

LA ALIANZA DEL TRONO Y EL ALTAR: ALGUNOS EJEMPLOS ICONOGRAFICOS EN LA FORMACION HISTORICA DE ESPAÑA

MARIA DE LOS REYES HERNANDEZ SOCORRO
UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

La política preconizada por el emperador Constantino, en el siglo IV, “había convertido al Estado en brazo armado de la Iglesia y a ésta en sacralizadora de los poderes políticos, tenidos, en última instancia, como de origen divino”⁽¹⁾. Por tanto, a partir de su concepción cristiana del Imperio, que llevaba aparejada su propia conversión al cristianismo, se abrió un “nuevo capítulo de la historia de la Iglesia”⁽²⁾, al salir de su clandestinidad y permitírsele una actitud dialogante con el poder estatal. De estos momentos, puede ser ilustrativo la representación de la *Lucha entre Constantino y Majencio* (frescos de Arezzo, de Piero della Francesca).

En el caso de la Historia de España, en particular, la alianza entre el Trono y el Altar tiene uno de sus hitos principales en la conversión del rey visigodo Recaredo al catolicismo en el III Concilio de Toledo, hecho que tuvo lugar en el último tercio del siglo VI. Podemos aproximarnos a ese crucial

-
- (1) B. ESCANDELL BONET, *El fenómeno inquisitorial: naturaleza sociológica y pervivencias actuales*, en Catálogo de la Exposición *La Inquisición*. Palacio de Velázquez del Retiro. Madrid 1982, p. 13.
- (1) M. SIMON y A. BENOIT, *El judaísmo y el cristianismo antiguo*. Barcelona 1972, pp. 130-131.

momento a través de la brillante y documentada recreación del mismo que hiciera en 1888 el pintor del siglo XIX *Antonio Muñoz Degrain*, respondiendo a un encargo oficial para adornar el Salón de Conferencias del Senado, formando parte de un programa iconográfico que sirviera para enaltecer las páginas triunfalistas de la Historia de España. En este caso reflejaba la unidad político-religiosa de la monarquía visigoda:

“... para la historiografía del siglo XIX España existe como nación desde los visigodos y Recaredo es la figura visible que posibilita esa unidad”⁽³⁾.

El pintor ha querido captar el instante en que el rey, ante su corte, y en un trono protegido por la Divinidad, abjura del arrianismo, abrazando el catolicismo, colocando su mano derecha sobre el Tomo Regio. De modo simbólico dirige su mirada hacia el cielo adornando, además, su cabeza con una diadema rematada por una cruz. En lugar preferente, aparece el obispo San Leandro tras un frontal, en una cátedra cubierta con dosel. El oro, la mirra y el agua, con sentido purificador, se le ofrece al monarca por parte de los nobles. En la conseguida ambientación histórica lograda por Muñoz Degrain, se destaca la importancia concedida a la ornamentación del templo de Santa Engracia, llamando especialmente la atención la anacrónica corona votiva del rey Recesvinto, de mediados del siglo VII, que forma parte del tesoro de Guarrazar (Toledo) descubierto en 1858⁽⁴⁾.

La orfebrería visigótica constituye uno de los exponentes más relevantes de su quehacer artístico. Dentro de la misma, los objetos más sobresalientes son las coronas ofrecidas por los monarcas a las iglesias realizadas a base de un enrejado de oro repujado con incrustaciones de piedras preciosas y cabujones. De la *corona de Recesvinto* cuelgan las letras que conforman su nombre y una preciosista cruz⁽⁵⁾, suponiendo, por lo tanto, una clara plasmación simbólica del entendimiento entre el poder monárquico y el eclesiástico.

Cristianismo y nacionalismo español se plasman iconográficamente en la pintura histórica decimonónica narradora de temas de la Reconquista, como los relacionados con la gesta de Don Pelayo, capitán de los cristianos en las montañas astures que había luchado en Guadalete junto al último rey visigodo Don Rodrigo. Un boceto de *Federico de Madrazo* nos muestra el momento en que aquél encuentra el cadáver del monarca godo y su particular visión

(3) C. REYERO, *La pintura de Historia en España*. Madrid 1989, p. 112.

(4) C. REYERO, *Imagen histórica de España, 1850-1900*. Madrid 1987, p. 50. Del mismo autor: *La pintura de Historia...*, p. 24. J.L. DIEZ, Catálogo de la Exposición *La Pintura de Historia del siglo XIX en España*. Museo del Prado (octubre 1992 - enero 1993), Madrid, pp. 436-441.

(5) X. BARRAL I ALTET, *La Alta Edad Media: de la Antigüedad hasta el año mil*. Taschen, Alemania-Barcelona 1988, pp. 99-100.

cristiana en el escenario de la referida batalla, sin refrendo histórico, del momento en que Dios designa a Don Pelayo como caudillo para acometer la empresa reconquistadora. Se trata de la obra titulada *Don Pelayo reconoce a Don Rodrigo tras la batalla de Guadalete* (Valencia, colección particular)⁽⁶⁾.

Del caudillo astur, se ocupó, asimismo, su hermano *Luis de Madrazo*, en la pintura *Don Pelayo en Covadonga* (Basílica de Covadonga, Asturias). Fue premiada en la primera Exposición Nacional de Bellas Artes de 1856, y muestra la victoria contra los infieles del primer rey asturiano en la gruta de Covadonga (722), enarbolando la cruz en una mano y la espada en la otra, contando con la presencia del representante eclesiástico en la persona del obispo⁽⁷⁾:

“La fe y la patria eran las que los había congregado allí. En el corazón de aquellos riscos y entre un puñado de españoles y godos, restos de la monarquía hispano-goda confundidos ya en el infortunio bajo la sola denominación de españoles y cristianos, nació el pensamiento grande, glorioso, salvador, temerario entonces, de recobrar la nacionalidad perdida, de enarbolar el pendón de la fe y a la santa voz de religión y de patria sacudir el yugo de las armas”⁽⁸⁾.

La arquitectura religiosa del reino astur, heredero de la monarquía visigoda, tendrá un marcado carácter áulico, siendo su comitente principal Ramiro I, cuyo reinado abarca desde el año 842 al 850. El rectangular edificio conocido como *Santa María del Naranco*, obra del siglo IX situado en dicho monte, en las afueras de Oviedo, fue originariamente un palacio. Se estructura en torno a dos plantas, contando la superior con un salón abovedado con arcos fajones, utilizado para festejos, y sendos miradores. Poco tiempo después de su construcción fue transformado en iglesia y consagrado a la Virgen María, funcionando como tal hasta 1930. El ara de consagración que contiene –copia de la auténtica custodiada en el Museo Arqueológico de Oviedo–, perteneció en su origen a *San Miguel de Lillo*. Esta última edificación fue concebida como iglesia palatina por Ramiro I, disponiendo de una tribuna regia. Estuvo dedicada a Santa María, advocación que se trasladó al palacio del Naranco⁽⁹⁾, colocándose el templo bajo la protección de San Miguel. Del primitivo edificio sólo se conserva una pequeña parte.

(6) J.L. DIEZ, Catálogo de la Exposición *Federico de Madrazo y Küntz (1815-1894)*. Museo del Prado. Madrid (noviembre 1994-enero 1995), pp. 166-168.

