

**UNIVERSIDAD DE MÁLAGA**



**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE**

Tesis Doctoral

---

**La capilla sacramental en el Barroco andaluz:  
espacio, simbolismo e iconografía (siglos XVI-XVIII)**

---

Doctorando: Javier González Torres  
Director: Juan Antonio Sánchez López

Curso académico 2015-2016

UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA





UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

AUTOR: Francisco Javier Garzón Maldonado

 <http://orcid.org/0000-0002-7591-3213>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): [riuma.uma.es](http://riuma.uma.es)



El arte no reproduce aquello que es visible, sino que hace visible aquello que no siempre lo es. La afirmación puede parecer premonitoria, a simple vista, del objetivo que se marca el presente trabajo: el de desentrañar los orígenes, cauces y normas que dieron lugar a la materialización artística de un concepto marcado por una idea trascendente. Sin embargo, su autor, muy alejado de la estética del Barroco y de todo cuanto tuviera que ver con el arte religioso, tan solo pretendía subrayar que los recursos plásticos y las formas artísticas son capaces de concretar, de cosificar, de materializar, en definitiva, todo cuanto de abstracto existe en el pensamiento del ser humano. Paul Klee ponía de relieve las diferencias que en ocasiones se perciben entre el autor y el 'lector' de una obra de arte, a propósito de las derivaciones de las Vanguardias históricas y la aparente desconexión con determinados espectadores.

La cita nos lleva a establecer una reflexión mucho más profunda, convertida en objetivo prioritario de la presente tesis doctoral: no se puede entender el arte sacramental de la Reforma católica únicamente como realidad fragmentada, extraída y apartada de una determinada época. Para poder llegar a la esencia de las claves específicas que lo conforman es necesario, en nuestra opinión, reconstruir los antecedentes que han posibilitado la concreción exacta de esas determinadas ideas para así poder percibir de una manera más completa las necesidades que motivan

estas manifestaciones. El sentido y la visibilidad de una determinada expresión artística superan con creces tanto el interés original de un artista, los elementos motivadores que circundan un encargo así como el marco generalista en el que éste se imbuye. Por eso, acercarnos a este tipo de expresiones tan singulares requiere antes un somero repaso por los hechos, antecedentes y opiniones que van a terminar conformando una apuesta novedosa al servicio, a su vez, de conceptualizaciones abstractas.

Nunca, en la historia de la humanidad, un convite tuvo tanta fama. No existen otras muestras de cómo un banquete es capaz de sobrevivir épocas históricas manteniendo, en esencia, los valores convivales que lo motivaron. Quizás en otras creencias religiosas no se encuentren tantas derivaciones como las que causan la cena que Jesús de Nazaret celebra, con sus doce discípulos, en una noche de primavera. La trascendencia de las acciones que protagoniza el anfitrión están fuera de toda duda, así como la crueldad del martirio al que va a ser sometido en las horas siguientes. La cita, por ello, se convierte en trascendente: sus seguidores, desde ese mismo instante, van a quedar unidos irremisiblemente al destino de quien preside la mesa.

Por lo tanto si éste es el origen, éste será el punto de partida obligado para empezar a destejer la compleja trama que perpetúa en la historia del catolicismo el interés por reflejar los valores eternos de semejante banquete. Para ello hemos intentado realizar un análisis sistemático donde la transversalidad y la innovación metodológica constituyen los dos medios básicos de la investigación que proponemos, poniendo en valor tanto las fuentes primarias como aquellas otras secundarias que, acerca del tema en cuestión, se han ido proyectando a lo largo de diferentes épocas. La implementación y conexión específica de éstas con la Historia del Arte han conllevado también el acercamiento a otros campos del conocimiento, capaces de interrelacionar sus propuestas y enriquecer los aspectos teóricos sobre los que se fundamentan las experimentaciones artísticas. La teología dogmática, la cristología, la rúbrica litúrgica, la hermenéutica, la filosofía y el derecho son algunas de las propuestas investigadoras que han proporcionado importantes datos a este estudio, que no pretende otra cosa que aproximarse a un conocimiento más exacto de esos mecanismos anteriormente comentados que darán origen a la postre, en la cultura barroca, a la conceptualización de la capilla sacramental como espacio singular dentro del renovado credo que la Iglesia desarrolla a través de la renovación católica para, desde ahí, abundar en su proyección particular al contexto artístico y socio-cultural de la Andalucía Barroca.

