristianismo y otras religiones en el Arte Románico*, Fundación Universitaria Española (F.U.E.), Madrid, 1986, p. 158.

rádicos intentos de moralización³. Por contra, la doctrina agustiniana encuadra a animales, plantas, minerales y, como reminiscencia de corte pitagórico, también a los números, dentro de la categoría de los *signa naturalia*, esto es, todos aquéllos *que sin elección o deseo alguno, hacen que se conozca mediante ellos otra cosa de lo que en sí son* y a los que opone los *signa data* surgidos de la fuente del conocimiento racional⁴.

Por todas las causas citadas, no extraña que la cristalización de la imagen simbólica como dualidad signo/mensaje atraviase, en ocasiones, por un tortuoso proceso de gestación icónica en el que, frente a la perdurabilidad del significado, se desliza la presumible variabilidad del signifiante, por obra y gracia de múltiples injerencias anecdóticas, aunque, de hecho, ambos polos permanecen unidos por hilos invisibles que facilitan la cohesión interna del todo, en aras a su correcta lectura. Así se demostrará en el objeto del presente trabajo que esgrime como ejes referenciales una imagen: el pelícano y un concepto: el Amor al Género Humano o Filantropía.

Al margen de las disquisiciones cristianas sobre el tema, el ideal de Filantropía discurrió con anterioridad por una fase de consolidación teórica, cuyas raíces filosóficas se hunden en la concepción utilitaria de la amistad, tan profundamente griega, que respiran algunos escritos de Platón:

Si vosotros sois mutuamente amigos, es porque vuestra naturaleza os emparenta de alguna manera uno a otro (...) y cuando uno siente para con alguien amistad, amor o un deseo cualquiera, la razón de que uno tenga estos sentimientos, y sin la cual no los experimentaría, está en que uno está cerca de aquél a quien ama por el alma, por alguna cualidad del alma o del carácter o por la forma visible (...) Es, pues, también necesario que el verdadero amante, el que no es un simple simulador, sea amado en correspondencia por el objeto de su amor⁵.

De esta manera, la posesión por el individuo de una cualidad o saber práctico se convierte en el medio eficaz por el que llegar a ser *útil y bueno* a los ojos de los demás. No obstante, mucho más acabados se nos ofrecen los planteamientos ideológicos con los que Marsilio Ficino "recicla", por así decirlo, en *Opera Omnia* (1576), una de las acepciones más conclusivas del término latino *Humanitas*. En efecto, den-

³ SEBASTIAN LOPEZ, S., *Iconografía Medieval*, Etor-Argitaletxea, San Sebastián, 1988, p. 66.

⁴ DELGADO, F., "Fundamentos teóricos del Simbolismo Medieval", en *Traza y Baza* nº 7, Departamento de Historia Medieval, Universidad de Barcelona, 1978, pp. 45-52, *cit.* p. 47.

⁵ PLATON, "Lisis o de la Amistad", en *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1966, pp. 330-331.

tro del *fervor juvenil y exaltado* con que el Renacimiento se proyecta en la esfera de la vida pública y privada de las gentes con la Utopía de la Antigüedad como telón de fondo, la obra de Ficino desdibuja la tradición cristiana específicamente entendida, hasta perderse en una religión universal humana y en una mística de impronta helénica, a través de la cual, presenta a *Humanitas* como el principio opuesto de *Cruelitas*, esto es, como la virtud que nos exige amar a todos los hombres como miembros de una misma familia⁶.

No deja de resultar desconcertante la más que aparente indiferencia con que la Filantropía, como virtud moral, sería acogida en la mentalidad clásica a la vista de los, relativamente escasos, testimonios literarios que se decantan abiertamente a favor de dicha posibilidad. Como contraste, el relato mítico de la salvación de Zeus, hijo de Cronos, puede ofrecer una visión netamente positiva, dado el trasfondo ejemplarizante que subyace en las numerosas variantes y detalles apócrifos con que obras como la *Bybliotheca* de Apolodoro y las *Fabulae* de Higino, entre otras, complementaron la narración "oficial" de los hechos en la *Theogonía* de Hesíodo⁷. Así, Rea da a luz a su hijo y para salvarlo de la ira y de ser devorado por su padre, lo oculta en Creta entregándolo a los Curetes o Coribantes, que ejecutan ruidosas danzas para evitar que el llanto del niño llegue a oídos de Cronos. En contraprestación a su generosidad, estos jóvenes pastores son elevados a la dignidad de semidioses.

A pesar de la insistencia reiterativa del Cristianismo sobre la necesidad vital de la práctica de un amor universal, la representación iconográfica del concepto de Filantropía como tal, será una realidad consumada en una etapa bien tardía tras los múltiples esbozos en dicha dirección, que darán como resultado su reconversión y personalización en la figura de Cristo, héroe-arquetipo y paradigma de amor a los hombres según lo predicamentos ideológicos del "nuevo orden" surgido tras la desintegración del Imperio Romano. En consecuencia, el nacimiento de un arte que trata de superar los temores y tristezas de la muerte ha de requerir una apariencia gozosa. Como señala magistralmente Grabar, la imagen alegórica de Cristo más extendida en los siglos III y IV es una creación cristiana efectuada a partir de un símbolo de filosofía moral, el cual no es otro que el esquema-tipo del pastor con el cordero entre los brazos que, con el Moscóforo griego como antecedente iconográfico

⁶ HIRSCHBERGER, I., *Historia de la Filosofía*, Herder, Barcelona, 1985, cit. vol. I, p. 470.

⁷ RUIZ DE ELVIRA, A., *Mitología clásica*, Gredos, Madrid, 1982, p. 52.

directo, era, precisamente, una personificación de la *Humanitas* o Filantropía en el contexto del arte romano pagano⁸.