(7) C. REYERO, *La pintura de Historia...*, p. 145. Del mismo autor: *Los temas históricos en la pintura española del siglo XIX*, en Catálogo de la Exposición *La Pintura de Historia del siglo XIX en España*, pp. 43-44.

(8) M. LAFUENTE, *Historia General de España*, t. I, Barcelona 1877, p. 158.

(9) M. CUADRADO SANCHEZ, *Arquitectura palatina del Naranco*, en Cuadernos de Arte Español de Historia 16, n. 55, Madrid 1991. I. BANGO TORVISO, *Alta Edad Media. De la transición hispanogoda al románico*. Madrid 1980. X. BARRAL I ALTET, *La Alta Edad Media...*

A principios del siglo X, la capital del reino astur se trasladará de Oviedo a León. En esta última ciudad, en los inicios del siglo XI, se construirá la *Colegiata de San Isidoro de León*, “centro vinculado al mecenazgo regio y al ámbito de la familia real”⁽¹⁰⁾, dotado de tribuna para el monarca, cuya arquitectura sigue la tradición astur. Fue dedicado al santo visigodo San Isidoro, que “se convertirá en protector de la casa real y defensor del Reino”⁽¹¹⁾, siendo dotado de posesiones y objetos sagrados por parte de la realeza a lo largo de los tiempos. A los pies de la iglesia se construyó el Panteón Real, que conserva importantes pinturas románicas con técnica al fresco, como la que muestra la Crucifixión, de principios del siglo XII, con la Virgen y San Juan, apareciendo en la parte inferior de la cruz, en actitud orante, el rey Fernando I.

El complejo arquitectónico de *San Isidoro de León* fue ampliado con la construcción de la basílica, consagrada en 1149, en época de Alfonso VII, dos años después de la toma de Baeza. El éxito obtenido en esta batalla –que siguiendo la tradición fue posible gracias a la intervención del santo titular de este recinto–, quedó plasmado en el Pendón de Baeza, conservado en el referido templo. San Isidoro se revela como “un santo guerrero de la Reconquista” enarbolando la espada conjuntamente con la anicónica cruz de la monarquía asturiana⁽¹²⁾.

Sin duda alguna, el santo que representó un papel primordial en las luchas de las huestes cristianas contra el Islam, en la Península Ibérica, fue Santiago Apóstol. De su intervención en la batalla de Clavijo, bajo la iconografía de Santiago matamoros, nos han quedado importantes ejemplos en la historiografía artística, celebrándose esta efemérides el 23 de mayo, que viene a corresponderse con la fiesta de su patronazgo sobre España. Debido a la vinculación de este santo con nuestro país, su culto ha sido objeto de numerosas concesiones por parte de los reyes españoles, desde Ramiro I, pasando por Alfonso XI, los Reyes Católicos, Felipe III, Felipe IV o del propio monarca actual Juan Carlos I⁽¹³⁾.

Federico de Madrazo se ocupó, bajo las pautas propias de la estética nazarena, de plasmar la legendaria visión que el rey Ramiro I tuvo del Apóstol Santiago en su tienda, mientras dormía, la noche anterior a que se librara la célebre batalla de Clavijo contra los musulmanes (*Aparición de Santiago Apóstol al rey Ramiro I*, 1841. Madrid, colección particular)⁽¹⁴⁾. Precisamente,

(10) E. FERNANDEZ GONZALEZ, *San Isidoro de León*, en Cuadernos de Arte Español de Historia 16, n. 53. Madrid 1991, p. 4.

(11) Idem, p. 7.

(12) Idem, pp. 10, 30 y 31.

(13) M.J. PRECEDÓ LAFUENTE, *Santiago el Mayor Patrón de España. Vida y culto*, Santiago de Compostela 1985, pp. 201-203.

(14) J.L. DÍEZ, Catálogo de la Exposición *Federico de Madrazo...*, pp. 175-177.

podemos acercarnos a la citada batalla a través de la excelente obra del pintor del siglo XIX, *Casado del Alisal: Aparición de Santiago en Clavijo* (1885). Puede inscribirse dentro del clima neocatólico canovista de la época de la Restauración, formando parte de un programa decorativo tendente a transformar la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid en Templo Nacional, recinto, por otra parte, donde van a tener lugar importantes acontecimientos regios. La figura de Santiago aparece representada a caballo, recortada sobre un fondo paisajístico, vestido con cota de malla y aljuba y portando un blanco estandarte con la roja cruz de su Orden militar. Guerreros cristianos y moros ambientan la milagrosa aparición del Apóstol. Este tema viene a representar “otra imagen del poder religioso en los orígenes y definición de la nacionalidad española”⁽¹⁵⁾.

De los escasos retratos de monarcas hispanos que pervivieron en tierras americanas a la destrucción de que aquéllos fueron objeto, tras la independencia nacional, destaca una pintura anónima, de mediados del XVIII, de buena factura que muestra al rey Felipe V metamorfoseado en Santiago Apóstol, indudablemente con vistas a poder permitir su conservación en los delicados momentos independentistas. En su origen la tela estaba



Retrato de Felipe V convertido en Santiago
Pintura anónima, c. 1750.
Museo Nacional de Arte. La Paz (Bolivia)

dedicada a un retrato ecuestre del primer borbón, custodiado por la heráldica de las provincias españolas. Fue repintado con la indumentaria característica del Apóstol, sombrero del peregrino, capa con su representativa cruz y hábito talar, añadiéndosele una discreta barba. De la misma manera los emblemas hispanos fueron cubiertos con celestiales nubes, escenificándose, por otra

(15) FJ. PORTELA SANDOVAL, *Casado del Alisal: 1831-1886*. Palencia 1986, pp. 157-159. C. REYERO, *La pintura de Historia...*, pp. 146-147.

parte, al fondo del lienzo la mencionada batalla de Clavijo, para despejar cualquier duda sobre quién era el personaje representado en el cuadro. (*Retrato de Felipe V convertido en Santiago*, c. 1750. La Paz, Bolivia)⁽¹⁶⁾.

Junto a Santiago Apóstol, el rey Fernando III el Santo, comparte un lugar privilegiado en la labor reconquistadora. De modo tradicional, se ha indicado que uno de los objetos que le pertenecieron era la denominada *Virgen de las Batallas*, conservada en la Catedral hispalense. Parece ser que el nombre de la mariana efigie responde al hecho de que el monarca siempre la solía llevar a las distintas batallas a las que acudía, en el arzón de su silla de montar⁽¹⁷⁾. En muchas ocasiones, las artes plásticas españolas se han ocupado de la figura regia del Rey Santo. Podemos recordar, al respecto, las escenografías efímeras levantadas en la ciudad de Sevilla con motivo de la canonización de Fernando III en 1671:

“Una de las fiestas que mejor reflejan la conjunción de los valores religiosos y políticos del Antiguo Régimen, y en la que la fidelidad a la Monarquía presentaba tintes devocionales y una clara vinculación a lo sagrado...”⁽¹⁸⁾.