El sentimiento piadoso y específico de esta época, el arrobamiento místico y el sometimiento humano a principios trascendentes que tienen su origen en el mundo exterior son derivaciones directas de opiniones, argumentaciones, debates, hechos y controversias que, desde prácticamente el siglo I hasta los albores del concilio de Trento, codifican una determinada manera de entender la religión pero, también, el mundo y sus a veces ininteligibles mecanismos. El ser humano precisa de expresiones que le sirvan al mismo tiempo para satisfacer sus necesidades vitales y sus ansias contemplativas, como de igual manera recurre a un asidero externo capaz de dar sentido a cuantas cuestiones no terminen de ser entendibles a su comprensión lógica. Además, no puede olvidarse que la belleza de una obra de arte proporciona un deleite



legítimo, si bien éste no es el fin que persiguen artista y comitente sino, más bien, constituye un medio para la expresión de una idea trascendente pues en sí supone 'un soporte de contemplación'; es así como el propio arte religioso adquiere los visos formales propios de un sistema 'señalético', un código visual donde emisor y receptor han de estar en una misma línea para que el mensaje que transmite el primero sea entendido, de manera correcta y unívoca, por el segundo. De esta manera, las capillas sacramentales adquieren también esas particulares características, convirtiéndose en espacios de invitación al fiel para que éste, por su parte, comience a realizar 'un acto espiritual', a andar un camino en solitario el que va a adoptar actitudes ante la vida. El producto final, el mensaje que se inserta en el espacio sacro, se convierte así en una propuesta de organización vital a semejanza de un canon eterno.

Las fórmulas que hacen posible esa interacción no son para nada novedosas. El arte cristiano no nace de la nada sino que parte, irremisiblemente, de experimentaciones anteriores, transmitidas con cierta congruencia y adaptadas a sus propios principios normativos, comunitarios y doctrinales. Las tradiciones artísticas juegan, por lo tanto, un papel esencial en pro de la consistencia simbólica de la capilla sacramental como *Domus dei*. De ahí que el arte cristiano potencie sus cualidades lingüísticas y comunicativas para favorecer, mediante su incardinación en un determinado recinto, la información que traslada al espectador. A éste, además, hay que acercarse con los ojos de la época en la que vive, lo cual añade complejidad de este tipo de estudios. Así que para lograr esa comprensión sea necesario efectuar composiciones de lugar a partir de los máximos datos posibles, dejando de lado los condicionantes propios del tiempo actual. Si los artistas consiguen hacer visible un determinado concepto que debe ser contemplado, también ello implica la reflexión sobre el mismo y su integración plena en el ambiente del que surge. Intrincada labor que requiere, además, las debidas dosis de objetividad e imparcialidad inherentes al análisis historiográfico.

Siguiendo el sentido de lo expresado en el medievo por el franciscano Buenaventura de Bagnoregio, la obra de arte procede del artista con arreglo a un modelo que él mismo ha construido en su mente, que ha logrado trazar con anterioridad a partir de una serie de datos, de sus propias indagaciones, tachonado de su particular habilidad o destreza y, siempre, bajo la óptica de su experiencia personal. Si esa es la premisa, no queda más remedio que acercarse hasta las motivaciones que causan tales ideas, por remotas que puedan ser, para que así, el siguiente paso, el de la materialización plástica, pueda ser analizado y puesto en valor de la mejor manera posible.