No obstante, la declarada hostilidad hacia el arte idolátrico por parte de una corriente soterrada de la comunidad cristiana primitiva, no vaciló en declarar el peligro que encerraban tales "préstamos" iconográficos como claros síntomas de debilidad y perversión en detrimento de la espiritualidad consustancial a la doctrina evangélica, por lo que no faltaron intentos de proceder a su condena y prohibición específica, como el registrado durante la celebración del Concilio de Elvira (c. 300). En definitiva, y por efecto-reacción, el simbolismo animal saldrá fortalecido ahora, enriquecido con renovadas lecturas, siendo, por tanto, el instante en que el pelícano inicia un espectacular enaltecimiento semántico e iconológico, gracias al cual, pasará a convertirse de mero emblema de la caridad y amor paternal y/o filial (*Pietas*), y en atributo del Amor Divino a, incluso, en *alter-ego* del propio Cristo, confirmando una evolución que nos sitúa ante un palmario exponente del triunfo de la ley de Analogía en la Historia del Arte.

En líneas generales, la crítica y la historiografía clásica sobre el mundo animal se debatió entre la mera acumulación o invención pura de noticias pintorescas, destinadas a satisfacer exigencias decadentes de un público ávido de exotismo (Eliano), y las posturas más rigurosas de corte cientifista (Aristóteles y Plinio, entre otros) para las que el pelícano, con su estrafalario porte, no era, desde luego, una de las especies más atractivas. Más bien al contrario, su única peculiaridad biológica notable podía ser considerada hasta repulsiva y vulgar, puesto que todos ellos coinciden en señalar cómo el pelícano coge los mejillones de los ríos, se los traga y, después de calentarlos para que se abran en las anfractuosidades del vientre, los regurgitan, extraen su carne y se dan un festín. Por contra, el pelícano, al igual que la cigüeña y la garza, experimenta unas curiosas pautas de comportamiento con su prole que constituyeron para los tratadistas un perfecto ejemplo de la abnegación de los padres para con los hijos en tanto, cuando a cada una de estas especies les faltaba el sustento para los polluelos, vomitaban el alimento del día anterior, nutriendo con él a las crías⁹.

⁸ GRABAR, A., *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Alianza Editorial, Madrid, 1985, pp. 17-19, 21.

⁹ Cfr. ARISTOTELES, *Histoire des Animaux*, Tome III, Livres VIII-X, Societé D'Édition "Les Belles Lettres", París, 1969, lib. IX, 10, p. 84; CLAUDIO ELIANO, *Historia de los Animales*, Libros I-VIII, Gredos, Madrid, 1984, lib. III, 20, 23, pp. 161, 163 y PLINIO SEGUNDO, *Histoire Naturelle*, Societé D'Édition "Les Belles Lettres", París, 1947-74, lib. X, 47.

Por su parte, la ciencia arábica, también aportaría su contribución al conocimiento de este ave acuática, reconociéndole propiedades benéficas que se consiguen en la obra atribuida al médico sirio Ibn Bajtisuc, recogida en un famoso códice manuscrito del siglo XIV del compilador iraquí Ibn al-Durayhim el de Mosul. En efecto, siguiendo una antiquísima tradición médica y folklórica que propugnaba el empleo de las vísceras y órganos animales como remedio medicinal, este *Libro de las utilidades de los Animales*, conservado en la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, refiere en alusión al *suriyanas* o pelicano como *algunos dicen que la gente de Frigia lo tomaron como símbolo, pues curaban con él las enfermedades*¹⁰.

Al sustrato empírico de naturaleza enciclopédica ya analizado, sólo le quedaba, pues, aguardar el instante en que mentes sutiles le otorgasen forma literaria, dando origen a una hermosa imagen poética que conmueve por las correspondencias secretas que teje entre el mundo, el hombre y el sentido de lo trascendente. Por esa vía, el modo en que el pelicano abría la boca para alimentar a las crías con lo acumulado en el pico, les sugería la idea del pecho progenitor rasgado en canal y de los polluelos saciándose con la sangre que brotaba de sus entrañas, con lo que la Filantropía es llevada así a sus últimas consecuencias. La creación de la metáfora precitada no debe conducir a la perplejidad, vista la capacidad increíble de inventiva de la que, desde su irrupción en la Historia de la Humanidad, ha hecho gala la cultura mediterránea. Como ha puesto de manifiesto Gancho, tal proceso obedecería:

*a un esfuerzo titánico por alcanzar explicaciones de conjunto, por sistematizar y ordenar todas las piezas del engranaje. Sin que nada escapase a esa sed de luz: ni los dioses, ni la naturaleza física, ni la complejísima maraña que es el hombre -sobre todo, el hombre, mundo-compendio, microcosmos del universo mundo-, ni las formas de constitución política y sociedad, ni la mismísima fauna. Aristóteles caminaba muchos siglos antes, por los mismos senderos de Linneo*¹¹.

A pesar de contar ya con un "aura" legendaria en estos primeros balbuceos de la posterior simbología medieval, en la que todo se cargará de sentido, la iconología del pelicano no deja de depender aún, íntimamente, del ideal de Filantropía, constituyéndose en una de sus posibles variantes figurativas plásticamente hablando. Se equipara, pues, al sentido literario detentado, prístinamente, por otras criaturas

¹⁰ RUIZ BRAVO-VILLASANTE, C.(ed.), *Libro de las Utilidades de los Animales*, F.U.E., Madrid, 1980, p. 100 (fol. 112 v. en el manuscrito).

¹¹ GANCHO, C., "Psicología del Mundo Grecolatino", en A.A.V.V., *I Encuentro Internacional de Psicopsicología del Arte*, F.U.E., Madrid, 1981, pp. 151-158, cit. p. 155.

como el unicornio y el olvidado delfín, las cuales son presentadas como modelos o *exempla* de una virtud "natural" e innata que siempre superará a la andrópica. De este sentido, participaron autores paganos como Eliano, estoico convencido y afín a la ética cristiana, los cuales debieron sugestionarse profundamente ante la decadencia y corrupción en que habían caído los hábitos de comportamiento sociales. Por tanto, el caldo de cultivo reinante sería el catalizador por el que se rescataron de las fuentes tradicionales algunos ejemplos significativos de Filantropía, como los que podía encarnar el delfín, animal sagrado de Apolo cedido a Cristo, evocándose los mitos en que este mamífero aparecía enamorado de un niño o salvando al joven Arión cuando fue arrojado al mar por la codicia de sus compañeros de viaje. Mucho más tarde, dichos episodios resurgirían como "espejo moral", a través del libro de Andrea Alciato¹². Incluso, dentro de su entorno más próximo, Eliano no puede reprimir una cierta amargura y escepticismo cuando confiesa, contemplando la solidaridad entre los congéneres de esta especie y sus frecuentes apariciones en ayuda del ser humano, que *rara vez un hombre, se avendrá a atender o a preocuparse por un pariente sea hombre o mujer, en la desgracia*¹³. Así se establece un vínculo común con una especie fabulosa también eminentemente filántropa y "amada por todos los animales": el unicornio, al que un manuscrito bajomedieval, concebido a modo de auténtico tratado monográfico, considera:

*(....) la más afectuosa de las bestias. A pesar de su mente superior y naturaleza trascendente, sigue siendo hermano mayor entre los suyos, su mera presencia les despierta un recuerdo vago de su propia índole más alta, de su ser por creación divina*¹⁴.