Podemos acercarnos a estas construcciones ilusorias a través de los grabados del pintor barroco *Valdés Leal* aparecidos en el libro de F. de la Torre Farfán, impreso por la Catedral hispalense en 1671, titulado: “Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey San Fernando...”⁽¹⁹⁾. En el trascoro de la Catedral sevillana se erigió un *triumfo*, es decir, un monumento vertical con nubes y ángeles, participando en su diseño y realización *Bernardo Simón de Pineda*, el escultor *Pedro Roldán* y el pintor *Valdés Leal*. La escenográfica construcción se revela en torno a un grandioso arco triunfal, levantado sobre pilares, a modo de portada. Encima del mismo se levantaba una cubierta cupuliforme y un cuerpo cúbico que culminaba ascensionalmente con la efigie de *Fernando III*. Alegorías, pinturas y una significativa ornamentación barroquizante contribuían a exaltar la figura del Santo Rey. De estas fechas parte la iconografía fernandina con armadura y

(16) Catálogo de la Exposición *Santiago y América*. Mosteiro de San Martiño Pinario. Santiago de Compostela 1993, p. 394.

(17) M. LAFUENTE, *Historia General...*, p. 258. En el Museo de Burgos se conserva una *Virgen de las Batallas* (1225-1235), obra procedente de los talleres de Limoges, realizada con doradas placas de cobre, aderezadas con esmaltes y piedras semipreciosas. En la parte posterior presenta una oquedad, en donde podrían colocarse reliquias o las sagradas formas. Esta imagen, que sigue el modelo de “trono o sede de sabiduría”, procede del monasterio de San Pedro de Arlanza. Véase al respecto la Exposición *La memoria del futuro. Actuaciones sobre el Patrimonio* (17 diciembre 1999 - 20 febrero 2000) en la Biblioteca Nacional de Madrid.

(18) V. SOTO CABRERA, *El Barroco efímero*, en Cuadernos de Arte Español de Historia 16, n. 75, Madrid 1992, p. 25.

(19) E. VALDIVIESO, *La Sevilla de Valdés Leal*, en Catálogo de la Exposición *Valdés Leal*. Museo del Prado - Junta de Andalucía. Madrid 1991, p. 9.

gola. *Valdés Leal* decoró la *puerta principal* así como la *parte interior de la fachada* de la iglesia, enfrente del triunfo, con representaciones alusivas a las empresas de San Fernando. Asimismo, *Murillo* realizó una teatral escenografía en el *retablo del Sagrario*, colocando al *Rey Santo* y a San Clemente como actores⁽²⁰⁾.

Después de la Coronación, el pintor *Juan Valdés Leal* se volvería a ocupar del tema de *Fernando III*. Así, ejecuta una apoteósica representación del mismo, para la *Catedral de Jaén* entre 1673-74, que puede verse “como consecuencia de una orden de Carlos II al clero español recomendando que se le rindiese solemne culto”⁽²¹⁾. Atiende a la iconografía plasmada un par de años antes en Sevilla por el propio *Valdés*, *Murillo* y *Herrera el Joven*. La figura del santo se recorta sobre una imaginaria visión de la capital jienense, vestido con coraza, gola, calzón corto y capa de armiño con las armas castellanas. Su cabeza está ceñida por la corona y porta la consabida espada y la bola del mundo que aludía a “su misión de conquista y de gobierno”⁽²²⁾.



San Fernando

Escultura de Alonso de Ortega, siglo XVII
Catedral de Santa Ana de Las Palmas de Gran Canaria

En el caso del *San Fernando de la Catedral de Santa Ana*, de Las Palmas de Gran Canaria, la imagen escultórica responde a la iconografía que hemos reseñado. Su ejecución obedece a una petición de la Reina regente al Cabildo Catedralicio para que “se le hicieran fiestas en su honor”, tras la canonización.

(20) J. GALLEGO, *Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid 1972, p. 172. Reproducciones en las láminas: 12, 13 y 14. V. SOTO CABRERA, *El Barroco efímero*, p. 26.

(21) E. VALDIVIESO, *La Sevilla de Valdés Leal*, p. 236.

(22) *Ibidem*.



Detalle de la obra anterior

La realización de ambas cosas, retablo y escultura, fue posible gracias al Deán Don Diego Vázquez Botello, quien contrató en 1692 al artista local Alonso de Ortega para su elaboración.

En Gran Canaria contamos también con otra representación de San Fernando, en forma de una *anónima pintura* del Setecientos que se conserva en la *ermita de la Concepción de Jinámar*. El artista ha hecho hincapié en su doble condición de Rey y de Santo. De ahí la unión de la corona y el nimbo de santidad, la presencia del león y del escudo monárquico, o la implorante postura de la mano izquierda junto al pecho —que puede relacionarse con la elevación de la mirada hacia los cielos—, mientras que la derecha

sujeta la espada del rey guerrero colocada estratégicamente delante del crucifijo cristianizando, por tanto, la obra de la Reconquista. Asimismo, es de destacar, la pintura que representa a *San Fernando Rey*, conservado en la parroquia de San Andrés, obra de *Bernardo Manuel de Silva*. Su iconografía, según el Dr. Pérez Morera, parece derivar de un grabado de 1630 de *Claude Audrane*⁽²³⁾.

Los momentos que precedieron al óbito del rey Fernando III el Santo interesaron al pintor de historia decimonónico *Virgilio Mattoni*. En un sobrecogedor y enorme lienzo de 4 x 5 m. (*Las Postrimerías de Fernando III el Santo*, 1887. Museo de Bellas Artes de Sevilla), nos escenifica cómo fueron

(23) S. CAZORLA LEÓN, *Historia de la Catedral de Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria 1992, p. 20 (cita) y pp. 199-204 (capilla). Respecto a la pintura de San Fernando Rey de la iglesia parroquial de San Andrés (Villa de San Andrés y Sauces, véase J. PÉREZ MORERA, *Silva*, en *Biblioteca de Artistas Canarios* n. 27, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias 1994.

aquéllos, en una sala del alcázar sevillano. El monarca aparece con blanco camión y las manos en cruz, llevando, en calidad de penitente, una soga atada al cuello. El arzobispo Don Remondo le muestra la Sagrada Forma: “con una solemnidad intimidatoria y casi amenazante, ante la que el monarca cae rendido, subrayándose con ello la supremacía aplastante de la religión sobre los poderes mundanos”⁽²⁴⁾. Los motivos reales yacen delante del monarca, sobre un cojín, aludiendo al desprecio de las glorias del mundo. En un altar puede vislumbrarse la Virgen de las Batallas, que según la tradición llevaba siempre incorporada a su silla de montar, como ya ha quedado reseñado⁽²⁵⁾.