Quizás estos planteamientos puedan ser demasiado pretenciosos. Nuestro interés ha radicado en intentar escudriñar todos esos mecanismos hasta su concreción en determinados ejemplos insertos en la creatividad andaluza en calidad de auténticos productos culturales de un Barroco que, para muchos estudiosos, viene a ser casi idiosincrático. Sabiduría y método, razón y arte, conceptos abstractos y materialización específica. Para ello la lectura de las fuentes, la exégesis que a partir de éstas se han realizado y la incardinación de las ideas en el pensamiento colectivo han sido el principal punto de referencia al que hay que añadir, lógicamente, un laborioso trabajo de campo sobre todos aquellos recintos sacros que constituyen la base fundamental del arte sacramental de Andalucía entre los siglos XVI y XVIII. Espacio, simbolismo e

iconografía que apostillan el título de la presente tesis doctoral que pueden ser entendidos, a su vez y en su conjunto, como las secuencias previas que codifican, otorgan sentido y derivan arquitectónica y plásticamente en los hitos eucarísticos más significativos de la región.

Es más, el sentido dado a la trilogía de conceptos presentes en el enunciado del estudio deben interpretarse en cuanto a su aplicación a la fenomenología particular de un 'estudio de caso'. A través de éste se define, construye y desarrolla un modelo científico de acercamiento a la Historia del Arte eucarístico que, rompiendo las barreras del positivismo y la mera catalogación de piezas, objetos y espacios, busca en la generalidad de ideas la respuesta a los porqués de determinadas actuaciones entendidas siempre como consecuencias insertas en la línea cronológica de la historia de la humanidad. Es cierto que este terreno de la disciplina artística ha sido objeto de estudios individualizados, algunos de ellos perfectamente válidos en sus planteamientos; sin embargo en sus conclusiones y a nuestro entender, adolecen del empleo de una visión de conjunto, poliédrica y multidisciplinar, capaz de dar sentido más allá de las conjeturas y las hipótesis a los mecanismos que las hicieron posible. Proponemos pues en las siguientes páginas una novedosa vía de investigación que viene a responder, a su vez, a las nuevas necesidades sociales, culturales y generaciones de la historiografía, superando así viejos y manidos 'clichés' empeñados en dar por válidas ideas que no se sustentan sobre base metodológica e historiográfica.

No cabe duda alguna que la capilla sacramental es una construcción singular, imbuida plenamente del ambiente socio-religioso que vive Europa desde finales del siglo XVI. La interacción de las formas expresivas que se encuentran en su configuración espacial, iconográfica y simbólica lo convierten en emblema identitario de un territorio regional que, además, apenas es consciente de la aportación que a partir del mismo realiza tanto a la Iglesia católica como, a su vez, a la Historia del Arte universal. En este sentido, el componente antropológico juega en las siguientes páginas un papel fundamental al emplearse cual instrumento interpretativo de una arquitectura que es prístino reflejo de la siempre creativa mentalidad andaluza. En pleno Barroco, los artistas andaluces están perfectamente capacitados para responder con inusitada brillantez artística –pese a la economía de medios– a los retos que desde el terreno de la teoría jurídica y dogmática se les impone, dándose también una serie de circunstancias que posibilitan, por supuesto, dicho resultado.

En este sentido, el título de la tesis bien podría haberse formulado justo al revés. No obstante, las conclusiones que a las que se llegan a la finalización del estudio conducen a la puesta en valor justamente de ese esfuerzo creativo y el particular desarrollo de las capillas sacramentales en la Andalucía Barroca, considerándose estos espacios en definitiva como una paradigmática síntesis de lo culto y lo popular, lo universal y lo particular, lo global y lo vernáculo.