Por consiguiente, la reconversión del concepto de Filantropía a través del pelícano venía prácticamente exigida por el clima de crisis ideológica respirado en una época que, como la de Eliano, asistía a la plena expansión del Cristianismo, haciéndose eco de algo que flotaba en la tradición religiosa y que tenía el valor simbólico del sacrificio cruento de Cristo y del reconocimiento efectivo de su misión salvífica. De ahí que, por asimilación metafórica y a partir del sincretismo entre las fuentes paganas y cristianas, cobrase cada vez mayor ímpetu el convencimiento real de que el

¹² Confróntese los Emblemas LXXXIX (*In Avaros, vel quibus melior conditio ab extraneis offertur*) y CXLIII (*Princeps subditorum incolumitatem procurans*). Cfr., ALCIATO, *Emblemas* (Edición a cargo de Santiago Sebastián), Ed. Akal, Madrid, 1985, pp. 124, 185-186.

¹³ CLAUDIO ELIANO, *Op. cit.*, lib. V, 6, p. 222. Para cualquier ampliación sobre el autor y la presente obra, consúltese la acertada introducción a la edición precitada a cargo de J. M. DIAZ-REGAÑÓN LOPEZ.

¹⁴ GREEN, M. (ed.), *De Historia et Veritate Unicornis. De la Historia y la Verdad del Unicornio*, Per Abbat Editora, Buenos Aires, 1986, p. 41.

pelicano amaba tanto a sus crías que era capaz de provocar su propia muerte en beneficio de aquellas, dándose rienda suelta a la leyenda del renacer de éstas, a causa de la calidez del flujo sanguíneo derramado, como justa equivalencia del sacrificio de Cristo por cuyas llagas manan los licores de vida -sangre y agua- que garantizan a sus seguidores una vida eterna, a la par que prefigura su propia resurrección personal y la de los demás creyentes. Desde este momento, y bajo los efectos de la paulatina afición a la inclusión de matices literarios sentimentales, tan del gusto del franciscanismo y de la piedad medieval, la historia del pelicano se reviste de novedosos y variopintos perfiles exegéticos, figurando en bestiarios de tanta relevancia como el *Fisiólogo* atribuido a San Epifanio o el *Bestiario Toscano*, así como en un extensísimo repertorio de textos de dicho período que han sido glosados por Santiago Sebastián, por lo que no redundaremos en lo aportado por el citado investigador en sus comentarios a estas obras¹⁵. Por citar, tan sólo, algunos pormenores significativos, el *Fisiólogo* apunta el exacerbado afecto de la madre, que trae consigo el fallecimiento de las crías a causa de sus excesivas caricias, mientras el segundo, en aparente contradicción, le asigna instintos parricidas que le conducen a darles muerte en castigo a su ingratitud, con el subsiguiente dolor y arrepentimiento. De todas formas, el final del episodio es siempre idéntico: sacrificio y resurrección de los polluelos al tercer día evocando el valor regenerador del bautismo que en la época permanecía ejemplificado en el episodio evangélico protagonizado por el centurión Longinos o *Longké* ("lancero" en griego), el cual, según la *Legenda Aurea Sanctorum* de Jacopo della Vorágine, al atravesar con su lanza el costado de Cristo para rematarlo, según la práctica del crurifragio romano, fue curado de cierta enfermedad por los fluidos vertidos del cuerpo de aquél¹⁶. La visión del pelicano como imagen sacrificial de Cristo se mantendría *in crescendo* a lo largo del Románico y el Gótico, siendo en la transición de la Edad Media al Renacimiento, cuando la expresión alegórica se sintió como una necesidad para respaldar, cimentada en la coincidencia de interpretaciones, las lecturas teológicas y morales requeridas por las mutaciones en las formas de pensar del entorno circundante.

En este sentido, una de las vinculaciones más carismáticas de la iconografía inquirida es la que engarza con su aspecto como *alter-ego de Cristo*, proclamando la relación personal de éste con sus fieles en la Pasión, a través de la Eucaristía y los sacramentos como medios básicos de Redención. De esta forma, se cedería el tes-

¹⁵ SEBASTIAN LOPEZ, S., *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio seguido de El Bestiario Toscano*, Ed. Tuero, Madrid, 1986, pp. 53-57 (1ª) y pp. 37-38 (2ª).

¹⁶ SANCHEZ LOPEZ, J. A., "Iconografía Pasionista", en A.A.V.V., *Vida Cofrade y Entorno de las Cofradías malagueñas*, Arguval, Málaga, 1989, pp. 34-40, *cit.* p. 40.

tigo a otras referencias iconográficas aún más explícitas y contundentes, al incluirse, sin vacilaciones, en una misma representación plástica de la Crucifixión, al propio animal encaramado en el nido con sus crías en lo más alto de la cruz, con lo cual la agilidad de lectura subliminal no podía estar asegurada de modo más fehaciente, tal como aparece, por ejemplo, en el *retablo de Fray Bonifacio Ferrer* (h. 1400) perteneciente a los fondos del Museo de Bellas Artes de Valencia¹⁷. Dicha pieza es tremendamente pródiga en sugerencias iconológicas, lo cual eleva su complejidad hasta cotas insospechadas, al fusionar con los bestiarios doctrinales el viejo y bello tema de la *Fons vitae* o *Fons pietatis* que presenta al Crucificado como manantial de vida espiritual, tan exhausto y agotado por su cometido salvífico, como el mismo pelícano que se alza sobre él, en un ejercicio paralelístico verdaderamente impecable. La orientación teleológica era evidenciar las potencialidades de conmiseración del espectador ante la *Ostentatio vulnerum* que viene a refrendar la efectividad del mayor acto de Caridad de Dios para con los hombres, materializado en la entrega y Pasión de Jesucristo, similares a las del Pelícano. Por ende, la escena del Calvario aparece rodeada por tondos donde se muestran los dones que brotan de esa fuente alegórica, a los cuales alude expresamente un texto del *Misal medieval de Tarragona*, exhumado por Llompart:

*Salvador del Mundo, Jesucristo, que pendiente de la Cruz, por la apertura de tu santísimo Costado manaste sangre y agua, de donde los siete Sacramentos de la Iglesia fluyeron copiosa y maravillosamente para el lavado y la remisión de los pecados*¹⁸.

El pelícano es, pues, tanto en esta pintura como en su contexto aislado, una trasposición literaria del *lagar místico* que desempeña similar función icónica a las figuraciones del Cordero sobre el altar, que vierte su sangre en un cáliz, en las tablas flamencas de la *Fuente de la Gracia*. En este punto, cobra especial relevancia el hermosísimo empleo de la metáfora por parte de Dante en la *Divina Comedia*, cuando al referirse a San Juan Evangelista, Beatriz exclama:

*Este es el que se reclinó sobre el pecho de nuestro pelícano y el que desde lo alto de la Cruz fue elegido para la dignidad más grande*¹⁹.

¹⁷ RODRIGUEZ CULEBRAS, R., *El Rostro de Cristo en el Arte Español*, Ed. Urbión, Madrid, 1978, p. 62.

¹⁸ Citado por LLOMPART, G., "Ecclesia Sponsa. Tres Grabados manieristas", en *Traza y Baza* nº 5, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Barcelona, 1974, p. 67.

¹⁹ DANTE ALIGHIERI, *Divina Comedia*, Planeta, 1983, "Paraiso", Canto XXV, 112, p. 582. Citado por SEBASTIAN LOPEZ, S., *El Fisiólogo*, p. 56.

La ampliación hacia este apóstol de la hermenéutica del ave estudiada, trae consigo consecuencias increíbles para el estudioso de la Iconografía, puesto que, a partir del texto del poeta italiano puede intuirse y aceptarse sin reservas la consideración iconológica de San Juan Evangelista como *polluelo del pelicano*, a través de las propuestas que prosiguen. En efecto, el simbolismo crístico del palmípedo se funda en la llaga del corazón, zona donde Juan reclina su cabeza en el momento de la institución del sacramento eucarístico del que es copartícipe, según la cultura dirigida del entornop social en que se inscribe²⁰.

Del mismo modo, la misión reservada a este personaje es la de ser receptor de María como representante de la Humanidad redimida por la Gracia, lo que viene a avalar y confirmar definitivamente la atractiva hipótesis que Lleó Cañal formulaba al estudiar el dibujo de la *Fuente del Pelicano*, inserto en el libro del Licenciado Reyes Messia de la Cerda, *Discursos Festivos en que se pone la Descripción del Ornato e Invenções que en la Fiesta del Sacramento la parroquia colegial y vezinos de Sant Salvador hizieron* (1594), conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid²¹. La composición alegórica, de carácter móvil incluso para ser llevada procesionalmente, presentaba la singularidad de que los cuatro polluelos, cuyos picos ocultaban fuentes, devolvían al Padre el agua que éste les lanzaba a través de la herida, lo que inducía al investigador citado a plantear una tentadora relación entre el efectismo hidráulico de la "máquina" festiva con las teorías neoplatónicas de la *Gracia circular* divulgadas por la literatura emblemática, y articulada según el conocido ritmo de *emanatio-raptio-remeatio*²². Por tanto, dicha Gracia Circular hace de San Juan Evangelista el receptor de sus beneficios en nombre de los restantes mortales, pues no ha de olvidarse que la percepción del significado del símbolo religioso revierte sobre las tres potencias intelectuales del alma -memoria, entendimiento y voluntad- y ésta, según

²⁰ Así se explica la inclusión del apóstol en piezas plásticas, tan excepcionales desde una perspectiva iconográfica, como la *alegoría de la institución eucarística* (1612) realizada por Juan del Castillo para la Congregación del Santísimo Sacramento de la Compañía de Jesús de Sevilla y hoy en el Decanato de la Facultad de Derecho de la Universidad Hispalense. En el lienzo citado, Cristo, observado por la Trinidad y ángeles, bendice un cáliz en presencia de san Ignacio de Loyola, como titular del Instituto, y de san Juan Evangelista, que, como testigo poresencial de aquel momento histórico, levanta acta en su propio Evangelio de las palabras pronunciadas por aquél, en la Consagración: *Caro mea vere est cibus et sanguis meus vere est potus*. Cfr: VALDIVIESO, E.: "La colección pictórica" en VV.AA.: *Universidad de Sevilla. Patrimonio monumental y artístico*. Secretariado de Publicaciones, Sevilla, 1986. pp.148-149.

²¹ LLEO CAÑAL, V., "Un libro de dibujos inédito sobre el Corpus Christi sevillano en el siglo XVI", en *Archivo Español de Arte* nº 190-191, Instituto Diego Velázquez-C.S.I.C., Madrid, 1975, pp. 243-258.

²² *Ibidem*, p. 251.

la teología imperante, no es posible sin una "resurrección" del espíritu propugnada por tratadistas como Silesius:

*Despiértate, cristiano muerto, fíjate nuestro pelicano te riega con su sangre y con el agua de su corazón. Si la recibes bien (...) al instante estarás vivo y con buena salud*²³.