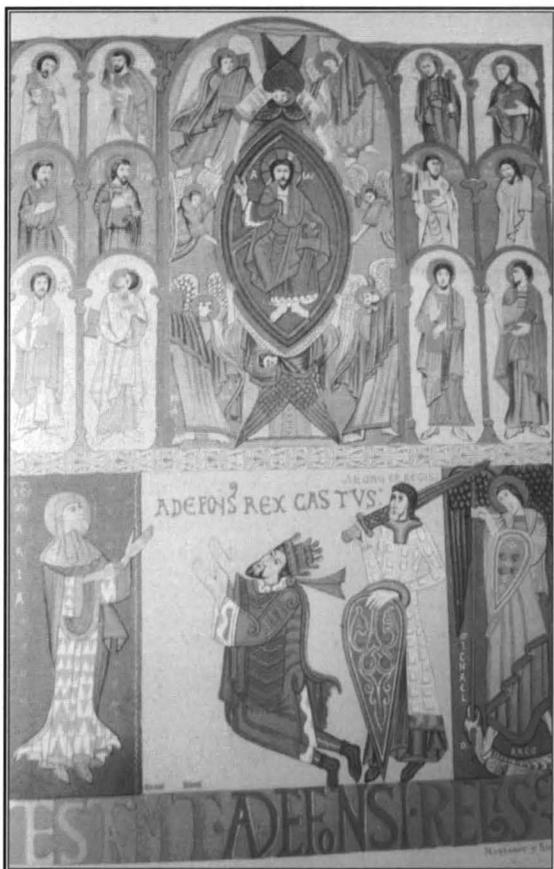


San Fernando
Pintura anónima, siglo XVIII
Iglesia de la Concepción - Jinámar (Gran Canaria)

En el campo de la miniatura, podemos observar también la estrecha vinculación que media entre los monarcas y el estamento eclesiástico durante la época de la Reconquista. Un ejemplo de ello, lo tenemos en el *Libro de los Testamentos o Privilegios*, que reúne una serie de decretos sobre asuntos de la Iglesia y de la realeza, promulgados en la asamblea político-religiosa que fue el Concilio de Toledo del año 1020. Asamblea, que fue inaugurada por el rey Alfonso V y su esposa Elvira. El libro a que nos referimos fue mandado a realizar por el obispo Don Pelayo a principios del siglo XII. En su portada, hallamos una colorista *miniatura* que representa al rey Alfonso II el Casto, en oración, con un escudero, contando con la presencia divina, el Apostolado y el arcángel San Miguel.

(24) J.L. DIEZ, Catálogo de la Exposición *La Pintura de Historia...*, p. 410.

(25) *Ibíd.*, pp. 408-413.



Miniatura

Portada del Libro de los Testamentos o Privilegios,
principios del siglo XII, Catedral de Oviedo

Avanzando en el tiempo, los Reyes Católicos ejercieron el patrocinio regio sobre una serie de obras artísticas, como por ejemplo el llevado a cabo en la iglesia toledana de *San Juan de los Reyes*, donde dentro de la profusa ornamentación que caracteriza las realizaciones artísticas de su monarquía, puede observarse en el interior del templo, el emblema real del águila monocéfala así como los característicos yugos y flechas.

La centralización monárquica del poder, característica del Estado moderno de los Reyes Católicos, les lleva a plantearse la unidad religiosa como vehículo para conseguir la unidad territorial peninsular, en aras de una armónica convivencia social. De ahí su actuación ante las

minorías religiosas representadas por judíos y mudéjares, y la creación de la Inquisición moderna en 1478. De la actuación de este tribunal es muy ilustrativo el *Auto de fe*, procedente del *Retablo de Santo Domingo* del pintor palentino *Pedro Berruguete*, hoy depositado en el Museo del Prado. Presidido por Santo Domingo de Guzmán, describe la parte más dura del mismo, ya que se representa el castigo de dos condenados desnudos, en manos de la autoridad civil, atados al poste del quemadero, así como otros dos ajusticiados, vestidos con el sambenito, al pie de la escalinata. Perteneciente al mismo retablo dominicano, la pintura *Santo Domingo* y los albigenses del propio *Berruguete*, –relacionada con la quema de libros heréticos–, puede ponerse en relación con la Pragmática promulgada por los Reyes Católicos el 8 de julio de 1502, relativa a la censura de determinado tipo de libros, contemplándose cómo arden en la

hoguera los libros no ortodoxos, mientras que milagrosamente el de contenido católico se mantiene en el aire.

Respecto a la expulsión de los judíos, nuevamente acudimos al género histórico decimonónico, pues nos ha dejado un significativo lienzo que recoge el tenso momento del decreto de expulsión en 1492, por parte de los Reyes Católicos (*La Expulsión de los judíos*, Emilio Sala, 1889. Museo de Bellas Artes de Bilbao). Con pincelada lumínica y fluida, capta el momento en que los monarcas concedían una audiencia al representante de la comunidad judaica que iba a ofrecerles 30.000 ducados para la guerra de Granada. Esta donación no se llevó a efecto, ante la drástica e intolerable actuación del Inquisidor General Fray Tomás de Torquemada, quien se atrevió a encararse con los reyes y decirles que Judas Iscariote había vendido a Jesucristo por treinta monedas de plata y que ellos iban a venderle por treinta mil. Acto seguido, extrajo un crucifijo, que traía bajo el brazo, y tirándolo sobre una mesa situada en la estancia, adornada con el emblema real, comentó: “aquí está; tomadle y vendedle”. Ante esta difícil situación el Rey escucha con asombro y la Reina presenta una posición inmutable, perfilándose con la actitud de ambos la decisión de expulsar a los judíos no convertidos al cristianismo⁽²⁶⁾.

Encontramos, asimismo, en la pintura histórica del Ochocientos otras obras en donde se refleja la actuación real en la Reconquista cristiana. Del pintor *Carlos Luis de Ribera* traemos a colación la grandilocuente obra de técnica detallada y dilatada ejecución en el tiempo (*¡Granada, Granada! por los Reyes D. Fernando y D^a Isabel*, 1853-90. Catedral de Burgos), que capta el canto del Te Deum, en acción de gracias, que tuvo lugar el 25 de enero de 1492, ante la visión de Granada, ya conquistada. El escenario mostrado es el campamento real, poblado de personajes relevantes del momento, nobles y clérigos, entre los que se contabilizan a Isabel, Fernando y al Cardenal Mendoza presidiendo el ceremonial. El lienzo se realizó por expreso encargo de la reina Isabel II al pintor⁽²⁷⁾.