## INDICE

<b>I. ANTECEDENTES HISTÓRICOS. EL CULTO EUCARÍSTICO: TEORÍA CRISTOLÓGICA Y CELEBRACIÓN POPULAR</b>	<b>13</b>
1.1. Reminiscencias greco-latinas en las vivencias de los primeros cristianos: el ejemplo de la literatura simposíaca adaptada al pensamiento religioso. Narraciones apostólicas y pláticas en torno a la ‘fracción del pan’. La oleada de persecuciones: apologías, asambleas catacumbarias y grafías	13
1.2. La necesidad del edificio como espacio para la celebración y la relectura cristiana del ciborio como elemento sacramental. La Patrística y el asentamiento dogmático	46
1.3. Gestación, definición y consolidación del ‘realismo eucarístico’ a partir de la controversia medieval. Las órdenes mendicantes y la renovación del mensaje teológico	67
1.4. Entre lo sacro y lo profano. La procesión del Corpus, la liturgia y el ritual sacramental. La época de los milagros eucarísticos	102
1.5. Desarrollo de la devoción eucarística al amparo de la fundación de Hermandades. El prolífico viaje de Teresa Enríquez por Andalucía y las filiales de ‘La Minerva’	135
<b>II. IMAGEN RENOVADA DE LA EUCARISTÍA EN LA <i>DEVOTIO MODERNA</i></b>	<b>159</b>
2.1. Las disposiciones del Concilio de Trento y el inmediato desarrollo conciliar. El ejemplo de Carlos Borromeo y sus indicaciones jurídico-pastorales de trasfondo eucarístico para la diócesis de Milán	159
2.2. La monarquía hispana, garante jurídica del proceso renovador. La imagen de un tiempo nuevo: el tabernáculo de El Escorial	189
2.3. Los sínodos conciliares y la canalización de la nueva doctrina. Los casos andaluces	211
2.4. Santos, mártires y devotos ‘arrobados’ por la Eucaristía. De la vida ejemplar a la farsa herética	238
2.4.1. La experiencia espiritual de los carmelitas	244
2.4.2. Los franciscanos o la practicidad del culto sacramental	251
2.4.3. Los jesuitas y su propuesta cristológica	256
2.4.4. La predicación dominica	261

2.4.5. El culto a las 40 horas: Antonio María Zaccaria y los barnabitas	264
2.4.6. Constantes sacramentales en otros personajes y órdenes	267
2.5. Materialización plástica de los presupuestos postridentinos al amparo de la homilética y el auge de las cofradías sacramentales. Primeros ejemplos andaluces inspirados en modelos castellanos.	276
<b>III. CONSTANTES ICONOGRÁFICAS DEL TEMA SACRAMENTAL. REFERENTES Y REFERENCIAS PARA LOS ESPACIOS PROGRAMÁTICOS</b>	<b>303</b>
3.1 Motivos veterotestamentarios y referencias neotestamentarias	306
3.1.1. Sacrificio de Abel	
3.1.2. Sacrificio de Abraham	
3.1.3. Sacrificio de Melquisedec	
3.1.4. Abraham y los tres ángeles: la teofanía de Mambré	
3.1.5. Panes de la proposición	
3.1.6. Profecía de Jacob	
3.1.7. Los sueños de José	
3.1.8. David, fugitivo de Saúl	
3.1.9. El maná y el agua de la roca	
3.1.10. El arca de la alianza	
3.1.11. Los exploradores de la tierra de Canaán	
3.1.12. Elías, perseguido	
3.1.13. Las bodas de Caná	
3.1.14. Multiplicación de los panes y los peces	
3.1.15. La indignidad del centurión	
3.1.16. La última Cena y la institución de la eucaristía	
3.2 Alegorías militantes de la Reforma católica	320
3.3 La teoría del símbolo, la religión y el espejo animal. Prontuario de símbolos animados de la iconografía sacramental	340
3.3.1. Abeja	
3.3.2. Ave Fénix	
3.3.3. Ciervo	
3.3.4. Cordero	
3.3.5. Delfín	
3.3.6. León	
3.3.7. Pelícano	
3.3.8. Serpiente	
3.3.9. Tórtola	
3.3.10. Unicornio	