No obstante, esta supuesta "universalidad" de la Gracia es puesta implícitamente en tela de juicio por algunos intelectuales, como el emblemista turolense Andrés Ferrer de Valdecebro, quien trata de conferirle un cariz netamente elitista al restringir su alcance sólo sobre aquellos individuos dotados de una probada integridad anímica, negando además el previsible valor coyuntural que cualquier actitud de contrición previa pudiera desempeñar en el ciclo. Para ilustrar sus palabras, el autor recurre, una vez más, al relato del palmípedo al que, sin vacilaciones, puede afirmarse que manipula y transforma a su antojo para adaptarlo a sus fines, elaborando una peculiar síntesis de corrientes, cuya repercusión más turbadora es, sin duda, la completa subordinación de la fábula y su contexto al *corpus* de sus propias ideas particulares:

*(...) Y es bien singular y extraño lo que en este acontecimiento les sucede que si el hijo muerto tiene partido el corazón, no resucita; si le tiene entero, vuelve a renacer y se restituye a la vida. La sangre del Señor (de quien este pájaro es símbolo e imagen) no les aprovecha a los que tienen el corazón partido, la mitad con el mundo y la mitad con Dios: entero ha de estar y sin quiebra ni herida, para que con su sangre preciosa le de nueva vida de la Gracia*²⁴

La visión de San Juan Evangelista como *cría del pelicano* se completa con el propio valor emblemático asignado a los colores -verde y rojo- que han constituido una obvia constante iconográfica, en relación a las interpretaciones plásticas de su indumentaria. De esta manera, el verde alude a la regeneración del alma mediante las buenas obras, no estando exento de ciertas connotaciones esotéricas que cobran un relativo protagonismo al contemplar los conocimientos iniciáticos que algunos autores han llegado a atribuir a dicho apóstol, entre los que se incluyen, desde las cien-

²³ Citado por CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Diccionario de los Símbolos*, Herder, Barcelona, 1988, p. 810. Según piensan ambos autores, el origen soteriológico del pelicano radica en un principio de la física antigua y la alquimia por el cual, la naturaleza húmeda que incorpora, desaparece por efecto del calor para renacer en verano; tesis que, en hermenéutica cristiana, es la desarrollada por GRAHAM, V. E., "The Pelican as Image and Symbol", en *Revue de Littérature Comparée* nº 36, Centre National de la Recherche Scientifique-Didier Erudition, París, 1962, pp. 233-243.

²⁴ Citado por REVILLA, F.: *Diccionario de Iconografía*, Cátedra, Madrid, 1990, p. 294.

cias de Hermes Trimegisto, hasta la Numerología, Geomancia, Astrología y Alquimia, caldeas y egipcias²⁵. El rojo, por su parte, participa del mensaje del apólogo deónico, al imbricarse con sentimientos de entrega y caridad evidenciados por el discípulo en su acción de ocupar el lugar de Cristo y acoger a la Virgen en un prototípico gesto de *Humanitas* o Filantropía, ya consolidado desde el Medievo, a través del tema iconográfico de la *Sacra Conversazione* fundamentado en los *Apócrifos de la Pasión y Resurrección* y las *Actas de Pilato*²⁶.

La esencia de la imagen como expresión de un sentimiento y sólo secundariamente como representación de algo tangible, aflora con especial énfasis en algunos exponentes de la Historia del Arte, como en el caso del empleo del pelicano en la *Pietà* (1570-1576), concebida por Tiziano como todo un *memento mori* para su capilla funeraria en la Iglesia de los Frari (Galería de la Academia, Venecia). En esta pintura, cuya grandeza iconográfica le hace asemejarse al acto final de una tragedia clásica, Cristo, interpretado como un héroe antiguo, yace sobrecogedor y aparentemente derrotado en brazos de su Madre, pues la esperanza de la Resurrección perdida en el pelicano que, frente a tanta desolación que prelude la sepultura del Crucificado, se recorta lleno de luz y triunfante sobre un fondo de mosaico de oro, en el ábside de la monumental estructura arquitectónica que conforma el escenario del drama²⁷. La localización del ave en esta zona ocupa, precisamente, el lugar reservado en la basílica cristiana para la representación de la *maiestas divina*, *conchetto* al que litúrgicamente se alude: *placeat (...) ut sacrificium, quod oculis tuae maiestatis indignus obtuli*²⁸. Por ende, la referencia al oro, metal solar e incorruptible, se imbrica con las acepciones sacramentales del pelicano y, por extensión, de Cristo como *Sol verus*, *Sol aeternus* y *Sol iustitiae*, viniendo a mostrar la pervivencia en la atmósfera cristiana de corrientes sincréticas que remiten, en última instancia, al sentido del "renacer" latente en mitos antiguos y también filántropos como el de Osiris -plasmación de la sucesión Ocaso-Amanecer o el de Mitra, agente de una acción redentora y benéfica inserta en la perpetua dialéctica Mal-Bien. La polivalencia retórica de la que hace gala la naturaleza simbólica del pelicano nos impulsa a entender, de esta manera, el funcionamiento ambivalente que adquiere su sangre, como elemento fun-

²⁵ LLARCH, J., *El Apocalipsis profético de San Juan*, Ed. Martínez Roca, Barcelona, 1982, p. 15.

²⁶ SANCHEZ LOPEZ, J. A., *Op. cit.*, p. 45 y FERGUSON, G., *Signos y Símbolos en el Arte Cristiano*, Emercé, Buenos Aires, 1956, p. 220.

²⁷ Cfr., BRION, M., *Tiziano*, Círculo de Lectores-Ed. Daimon, Barcelona, 1972, pp. 244-248. Las estatuas de Moisés y la Sibila Helespónica que flanquean a los "actores" del drama son susceptibles de ser descifradas como el fin de la Vieja Ley.

²⁸ FERNANDEZ HERRERA, I., *Antigüedad Clásica y Cristianismo*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad-Universidad Pontificia, Salamanca, 1983, p. 72.

cional del mundo imaginario en el que se forja la leyenda, pues puede ser indistintamente símbolo de Vida o de Muerte, según la lectura en clave teológica que hemos venido siguiendo, hasta ahora, en nuestro ensayo.