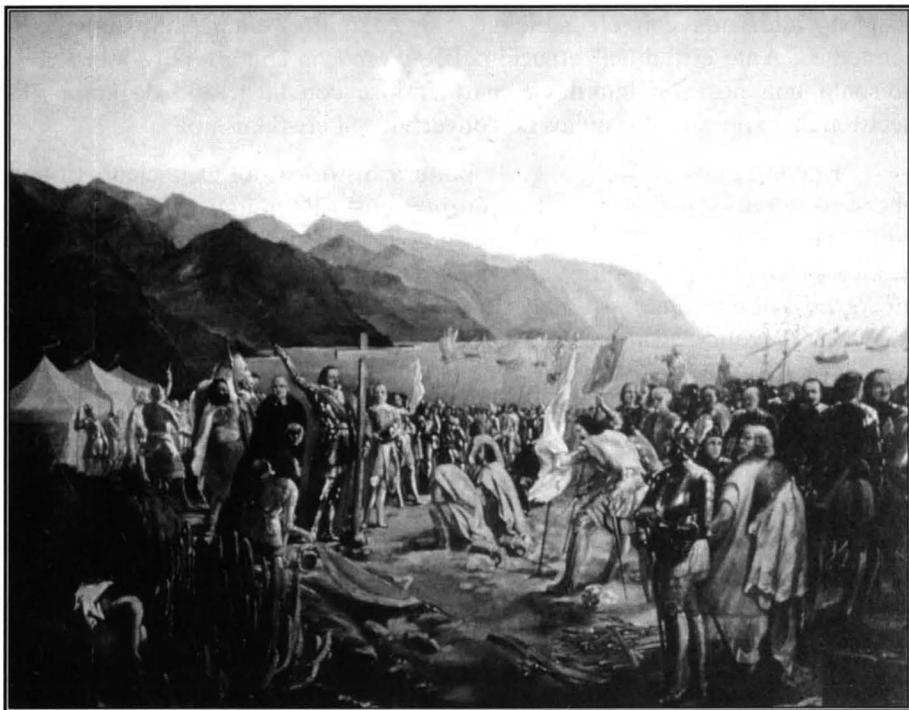
La estrecha vinculación de la monarquía de los Reyes Católicos con la Religión queda patente en la ecléctica obra que pintara *Eduardo Cano de la Peña* en 1866, relacionada también con la conquista granadina. La soberana, en su tienda, concebida bajo la iconografía de una Virgen de la Misericordia, eleva la mirada a lo alto y acoge con su manto a los cristianos liberados de las moros por la conquista de la ciudad de Málaga (*Los Reyes Católicos recibiendo a los cautivos cristianos en la conquista de Málaga*. Museo de Bellas Artes de

(26) J.L. DIEZ, Catálogo de la Exposición *La Pintura de Historia...*, pp. 434-459. C. REYERO, *Imagen histórica...*, pp. 264-266.

(27) C. REYERO, *La pintura de Historia...*, pp. 255-256. J.L. DIEZ, Catálogo de la Exposición *La Pintura de Historia...*, pp. 150-153.

Sevilla)⁽²⁸⁾. Su cristiana forma de gobernar las tierras peninsulares, la van a reproducir en la política exterior de expansión territorial. Para ilustrar esta afirmación podemos recurrir a tres pinturas del XIX, tomadas como referentes, relativas a la conquista de América y de Tenerife.

En el caso americano, recurrimos a la obra de *Dióscoro Teófilo de la Puebla: El Desembarco de Colón en América*, de 1862 (Ayuntamiento de La Coruña). Junto al Almirante, que clava el estandarte de los Reyes Católicos en el suelo –simbolizando la incorporación a la Corona de Castilla de las nuevas tierras conquistadas–, aparece un fraile franciscano enarbolando la cruz ante los indígenas⁽²⁹⁾. Lo mismo acontece cuando se trata de la conquista de Canarias, en concreto de la tinerfeña representada por el pintor *Gumersindo Robayna Lazo* en la obra titulada: *El Desembarco o La fundación de Santa Cruz*, de quien realizó tres versiones en 1854, 1855 y 1860. Alonso Fernández



La Fundación de Santa Cruz de Tenerife

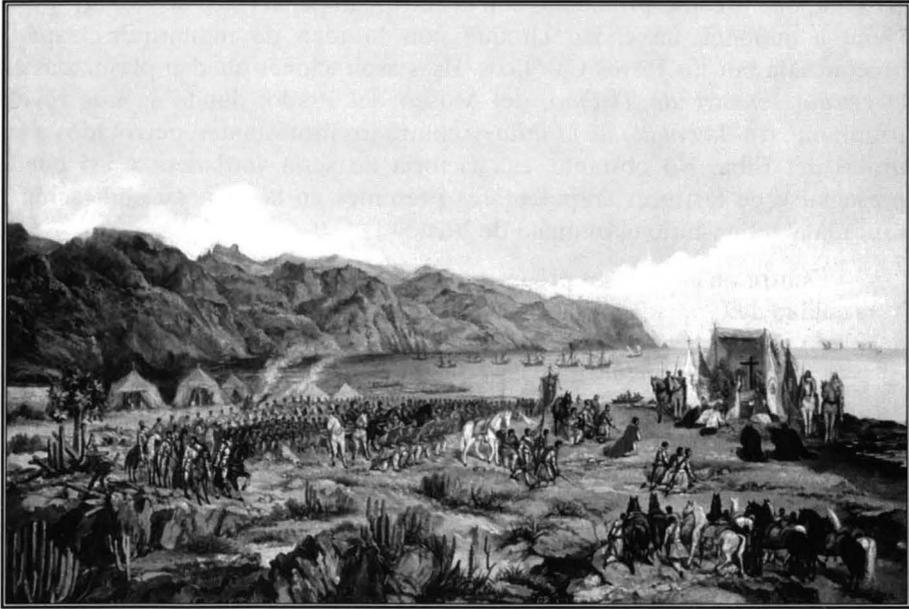
Pintura de Gumersindo Robayna Lazo, siglo XIX. Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife

(28) C. REYERO, *Imagen histórica...*, pp. 249-250. J.L. DIEZ, Catálogo de la Exposición *La Pintura de Historia...*, pp. 254-259.

(29) C. REYERO, *La pintura de Historia...*, p. 146. J.L. DIEZ, Catálogo de la Exposición *La Pintura de Historia...*, pp. 206-211.

de Lugo, después Adelantado de Canarias, hombre clave en la conquista de las islas realengas, desembarca en la bahía de Anaga portando la cruz, en el lugar donde posteriormente surgiría la ciudad de Santa Cruz. Al representársele de este modo, se aúna Conquista y Evangelización de las nuevas tierras anexionadas a la Corona de Castilla.

Prácticamente simultáneo al momento reflejado en la obra anterior, *Robayna*, utilizando el mismo escenario real de la bahía recortada por la cordillera de Anaga, se entretiene en reconstruir la *Primera Misa* oída en Tenerife por Lugo y sus oficiales. La tradición afirma que los castellanos, apenas desembarcados, oficiaron misa en el mismo lugar del primer asentamiento. La fundamentación de este asunto procede del cronista Núñez de la Peña, que llega a identificar a los clérigos, presididos por el canónigo de Las Palmas, Alonso de Samarinas⁽³⁰⁾.



La Primera Misa en Tenerife

Pintura de Gumersindo Robayna Lazo, siglo XIX. Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife

La época del auge del Imperio Español en Europa, con Carlos I y Felipe II, viene a suponer una identificación de la Monarquía con el Catolicismo,

(30) M^a.R. HERNANDEZ SOCORRO, y S. de LUXAN MELENDEZ, *La Conquista de Tenerife, su transcripción pictórica y posibles fundamentaciones literarias*, en *Anales de la Historia del Arte*, n. 4, Homenaje al Profesor Dr. D. José María Azcárate. Universidad Complutense de Madrid 1994, pp. 593-604.

defendido a ultranza por estos monarcas debido a razones político-religiosas, ante el avance turco en Europa y el peligro del nacionalismo protestante, amén de los problemas causados por los moriscos granadinos. Tras su sencilla apariencia, como demuestran, por ejemplo, los retratos de *Carlos V* del *Tiziano* y sobre todo el de *Felipe II* (Museo del Prado), realizado por la pintora *Sofonisba Anguissola*, los Habsburgo encarnan, según Julián Gállego: "...la Sacra Católica Real Majestad, título cuasi divino que unos reyes dispuestos a morir humildemente en un convento como Carlos I o Felipe II, han arrebatado a Dios Todopoderoso, mientras que antes un monarca se contentaba con el título de Señoría o Alteza. En los retratos regios, sólo algunos detalles, algún objeto de apariencia vulgar, cierta actitud, revelarán tras esa voluntaria sencillez la naturaleza semidivina del soberano"⁽³¹⁾.