<b>IV. LA IGLESIA ANDALUZA DEL BARROCO Y LA FIEBRE CONSTRUCTIVA: LA CAPILLA SACRAMENTAL COMO EJEMPLO DE UN TIEMPO NUEVO</b>	<b>407</b>
4.1. El triunfo eucarístico en las Catedrales andaluzas	408
4.1.1. Almería, de pionera experimentación funerario-sacramental al languidecimiento barroco	
4.1.2. Granada, morada imperial para la divinidad	
4.1.3. Málaga, la imagen del palacio cristológico	
4.1.4. Sevilla, de la <i>nova</i> Roma a la renovación litúrgica	
4.1.5. Córdoba, entre el banquete eucarístico y la adecuación sacramental del presbiterio	
4.1.6. Jaén, Guadix y Cádiz; de la moralización barroca al academicismo decimonónico	
4.2. El ‘aluvión sacramental’ de las fábricas parroquiales y conventuales de la Andalucía Barroca.	451
4.2.1. La parroquia de los Santos Mártires de Málaga, un templo sacramental	
4.3. La capilla sacramental andaluza: experimentación conceptual y búsqueda de una identidad simbólica, tipológica e iconográfica	466
<b>V. HITOS DE LA CAPILLA SACRAMENTAL EN LA ANDALUCÍA DEL BARROCO. APROXIMACIÓN CATALOGRÁFICA</b>	<b>487</b>
5.1 Modelo covitano:	
5.1.1 Cartuja de Granada	488
5.1.2. Cartuja del Paular (Madrid)	495
5.2 Modelo templario:	
5.2.1. Parroquia de Nuestra Señora del Soterraño. Aguilar de la Frontera (Córdoba)	503
5.2.2. Parroquia de san Mateo. Monturque (Córdoba)	510
5.2.3. Parroquia de la Asunción. Montemayor (Córdoba)	517
5.3. Modelo barroco, variante ornamental:	
5.3.1 Parroquia de san Mateo. Lucena (Córdoba)	521
5.3.2 Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción. Priego de Córdoba (Córdoba)	529
5.4 Modelo barroco, variante programática:	
5.4.1 Parroquia de san Lorenzo. Sevilla	536
5.4.2 Parroquia de san Pedro. Carmona (Sevilla)	545
5.4.3 Parroquia de san Isidoro. Sevilla	555

5.4.4	Parroquia de san Miguel. Jerez de la Frontera (Cádiz)	564
5.4.5.	Parroquia de santa Catalina. Sevilla	574
5.5	Modelo tardo-barroco:	
5.5.1	Oratorio de la Santa Cueva. Cádiz	584
<b>A MODO DE CONCLUSIÓN. LA PERSISTENCIA DE LA MEMORIA EN LA ARQUITECTURA ANDALUZA: EL TIEMPO PASA Y HUELLA DEJA</b>		593
<b>FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA</b>		599

## capítulo I

# ANTECEDENTES HISTÓRICOS. EL CULTO EUCARÍSTICO: TEORÍA CRISTOLÓGICA Y CELEBRACIÓN POPULAR

Jesús de Nazaret es hebreo. Esta afirmación obvia deja de serlo cuando se rastrean los orígenes de la fundamentación del cristianismo y de sus ritos litúrgicos, cuyo estudio ha puesto de relieve precisamente que la base de los mismos debe partir de los orígenes judaicos del personaje. A ellos irremisiblemente hay que acudir para poder trazar una genealogía de la eucaristía que, pese a nacer en la última cena de Jesús con sus discípulos –en un tiempo propio de la fiesta hebrea–, pronto sufrirá cambios debido a su inserción en culturas y poblaciones diferentes a la originaria. De hecho, la necesidad de introducir en el sacramento eucarístico elementos puramente ceremoniales provocará la consiguiente desvirtuación del rito, tanto en épocas diversas como en diferentes Iglesias, aunque permanezca siempre inmutable el núcleo esencial proveniente de aquella cena pascual llevada a cabo en el cenáculo de Jerusalén.