No obstante, la reivindicación del sentido cívico-moral detentado en su orígenes por el pelicano, puede colegirse a través de la postura de Cesare Ripa y del singular "método de composición" por el aplicado para la elaboración de su famosa *Iconología* (1593). Al prescindir totalmente del rigor exhaustivo y arqueológico, el tratadista italiano optó por fusionar sin discriminaciones ni escrúpulos, todos aquellos elementos que juzgaba válidos para su obra. En consecuencia, en el proceso mezclaría libremente y sin pudor, todo tipo de fuentes clásicas y medievales, inducido por el criterio personal de que cada referencia literaria o visual recuperada del pasado, habría de contribuir a incrementar la perfección de sus alegorías²⁹. Así, se deduce de las prescripciones que incluye para las representaciones emblemáticas del *Amor de Dios* y del *Amor del Próximo* por los artistas. Para el primero, es incuestionable que Ripa propugna una figuración sospechosamente mimética en la que parece haber tenido *in mente* la imagen del ave con el vientre desgarrado y su significado en la cultura religiosa del momento, describiendo aquella virtud como *hombre en actitud reverente, que levante el rostro hacia el cielo señalándolo con la siniestra. Con la diestra ha de mostrar su pecho, que aparecerá abierto ante nuestros ojos*³⁰. Más audaz, a la par que menos hermético, se nos revela cuando convierte al animal en atributo parlante del *Amor del Próximo*, lo que es tanto como decir de la *Filantropía*, que, a su parecer, sería efigiado como *hombre noblemente vestido a cuyo lado aparece un pelicano con sus pequeñas crías recordando que éstas están tomando con el pico la sangre de una llaga que dicho pelicano se ha inferido a sí mismo en la mitad del pecho*. El símil evangélico estaba servido, al fiscalizar dogmática e inequívocamente el gesto de la personificación, puesto que dicho hombre tratará con una mano *de levantar del suelo a un pobre mendigo, mientras que con la otra le entrega unos dineros, todo ello de acuerdo con lo que dice Nuestro Señor en el Evangelio*³¹.

²⁹ Cfr., MANDOWSKY, E., "Introduction", en RIPA, C., *Iconología ovvero descrizione di diverse imagini cavate dell'antichità, e di propria inventione*, Georg Olms Verlag, Hildesheim-Zurich-New York, 1984, s/p.

³⁰ RIPA, C., *Iconología*, Ed. Akal, Madrid, 1987, p. 89. Equivalente conceptual y muy parecida compositivamente a esta personificación, es la del *Deseo de Unión con la Divinidad*, *Ibidem*, p. 270.

³¹ *Ibidem*, p. 89. La leyenda medieval de San Martín y el mendigo es también digna de tenerse en cuenta como vehículo de composición de este icono.

No obstante, Ripa, al igual que, como Piero Valeriano, no puede soslayar el ser víctima de su propia erudición, al apreciarse, a veces, unos sorprendentes intercambios o contaminaciones deducibles de la lectura intercambiable de varios bestia-rios. De esta manera, el pelicano cede su carisma al buitre que acompaña a la *Com- pasión*³² mientras, otras veces, se confunde con la cigüeña, símbolo por excelencia de la Piedad (*Pietas*), a la par que recibe concomitancias del fantástico Ave Fénix.

La explicación al fenómeno es muy sencilla, radicando en la aceptación por parte del iconólogo de un principio esencial, que pasa por la realidad tangible de que en el mundo de los símbolos todo es posible, y que incluso el tiempo o la oportuni- dad constituyen *per se* un elemento que puede ser trastocado a conveniencia de los mentores o de los rapsodas, en el caso de la tradición oral. Aún aceptando, en teoría, la anulación del icono "intransferible", no, por ello, deja de ofrecérsenos como ex- ceptional, la interpretación del pelicano en la obra de Marco Antonio Ortí, *Siglo Quarto de la conquista de Valencia* (1640), estudiada por González de Zárate y que confir- man nuestras anteriores conclusiones³³. Aquí lo sorprendente no es la figuración en sí, sino el significado y el vínculo que Ortí establece entre el ave y la actitud filán- tropa del rey Jaime el Conquistador que, herido, levantaba con su sangre el ánimo de sus soldados, como ejemplo de la misericordia y la magnanimidad que deben adornar al buen gobernante. Por ende, no satisfecho, acompaña su comentario de un epigrama netamente sacramental³⁴, rematando su sincrético jeroglífico con el mote virgiliano *Omnia Vincit Amor* que somete el *Amor Profano* al servicio del *Amor Sa- cro* o *Amor Divino*³⁵. Como corolario de las utilizaciones emblemáticas analizadas,

³² *Ibidem*, p. 198. Ripa apela a la tradición emblemática de la *Hieroglyphica* de Horapollo (1505) para justificar la presencia del buitre en manos de la *Compasión* porque los Egipcios [la] representaban con este ave cuando se hiere en las patas (...) Con ello, si no encuentra gran cosa con la que suministrar la comida a sus crías, dándose con el pico en las patas las hace sangrar, alimentándolas así, pues tanto es el amor con que las cuida que nunca pasan falta de alimento. Por ende, una síntesis, un tanto ecléctica, entre las alegorías de la Fe y de la *Compasión* de Ripa es la articulada por Juan de Solórzano en la efigie de la *Religión* que flanquea el frontispicio de su obra *De Indiarum Iure* (1629, 1653), sustituyendo el nido del buitre por el del pelicano.

³³ GONZALEZ DE ZARATE, J. M., "La tradición emblemática en la Valencia de 1640", en *Traza y Baza* nº 8, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Valencia, s/f., pp. 109-118.