Para un determinado número de historiadores Carlos V pudo representar una idea supranacional, anhelando conseguir un imperio universal cristiano que le causó problemas con la autoridad papal (saco de Roma), y que viene a suponer un cierto choque con la idea de monarquía hispana preconizada por los Reyes Católicos. Esas aspiraciones quedan plasmadas en el *retrato ecuestre de Tiziano*, del Museo del Prado, donde se nos revela triunfante, tras la *batalla de Mühlberg* contra los protestantes, derrotados a las orillas del Elba. No obstante, esa victoria no sería verdadera y así puede presagiarse de las luces crepusculares presentes en la obra, su abdicación y retirada al monasterio extremeño de Yuste.

Dentro de los escasos programas arquitectónicos auspiciados por Carlos V, la ciudad de Granada, último baluarte de la Reconquista, se convierte, junto a Toledo, en "imágenes representativas de la monarquía"⁽³²⁾. *Diego de Siloé* sería el encargado de realizar la parte renacentista de la *Catedral granadina*. Va a combinar la planta basilical con la centralizada, dando mucha importancia a la capilla mayor, a fin de que pudiera albergar el mausoleo real donde se pensaba enterrar al monarca-emperador. La Catedral de Granada viene pues a representar el triunfo de la fe cristiana sobre el Islam, al erigirse sobre el solar de una mezquita y estar dedicada la capilla central de la girola al Apóstol Santiago⁽³³⁾.

El papel relevante concedido a la Religión por parte de Carlos V, hizo que Tiziano, su pintor predilecto, le representase orante, entre los bienaventurados celestiales, junto a su esposa Isabel y su hijo Felipe II, entre otros familiares, en la pintura conocida como *La Gloria o Adoración de la Santísima Trinidad* del Museo del Prado. La obra fue encargada por el propio

(31) J. GALLEGU, *Visión y símbolos...*, p. 149.

(32) V. NIETO ALCAIDE, *El Arte del Renacimiento*. Historia 16. Madrid 1996, p. 202.

(33) S. SEBASTIAN, *Arquitectura*, en *El Renacimiento*, t. III de la *Historia del Arte Hispánico* 1978, pp. 33 y 54.

Carlos I al artista en 1551, llevándosela al monasterio de Yuste, y se dice que falleció contemplándola⁽³⁴⁾.

Felipe II apuesta por un imperio hispánico dejando a un lado la idea del imperio universal cristiano de su padre. Debido a sus conocimientos artísticos fue capaz de auspiciar un arte cortesano distanciado, expresión de su majestuoso poder político que llega a alcanzar una “dimensión teocrática”⁽³⁵⁾.

La plasmación arquitectónica de su modo de entender el arte se configura en la construcción del *Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, concebido como monasterio, residencia real y panteón por *Juan Bautista de Toledo* y *Juan de Herrera*. Su significación palatino-religiosa viene dada por la capilla mayor, ubicándose debajo del Altar el Panteón. En el presbiterio se localizan los dorados *grupos broncíneos de Carlos I y Felipe II* con miembros de sus respectivas familias, concebidos como monumentos funerarios, cercanos a la órbita de lo sagrado, realizados por *Pompeyo Leoni*⁽³⁶⁾.

Imbuido del espíritu contrarreformista, Felipe II radicalizó, respecto a su padre, la postura hispana de defensa del catolicismo. Ello puede percibirse en el alegórico lienzo *La Religión socorrida por España* realizado para el rey por *Tiziano* (1571). En él, una mujer joven y fuerte, provista de lanza y escudo, avanza con energía para salvar a la maltrecha Religión. Esta, se configura en forma de otra mujer semidesnuda que reclama implorante la intervención española, con aires de Magdalena penitente. Una serie de objetos de carácter militar se amontonan entre ellas, justificando probablemente los conflictos bélicos religiosos a los que el monarca hizo frente, que bien pudieran identificarse con las serpientes enroscadas en un árbol al fondo de la composición. Por otra parte, dos emblemáticos signos religiosos, como son la cruz y el cáliz, yacen en el suelo al lado de la personificación de la Religión, contribuyendo a recalcar aún más, si cabe, su debilitamiento.

De entre las guerras por la defensa de la fe cristiana a que hiciera frente Felipe II, sin duda alguna, la mayor gloria la obtuvo en la batalla de Lepanto contra el imperio turco-otomano en 1571. A su llegada a España, y por encargo real, *El Greco* va a pintar la *Alegoría de la Santa Liga* (1579), conservada en El Escorial. Representa el momento en que los integrantes de la citada coalición, formada por el propio Rey, el Papa Pío V y el Dux de Venecia, se arrodillan ante el nombre de Jesús en acción de gracias por el éxito militar. Otra obra relacionada con el éxito de la monarquía católica hispana en Lepanto es la pintura denominada *Felipe II ofrece al cielo al infante Don Fernando* (1574-75, Museo del Prado). En este lienzo, el monarca a tenor de la leyenda de la

(34) C. LUCA DE TENA MENA, *Guía del Prado*. Madrid 1980, p. 253.

(35) V. NIETO ALCAIDE, *El Arte del Renacimiento*, p. 220.

(36) *Ibidem*.

filacteria colocada en torno a la palma victoriosa sujeta por el niño: “*Maiora tibi*”, le ofrece lo más grande, lo mejor que el monarca posee a la Divinidad, su propio hijo. Como hiciera Tiziano con Carlos I y su hijo, *El Greco* va a representar, en su célebre obra el *Entierro del Señor de Orgaz*, al rey Prudente, ya anciano, en la corte de los bienaventurados, realizando por lo tanto su papel de paladín del cristianismo.

La identificación entre monarquía hispana y catolicismo continúa a lo largo de los reinados que tuvieron lugar en el siglo XVII (Felipe III, Felipe IV y Carlos II). A título de muestra, podemos aludir a dos ejemplos iconográficos localizados, respectivamen-te, al inicio y al término del Seiscentos.

El primero de ellos pertenece a 1603, por lo tanto al gobierno de Felipe III; está extraído de un anónimo libro que nos ilustra acerca del *monumento funerario erigido en el madrileño Colegio de los Jesuitas para honrar a su fundadora la Emperatriz María de Austria*. Se trata de un curioso jeroglífico barroco en donde el escudo imperial, con la característica águila bicéfala, sirve de defensivo parapeto de los ataques dirigidos a la Compañía de Jesús, uno de los pilares básicos de la Contrarreforma católica. El anagrama jesuítico campea en el centro de un rutilante sol⁽³⁷⁾ que puede querer aludir al catolicismo triunfante gracias a la acción de los Jesuitas. Quizás así pueda interpretarse la enigmática leyenda de la filacteria: “*ut pupi-*



La Inmaculada y España
Pintura de Juan de Miranda, 1778.
Iglesia de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife

(37) J. GALLEGO, *Visión y símbolos...*, p. 165. La ilustración la reproduce al final del libro con el n. 6.

llam oculi”, que pudiera traducirse por “a la pupila del ojo”; en el sentido de que los ataques heréticos se dirigen a una parte primordial del ojo, como es la pupila. Por la posición central que se le da al emblema de la referida Compañía, aquélla puede identificarse con los propios Jesuitas.