### **1.1 REMINISCENCIAS GRECO-LATINAS EN LAS VIVENCIAS DE LOS PRIMEROS CRISTIANOS: EL EJEMPLO DE LA LITERATURA SIMPOSÍACA ADAPTADA AL PENSAMIENTO CRISTIANO. NARRACIONES APOSTÓLICAS Y PLÁTICAS EN TORNO A LA 'FRACCIÓN DEL PAN'. LA OLEADA DE PERSECUCIONES: APOLOGÍAS, ASAMBLEAS CATACUMBARIAS Y GRAFÍAS**

El judaísmo, en los tiempos de la dominación romana, se articula en torno a un sistema de creencias que a pesar de cierta apariencia monolítica confluyente y centrada siempre en Yavhé, incorpora a su vez otros registros derivados por asimilación, contacto e intercambio con culturas tan ricas como la egipcia o la babilónica, la desarrollada por los mazdeos, o la

tradición antigua recogida por platónicos, gnósticos, estoicos o cínicos, entre otros<sup>1</sup>. Este bagaje religioso-filosófico conduce al establecimiento de un complejo y a la vez rico conjunto de pensamiento que va más allá de una simplista visión a la hora de explicar los orígenes del cristianismo –tal y como algunos autores han venido a desarrollar a lo largo del tiempo, dejándose llevar en ocasiones por el ferviente objetivo de establecer una teoría que aluda al inicio del cristianismo alejado de toda ‘contaminación’ clásica o misteriosa–. De ahí que tanto la corriente helenística como la tradición misteriosa deban por lo tanto ser tenidas en cuenta a la hora de conocer con mayor detalle los mecanismos y cauces de acción del cristianismo primitivo que, indisolublemente, parten de un judaísmo un tanto poliédrico en tanto a manifestaciones plurales visibles en la propia figura de Jesús de Nazaret<sup>2</sup>. Desde este punto de vista, tienen cabida las múltiples interpretaciones sobre las actuaciones y atribuciones de este personaje: mesías salvífico o sacerdote, el profético perfil de siervo sufriente y doliente que traza Isaías<sup>3</sup> sobre el que la propia tradición judaica enraiza con el ser que algún día habría de venir sobre Sion<sup>4</sup> o su posterior actuación como juez cósmico que, en una segunda venida sobre la tierra, discernirá el futuro de la humanidad en función del comportamiento, acciones y gestos que cada cual haya tenido en vida. En todas estas interpretaciones subyacen ideas babilónicas, iránicas y griegas que han sido largamente tratadas en los últimos años por diversos autores proponiendo diferentes y complejas teorías<sup>5</sup>.

De ahí que la génesis del cristianismo esté lógicamente ligada no sólo al contexto histórico de comienzos del siglo I sino, igualmente, al vasto bagaje intelectual que desde décadas anteriores y partiendo de la erudición helenística, irradia las costas del Mediterráneo compartiendo, mezclando y formulando principios que comparten elementos diferentes y diferenciadores, en suma, no originales. De hecho, el sincretismo religioso tiene su paralelo en una misma corriente filosófica a través de principios que, sin estar conectados en su génesis, sí se pueden complementar resultando a la postre un sistema armónico<sup>6</sup>. Así, esas

<sup>1</sup> En este punto de partida suele coincidir la historiografía moderna. Véase a modo de ejemplo MAZZA, E., “De la última cena al siglo XXI. Comprensión e incomprensiones sobre la Eucaristía y su celebración”, en *Phase. Revista de pastoral litúrgica* nº 268. Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 2005. p. 237

<sup>2</sup> Como referencia general puede consultarse las extensas investigaciones desarrolladas por el profesor de la Universidad Complutense de Madrid, Antonio Piñero, de las que a modo de resumen señalamos en *Orígenes del cristianismo. Antecedentes y primeros pasos*. Córdoba-Madrid, 1991.

<sup>3</sup> Cf. Isaías 53

<sup>4</sup> Los modernos rabinos entienden que la afirmación profética no alude directamente sobre Jesús sino que es más bien una metáfora de la propia Israel, de Moisés o de otros profetas, si bien un estudio pormenorizado tanto de las palabras vertidas en este capítulo por Isaías como en otros documentos tanto de éste como de otros autores de su entorno parece que hace referencia a la futura llegada de un Mesías davídico, de aspecto humano, que no solamente sería capaz de dar la vida por la humanidad sino también ejercer como sacerdote y expiar con su sangre a aquellos en los que en él creyeran. MOTYER, J. A., *The prophecy of Isaiah*. Leicester, Inter-Varsity Press, 1993.