³⁴ *Ibidem*, pp. 111-112. El texto del epigrama es como sigue: *Aunque della forme ríos / mayor fuerza voy cobrando / quando la voy derramando / que es vida para los míos.*

³⁵ La famosa máxima responde al verso 69 de la *Egloga* X de Virgilio: *Omnia Vincit Amor: et nos cedamus Amori*. Desde su redescubrimiento fue objeto de múltiples citas de autoridad, ya como referencia mística al Amor Sagrado, como en el Emblema 42 del *Amoris Divini Emblemata* (1615) de Otto Vaenius, ya ironizando al Amor Profano, exaltando paralelamente su Triunfo, como en la frívola y burlesca manipulación del mote en el basamento del *Cupido Amenazante* esculpido por Falconet (1758) y pleno de gracia rococó. Cfr., P. VERGILI MA-

encontramos la acepción del palmípedo como encarnación de la *Soledad*, al que David se comparó cuando huía de Saúl con las siguientes palabras: *Me asemejo al pelícano del yermo, me vuelvo cual lechuzca de las ruinas. Me desvelo y suspiro cual solitario pájaro en tejado*³⁶. El carácter de todo el texto como lamento individual, no distrae de su trasfondo penitencial, como oráculo profético que anuncia la reunión de todos los pueblos en torno a Jerusalén, revalorizando la efectividad de la meditación y del recogimiento interior como práctica de espiritualidad vigente en la época para alcanzar la perfección. Por esta causa, se explica la inclusión del *pelícano del yermo* en los programas redactados por Annibale Caro para las decoraciones pictóricas de Taddeo Zúccaro en el estudio del Palacio Farnesio en Caprarola, cuyo memorial (1565) remitido a Onofrio Panvinio, explicita como *la clase principal y más ensalzada de soledad, la de nuestra religión, que es diferente a la de los gentiles, porque los nuestros salen de su soledad para instruir al pueblo, mientras que los gentiles entran en la soledad alejándose del pueblo*³⁷.

A la crítica del "ocultismo" pagano, se yuxtapondría la alusión de la divisa como *pájaro solitario* en programas de tanta relevancia como el del Sagrario de la Cartuja en Granada, donde la concepción del recinto sagrado como *solitudo cellae* o *celda de Cristo* refrenda las excelencias de la clausura monástica a través de la exaltación de la vida contemplativa, especialmente rigurosa en dicha Orden³⁸.

Durante el Barroco, pues, todo se hallará dispuesto para la interpolación del pelícano en cualquier tipología de programa iconográfico, reasumiendo un carácter exclusivista netamente sacramental, según los presupuestos que sitúan al Arte al servicio del dogma católico a partir de los mecanismos de la Contrarreforma. Ello traería consecuencias negativas muy incisivas, pues se llega al punto de su vulgarización como símbolo refinado, a través de su discriminada y arbitraria introducción en sagrarios, camarines y capillas, viniendo a confirmar las intuiciones de Grabar, que postulaba por la simultaneidad en el Arte de dos iconografías paralelas desde la Edad

RONIS, *Opera*. Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis, Oxonii e Typographeo Clarendoniano, Oxford, 1969, pp. 25-28, *cit.* p. 27.

³⁶ *Salmos* 102, vv. 7-9. El símil del *pelícano del desierto* es también una prefigura bíblica de la soledad de Cristo en el Huerto de los Olivos y del posterior abandono de sus discípulos.

³⁷ El texto del memorial de Caro fue publicado íntegramente por GOMBRICH, E. H., *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Alianza Editorial, Madrid, 1986, pp. 49-51. Citamos pp. 21-22. En él apunta: *facciasi un uccello bianco, magro per lo sangue che si tragge da se stesso, per pascere i figliuoli*.

³⁸ Cfr., RODRIGUEZ GUTIERREZ DE CEBALLOS, A., "Lectura iconográfica del Sagrario de la Cartuja de Granada", en A.A.V.V., *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, vol. III, Universidad de Granada, 1979, pp. 95-111.

Media: una culta y crítica siempre objeto de diferentes opiniones y asociadas a las más grandes obras y otra, más discreta y popular destinada a obras artesanales, de tanto éxito como la anterior al responder a un impulso instintivo de los sectores menos cualificados en el momento de definir iconográficamente una forma de piedad determinada³⁹.

Seríamos injustos si no prodigáramos nuestra atención, aunque fuera brevemente, hacia algunas recreaciones barrocas del tópico notablemente sugestivas e imaginativas, como las concernientes al campo de la orfebrería y de la escultura procesional entendida como alegoría itinerante. En efecto, con el paso de los años y, sobre todo a partir de la centuria dieciochesca, la platería vino ofreciendo un caldo de cultivo cada vez más favorable para la inserción del pelicano en el seno de su *corpus* iconográfico, convirtiéndose, de hecho, en bastantes ocasiones en el único elemento compositivo de piezas como portapaces, custodias y ostensorios, al practicársele en la llaga, la cavidad para alojar el pan eucarístico del que se nutren los polluelos, en una identificación alegórica que bebe, sin duda, de obras apologeticas del período como la *Psalmodia Eucharistica* (1622) de Melchor Prieto⁴⁰. Merece traerse a colación al respecto, la custodia-ostensorio propiedad del Convento del Angel de Granada, obra del siglo XVIII de influjo madrileño y curiosa iconografía, cuya extraordinaria belleza de ejecución se conjuga con una airosa estructura ascensional, integrada por un pronunciado basamento rocoso o promontorio, sobre el que se alzan un pelicano tocado con corona imperial, mientras sus hijuelos surgen, entre racimos de uvas y espigas, acercando sus picos al sol eucarístico que se dispone en el pecho de su progenitor, adquiere entidad como atlante y *columna et firmamentum veritatis*, e irradiando de salomonismo el mensaje que lo metamorfosea en un auténtico y espectacular tabernáculo⁴¹.

³⁹ GRABAR, A., *Op. cit.*, p. 204.

⁴⁰ En concreto, la estampa II, firmada por Juan de Courbes, exhibe a Cristo revestido de sacerdote asistido por San Buenaventura y Santo Tomás de Aquino en el acto de entregar su cuerpo para alimento, mientras el pelicano se alza como fondo del dosel que cubre el altar. Una exégesis completa de la obra es la proporcionada por SEBASTIAN LOPEZ, S., *Contra-reforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Alianza Editorial, Madrid, 1985, pp. 161-172.

⁴¹ En este sentido, las cavidades torácicas de los *Cristos Yacentes* en madera policromada fueron aprovechadas también como tabernáculos figurativos y "vivientes". Sin embargo, sería la especulación arquitectónica del tabernáculo como el edificio ilusorio, ideal y perfecto, la que acabaría imponiéndose, tal como fue objeto de estudio profundo por nuestra parte en SANCHEZ LOPEZ, J. A., *Historia de una Utopía Estética: El proyecto de Tabernáculo para la Catedral de Málaga*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Málaga, 1990.