El segundo de los ejemplos al que antes aludíamos, se circunscribe a la época de Carlos II. Viene a suponer “una renovación del pacto de defensa de la Iglesia Católica por la Corona, continuando así la política seguida por los Austrias mayores”⁽³⁸⁾. Se trata de la *Adoración de la Sagrada Forma*, de *Claudio Coello*, una obra de dimensiones considerables (5 x 3 m.), que en consonancia con el ilusionismo del Barroco prolonga, en la ficción pictórica, el escenario real de la Sacristía Escorialense donde está ubicada. Ante la Sagrada Forma, presentada al monarca y a su corte por el prior del monasterio, Fray Francisco de los Santos, aparece arrodillado Carlos II en actitud de adoración, portando un cirio encendido en la mano derecha, y sosteniendo el sombrero con la izquierda. En la parte superior de la composición aparecen tres figuras angélicas que aluden a la Religión, al Amor Divino y a la Majestad regia⁽³⁹⁾.

En el siglo XVIII, durante el reinado del Borbón Carlos III, las representaciones dedicadas a la Inmaculada Concepción vienen a suponer un importante nexo de unión entre la Monarquía Borbónica y la Iglesia. Ello ha de ponerse en relación con el patronazgo de la Purísima sobre España, otorgado por el Papa Clemente XIII el 6 de noviembre de 1760. Esta efemérides quedó perfectamente captada por el pintor canario *Juan de Miranda* en su obra *Virgen con el Niño y España* de la tinerfeña iglesia de la Concepción de Santa Cruz (1778). La Virgen apocalíptica, acompañada por su Hijo, se yergue majestuosa sobre el dragón, vislumbrándose al fondo de la tela, la escena de la expulsión de Adán y Eva del Paraíso terrenal y determinados personajes bíblicos. Junto a María, cobijada por su manto, se personifica alegóricamente a España en forma de una plástica figura sedente sobre el león, portando el escudo que la identifica⁽⁴⁰⁾.

En la iglesia de *San Francisco* de Santa Cruz de Tenerife, podemos encontrar una brillante representación de la *Inmaculada Concepción*, en unión de San Francisco y de Carlos III, defensor del dogma inmaculadista, como pone de manifiesto el ángel que aparece a su lado con la corona y el cetro y sosteniendo una cartela con la leyenda de: “Mater Immaculata. Ora pro nobis”. Bajo aquél se representan a una serie de Papas vinculados a la defensa del

(38) J.Mª. QUESADA VALERA, *La pintura barroca madrileña*, en Cuadernos de Arte Español de Historia 16, n. 32, p. 28.

(39) Sobre este pintor, véase la obra de E.J. SULLIVAN, *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*. Madrid 1989.

(40) M. RODRIGUEZ GONZALEZ, Catálogo de la Exposición *Juan de Miranda*, octubre-noviembre de 1994. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria, p. 48.



*Pinturas del arco toral de la Iglesia de San Francisco
Anónimas, siglo XVIII. Santa Cruz de Tenerife*

dogma de la Inmaculada. Es muy interesante la figuración femenina que aparece delante de aquéllos con tiara papal y capa pluvial llevando la lanza contra el demonio y el copón símbolo, según el Dr. Castro Brunetto, “de la Fe y de la Iglesia Católica como vencedora del pecado en función de las gracias concedidas por Dios a través de su Madre”⁽⁴¹⁾. Siguiendo la tesis del citado profesor, este conjunto pictórico “pretende hacer llegar a los fieles la idea del triunfo de la Inmaculada sobre el pecado, contando con el apoyo de los franciscanos en su labor apostólica, y la corona española, como garante de los derechos de la Iglesia Católica en el conjunto del reino...”⁽⁴²⁾.

El regalismo borbónico puede quedar de manifiesto, por ejemplo, en nuestro ámbito del arte canario, en un pequeño *dibujo* a tinta y aguada, sobre papel, fechado en torno a 1828, que representa a Fernando VII y al arzobispo Cristóbal Bencomo, obra de *Juan Abreu*. Aquél, entrega a este último “las bulas de erección canónica”⁽⁴³⁾ para la fundación de la Catedral de La Laguna.

(41) M. RODRÍGUEZ GONZALEZ, *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*. Las Palmas de Gran Canaria 1986, p. 156. C. CASTRO BRUNETTO, *Iconografía franciscana en Canarias (Escultura y Pintura)*. Tesis Doctoral inédita leída en la Universidad de La Laguna 1993, t. I, p. 206.

(42) *Idem*, p. 208.

(43) M.A. ALLOZA MORENO, *La pintura en Canarias en el siglo XIX*. Santa Cruz de Tenerife 1981, p. 38. Reproduce la ilustración en la p. 332 con el n. 9. A. DARIAS PRINCIPE y T. PURRINOS CORBELLA, *Arte, Religión y Sociedad en Canarias*. La Catedral de La Laguna. La Laguna 1997, p. 142.

El rey es representado en un aposento del Palacio Real, bien ataviado y sentado en el trono, sosteniendo el simbólico centro del poder. El prelado se inclina con reverencia ante su Real Majestad y toma el documento sin atreverse a mirarle. Este dibujo representaba el boceto para un relieve marmóreo que iba a ser emplazado en la fachada de la Catedral lagunera –donde podría por lo tanto percibirse perfectamente–, pero nunca se llevó a cabo⁽⁴⁴⁾.

De época fernandina son, asimismo, dos conjuntos pictóricos realizados al fresco por el pintor de cámara *Juan Antonio de Ribera*, destinados a decorar determinadas salas de los *palacios del Pardo y Real de Madrid*, ejecutados en 1825 y 1829, respectivamente. Los asuntos tratados vienen a corresponderse con el género histórico, tan típicamente decimonónico, plasmando personajes relevantes de los ámbitos cultural, religioso y político, pertenecientes a las épocas medieval y moderna de la Historia de España. Desde la órbita del Ochocientos aquéllos contribuían a prestigiar, conformar y cohesionar la idea de nación española que estaba desenvolviéndose lentamente a lo largo del siglo XIX. Concretamente, el tema de las pinturas del techo de una sala del *Pardo* representa el *Parnaso de los grandes hombres de España*, interesándonos la figuración de España como matrona entronizada con la corona de laurel y la rama de olivo en sus manos. Debajo de ella, en la zona central, dos ángeles custodian los escudos de Castilla y Aragón, así como los emblemáticos elementos monárquicos. A ambos lados de las figuras angelicales, se representan a una serie de hombres claves en el proceso de conformación de la identidad española como el Padre Mariana, el Cardenal Cisneros o Alfonso X el Sabio.



Fernando VII y el arzobispo Cristóbal Bencomo
Dibujo de Juan Abreu, c. 1828. Colección particular
La Laguna (Tenerife)

(44) A. DARIAS y T. PURRIÑOS, *Arte, Religión y Sociedad...*, pp. 140 y 142.