<sup>5</sup> Sobre las mismas descuellan las obras completamente diferenciadas y antagónicas de John Dominic CROSSAN y de Hyam MACCOBY a partir de las cuales han surgido y desarrollado con posterioridad versiones dispares por parte de otros autores. Para el primero de ellos puede consultarse la versión española de su estudio: *Jesús, vida de un campesino judío*. Barcelona, Crítica, 1994; para el segundo, véase su original aportación sobre el relevante papel protagonista de Pablo, entendido como formulador prácticamente único del cristianismo en *The Mythmaker. Paul and the Inventions of the Christianity*. Londres, 1986.

<sup>6</sup> Basta como ejemplo las teorías políticas que se formulan buscando la excelencia del sistema de gobierno que llevan incluso a plantear la creación de una fórmula mixta, más idílica que eficaz, en la que a partes iguales se mezclan la monarquía, la aristocracia y la democracia.



respuestas complementarias que tratan de explicar un mismo mundo vienen de la mano de cínicos, estoicos y epicúreos que, pese a las inevitables polémicas de sus defensores y detractores, no hacen más que caminar hacia el final de mundo antiguo, influyendo junto al neoplatonismo, en la configuración primigenia del cristianismo.

### **Reminiscencias greco-latinas en las vivencias de los primeros cristianos: el ejemplo de la literatura simposiaca adaptada al pensamiento religioso.**

En la mentalidad de la época, la defensa convencida de las diferentes corrientes de pensamiento filo-religioso no implica la exclusión de otras, como quizás ocurre dentro de un planteamiento filosófico más contemporáneo. Y todo ese elenco de cuantiosas propuestas será igualmente divulgado por los historiadores a la par que sucede la decadencia helenística y su progresiva conquista por Roma. Muchas de esas características, detalles y especiales circunstancias son las que va a recoger, al inicio de la nueva era, un miembro de una familia sacerdotal judía: José, hijo de Matías, conocido como Flavio Josefo a partir de la transcripción latina de su nombre. A su mano se debe una obra sobre las *Antigüedades judías* (imagen 1) destinada tanto a lectores griegos como romanos. De hecho, el propio historiador parece convencido de un hecho indudable: la cultura semítica, la propia del pueblo hebreo, es la tercera en importancia dentro del imperio. La obra de Flavio Josefo tiene por objeto la difusión en el mundo culto de la historia propia del pueblo judío, dándose a conocer justamente en uno de los momentos de mayor helenización de la cultura hebrea y constituyendo éste un proceso que se intensifica incluso hasta los tiempos posteriores al historiador. Esa corriente vislumbra cómo la tradición filosófica griega –especialmente la platónica– influye directamente sobre todas las facetas del pensamiento judío<sup>7</sup>.

El cristianismo, como religión de la salvación, nace justamente en ese preciso contexto histórico conviviendo con otras creencias de similar genealogía salvífica. Éstas son frecuentes desde la época helenística porque en parte responden a la crisis de los antiguos valores, así como a una cierta sensación de inseguridad no solo intelectual y moral, sino también material, extendida por el área geográfica del *Mare Nostrum*. Esa situación de zozobra –coincidente incluso con la elevación a los altares del paganismo del Azar–, se agrava durante la época imperial al tiempo que las religiones mistericas y los cultos exóticos se hacen cada vez más populares gracias a su difusión por la referida vía marítima. Algunas de estas creencias dejan además testimonios escritos que, a modo de elementos propagandísticos, componen un ‘corpus literario’ en el que los relatos milagrosos y los hechos extraordinarios protagonizados por un Dios o héroe religioso salpican constantemente sus páginas. En paralelo a ello, en diferentes comunidades judías también son comunes la divulgación de ciertas esperanzas mesiánicas que, no solamente quedan delimitadas al punto de vista religioso sino que, también, llegan a entenderse desde ciertas dosis de revolución social<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Son curiosas las discusiones helenísticas que, sobre el buen gobierno, integran a la ley hebrea como base del estado ideal o, igualmente, otras obras literarias bien de corte patético o de contenido profético que ponen en relación temas bíblicos con oráculos sibilinos.