Sin embargo, la inclusión más ambiciosa del motivo responde a la prevista por los mentores de las andas ejecutadas para el *Cristo del Amor* de la Colegiata del Divino Salvador de Sevilla, a finales del siglo XVII, en esa línea continuista de despertar la admiración del público callejero utilizando los resortes declamatorios y sensuales de la oratoria tridentina y de las *rocas* o carros de la fiesta del Corpus⁴². Según las noticias transmitidas por Bernales Ballesteros, la primera idea de la corporación arrancaba de 1685, cuando el escultor Sebastián Rodríguez contrató la hechura de una pieza lignaria que preveía situar al Crucificado, labrado por Juan de Mesa entre 1618-1620, como culminación de un monte Calvario alegórico, a cuyos pies debían aparecer el pelícano, como símbolo del Amor Divino y, por tanto, como trasposición palmaria de la advocación del titular de la Archicofradía, y la Muerte, como interpretación realista y macabra del triunfo de la redención sobre ella. En 1694, tras un tortuoso paréntesis en el que la elaboración del trono daría asiento a un cúmulo de vicisitudes e intervenciones de distintos artífices, la Hermandad decidió la terminación del trabajo por lo que transfirió su adjudicación a Francisco Antonio Gijón que lo remataría para la Semana Santa de 1695⁴³. El cambio de artífice vino a coincidir con la modificación y simplificación del programa, suprimiéndose la Muerte y añadiéndosele las efigies de los Evangelistas como fiadores del dogma, conservándose, en cambio, hasta nuestros días, el pelícano y los cuatro ángeles mancebos portando filacterias con la palabra *AMOR* grabada en letras doradas, en una libre adaptación de los ángeles-virtud recogidos en la Jerarquía Celestial del Pseudo-Dionisio Aeropagita⁴⁴. En definitiva y como epílogo a la historia emblemática del pelícano que hemos efectuado, sólo nos queda apuntar que, quizás, pocos símbolos como éste respondan de forma tan unánime a la jugosa reflexión en la que Fernández y González desvela el nacimiento de éstos en la profundidad del ser, engendrándose *por intuiciones que no se corresponden en su comportamiento, ni tampoco en el análisis a que se les pueda someter con la lógica racional*⁴⁵.

⁴² Recomendamos sobre este punto, la lectura del magnífico estudio de GONZALEZ ISIDORO, J., "Los Misterios Procesionales de la Semana Santa sevillana: Iconografía e Iconología", en *Tabor y Calvario* nº 15, Sevilla, 1991, pp. 56-69.

⁴³ BERNALES BALLESTEROS, J., *Francisco Antonio Gijón*, en *Arte Hispalense* nº 30, Diputación Provincial, Sevilla, 1982, pp. 95-97, 124-125.

⁴⁴ Del programa comentado restan, tan sólo, el pelícano y los ángeles, tras las reformas sufridas por las andas procesionales en 1805, 1905-1908 y 1941. Noticias documentales sobre la labra de este singular trono son las ofrecidas por CUELLAR CONTRERAS, F. P., "Notas inéditas sobre el paso del Santísimo Cristo del Amor", en *La Pasión*, Sevilla, 1956 s/p. y "Ejecución de un paso para el Santísimo Cristo del Amor. Años 1685-1694", en *Boletín de las Cofradías de Sevilla* nº 214, Sevilla, 1977, pp. 9-12.

⁴⁵ FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, A.R.: *Art cit.* p.108



1.- El Pelicano. "El Fisiólogo", Roma, 1587.



2.- Ripa: *Deseo de Unión con la Divinidad*. "Iconología", Siena, 1613.



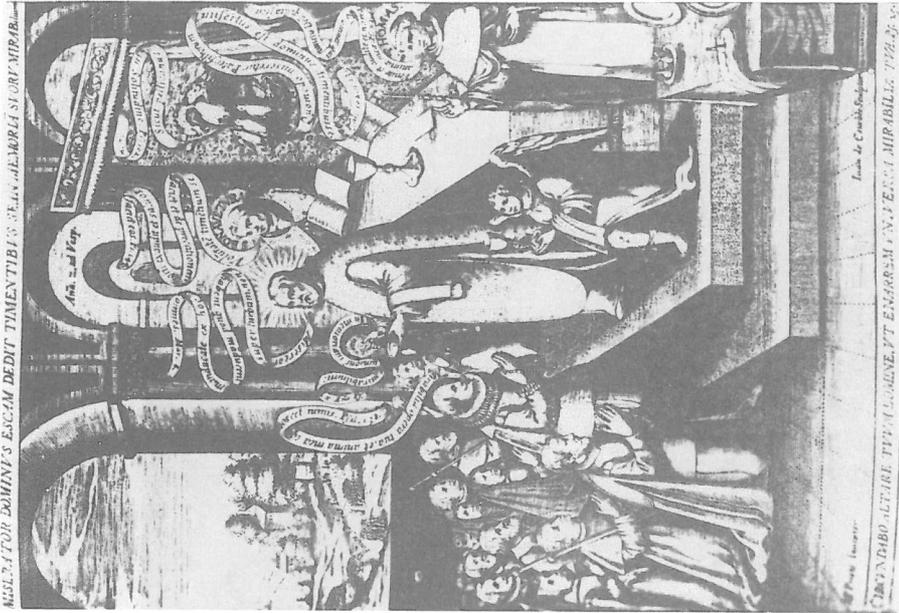
3.- Fuente del Pelicano. "Discursos festivos...", Sevilla, 1594. Ms. en Biblioteca Nacional. Madrid.



4.- El Pelicano. Marco Antonio Ortí: "Siglo Cuarto...", Valencia, 1640.



5.- La Religión. Juan de Solórzano: "De Indiarum Iure", Madrid, 1653. (Detalle del frontispicio).



6.- Juan de Courbes: *Exaltatio Communionis*. Estampa II de la "Psalmodia Eucharistica" de Melchor Prieto, Madrid, 1622.

¶ Paris e viana.



7.- Marca del impresor Diego Gumiel, "Historia de Paris y Viana", Barcelona, c. 1494.



8.- *Custodia-Pelícano*. Plata cincelada y sobredorada. Anónimo. Convento del Angel, Granada. Siglo XVIII.