Algo más tardía es la decoración del techo de la *bóveda del Palacio Real*, emplazada en las estancias conocidas como las dependencias del Rey Francisco. Se trata de un apoteósico conjunto en donde la figura principal es el rey Fernando III el Santo. Una serie de ángeles revolotean a su alrededor llevando elementos alusivos a sus virtudes y éxitos en la empresa de la Reconquista. El monarca fija la vista en un lumínico altar con la llama encendida rodeado de ángeles y del Tetramorfos. La composición se completa con las figuraciones de reyes y prelados medievales, agrupados por parejas, vinculados a la defensa y difusión del cristianismo. Así, se representan a los reyes visigodos que lucharon contra el arrianismo, Hermenegildo y Recaredo; al primer rey astur Don Pelayo en compañía del arzobispo Leandro; reflejándose también las figuras de San Isidoro y Alfonso I el Católico ⁽⁴⁵⁾.

Vamos a finalizar nuestro recorrido iconográfico, con una somera pincelada sobre el nacionalcatolicismo del régimen franquista que provocó una retrospectiva mirada hacia el pasado glorioso y triunfalista de la Historia de España, reavivando épocas tales como el reinado de los Reyes Católicos o la España Imperial, y deteniendo un proceso de secularización de la sociedad, de separación de la Iglesia y el Estado, que se había tratado de llevar a cabo especialmente durante la Segunda República. El franquismo recreó todos los tópicos que identifican a la Iglesia y a los valores de la Religión Católica con una determinada concepción de la nación –en gran parte excluyente de otras visiones–, que hemos venido planteando a lo largo de este trabajo. Recuérdese, sin necesidad de que profundicemos porque no es nuestro objetivo en estos momentos, la declaración de “Cruzada” por parte de un importante grupo de obispos españoles, de la guerra civil.

El franquismo enlaza con la concepción del nacionalcatolicismo de la época restauracionista. Así, podemos recordar cómo en el año 1911, con motivo de una de las reuniones del Congreso Eucarístico celebrada en Madrid, se acordó consagrar España al Sagrado Corazón de Jesús, decidiéndose en aquel entonces hacerle un monumento que estuviese enclavado en el centro geográfico de España, en el Cerro de los Angeles, para que simbólicamente irradiase su luz sobre toda la nación. Inaugurado solemnemente el 30 de mayo de 1919, por el rey Alfonso XIII –acontecimiento del que han quedado imágenes cinematográficas–, vio cómo las Carmelitas Descalzas, siguiendo el sueño de la “Madre Maravillas”, decidieron instalar un convento carmelitano junto al Sagrado Corazón en 1923, abriéndose el cenobio tres años más tarde. El Cerro de los Angeles debe su nombre a la existencia de una antigua ermita que albergaba la imagen de la Virgen de los Angeles, obra de 1610, quien según

(45) P. de MIGUEL EGEA, *Frescos de Juan Antonio de Ribera en el Palacio de El Pardo y en el Palacio Real de Madrid*, en *Reales Sitios*, Revista del Patrimonio Nacional, Año XVIII, n. 70, cuarto trimestre, 1981, pp. 17-24.

la tradición piadosa fue encontrada por unos pastores en dicho lugar. Este paraje, emplazado en el municipio madrileño de Getafe –en cuyo escudo campea precisamente la imagen del Sagrado Corazón–, no hubiese pasado a la historia, y no lo trataríamos aquí como un tópico del tema que abordamos, de no haber sido dinamitado en los primeros compases de la guerra civil por parte de los milicianos. Reconquistado por el general Varela el 6 de noviembre de 1936, se convertirá en uno de los símbolos del nuevo nacionalcatolicismo y en un paradigma de los gloriosos mártires de la “Cruzada de Liberación”. El propio Corazón de Jesús había sido fusilado y dinamitado durante la contienda.

Iniciada la reconstrucción en el año 1944, habiendo ya regresado a su cenobio las monjas, tras el paréntesis de la guerra civil, la imagen va a generar un fervoroso culto, siendo de destacar durante la época franquista las peregrinaciones de escolares, y público en general, cada 30 de mayo, rememorando la inauguración de esta obra a cargo de Alfonso XIII. El monumento actual fue inaugurado oficialmente por Franco el 25 de junio de 1965.

Desde la consagración de España al Sagrado Corazón de Jesús en 1911, y a lo largo del gobierno del general Franco, el culto devocional a esta imagen se extendió profusamente por nuestro país, prodigándose la realización de esculturas y pinturas con su efigie en iglesias, determinados centros públicos y casas particulares, siendo objeto de actos denominados de “consagración”, “desagravio” y “reparación” por las ofensas inferidas. Su simbólica iconografía alude al amor de Cristo a la humanidad, teniendo su origen en el aspecto mostrado por la figura



Postal antigua que muestra el Monumento al Corazón de Jesús en el Cerro de los Angeles (Madrid)

divina, a la religiosa de la orden de la Visitación, Margarita María Alacoque, cuando se le aparecía en el siglo XVII. Dentro de las organizaciones surgidas al amparo devocional del Sagrado Corazón de Jesús, se encuentra el “Apostolado de la Oración”, de cuyo himno vamos a extraer algunos párrafos, para dejar constancia de la tradicional alianza entre la nación y el catolicismo, en nuestro país, circunstancia que se dilatará en el tiempo hasta la promulgación de la Constitución de 1978, quien en su capítulo II, artículo 16, punto 3º, declara la aconfesionalidad del Estado Español:

“qué grande es nuestra nuestra alianza
“qué hermosa nuestra bandera”

“Cristo ha de ser el Señor
de la nación española”

“Reinará en España y más
que en todo el resto del mundo”.



Procesión del Sagrado Corazón de Jesús
19 de junio de 1998 en la ciudad de Santiago de Gáldar (Gran Canaria)

En nuestro entorno canario, las referencias artísticas más antiguas de la advocación del Sagrado Corazón, según el Dr. Martínez de la Peña, se encuentran en el *manifestador portátil* de la iglesia de San Juan Bautista de la villa de Arico en Tenerife. Actualmente, las fiestas en honor del Sagrado

Corazón de Jesús, se celebran en varios municipios isleños⁽⁴⁶⁾. Valga como botón de muestra, la que en el mes de junio conmemora la ciudad de Gáldar en Gran Canaria. La imagen, traída de Barcelona, data de 1893, y es paseada procesionalmente por las calles de dicha urbe, que se muestran engalanadas con la bandera canaria, a la que se une la enseña nacional, quizás como simbólico recuerdo de la secular asociación entre Iglesia y Estado de épocas pretéritas⁽⁴⁷⁾.

María de los Reyes Hernández Socorro

(46) D. MARTINEZ DE LA PEÑA Y GONZALEZ, *Historia de Arico*. Ayuntamiento de Arico 1991. F. BERMÚDEZ, *Fiesta Canaria. Una interpretación teológica*. Las Palmas de Gran Canaria 1991.

(47) Agradecemos al profesor Juan Sebastián López García el habernos proporcionado los datos de esta imagen así como la ilustración que reproducimos.