<sup>8</sup> MIRALLES, C., *El Helenismo. Épocas helenística y romana de la cultura griega*. Col. Biblioteca de divulgación temática nº 8, Barcelona, Montesinos, 1989, p. 89. 2ª edición.

En este sentido, la vida y las enseñanzas de Jesús de Nazaret, elevado a la categoría de 'mesías' por la propia tradición hebrea, son recogidas, dadas a conocer y puestas en valor por sus propios discípulos, originando así una de las religiones de salvación que mayor fortuna cobraría en el destino histórico. La lengua utilizada en estos textos cristianos, en la mayoría de los casos un griego accesible, así como los géneros literarios utilizados para su difusión conducen a que evangelios y narraciones sobre las prácticas, creencias y formas de orar de las comunidades cristianas primitivas se pongan en relación con *aretalogías* y exposiciones históricas a modo de narración de hazañas fabulosas. Ese sería un primer estadio propio de los momentos iniciales de la nueva religión.

Una segunda etapa, mucho más elaborada doctrinalmente e incluso tendente a establecer una propia literatura propagandística son las cartas y epístolas que, a semejanza de la tradición epistolar detentada por los filósofos helenísticos desde Platón a Epicuro por ejemplo, constituyen un medio eficaz que hace recaer el protagonismo en la figura de Pablo de Tarso<sup>9</sup>. En esta primera producción literaria, netamente cristiana, que se circunscribe cronológicamente a los albores del siglo II deben considerarse tanto los libros canónicos –el denominado Nuevo Testamento– como los llamados apócrifos por parte de las autoridades eclesiásticas al considerarlos de contenido impropio o aberrante desde una perspectiva doctrinal. No cabe duda que, tanto en unos como en otros, el componente aretalógico-novelesco es parte consustancial –quizás más en los documentos apócrifos– aunque de todas maneras la importancia de estos textos los convierten en los primeros documentos cristianos que insuflan un aire nuevo y renovador, incluso cuanto menos extraño, al enrarecido panorama de la literatura pagana.

La cultura griega, cuando se percata de la paulatina pérdida de influencia social ante la irrupción del cristianismo, reacciona desde una doble vía: ignorando el hecho en sí o resistiendo frente a él, llegando incluso a considerarlo como una secta más propia de la mentalidad judía. No obstante, el cristianismo aporta a ese contexto un signo distintivo que lo diferencia de otras opciones religiosas con las que cohabita al no pretender imponerse en exclusiva sobre las demás, como sí había hecho el paganismo absorbiendo en su momento diferentes tendencias religiosas.

Los propios escritores cristianos emprenden un camino de convergencia con los estilos antiguos, de ahí que adopten tanto las formas literarias refinadas de la tradición griega<sup>10</sup> como en las costumbres hebreas, entendida esta última como trasunto ideal de antigüedad adaptada ahora a sus necesidades evangelizadoras y en pro de establecer una única revelación verdadera, diferenciadora de otras religiones. Los propios paganos reaccionan frente a esta apropiación cristiana, al mismo tiempo que el cristianismo ve aumentar el número de sus fieles a la vez que mantenía su política de asimilación de la cultura griega. De hecho el mensaje cristiano se presentará de manera diferente frente al mundo griego y a la

---

<sup>9</sup> Una interesante aportación que rastrea el interés paolino por explicitar la eficacia espiritual del sacramento eucarístico es la que propone FRANCO MARTÍNEZ, C. A., *Eucaristía y presencia real: glosas de san Pablo y palabras de Jesús*, Col. Studia Semitica Novi Testamenti XI, Madrid, Encuentro-Fundación san Justino, 2003.

<sup>10</sup> Véase el discurso de Pablo en el Areópago. *Hechos de los Apóstoles* 17, 22; 17, 31.

cultura judía, aunque en definitiva tenga por objeto único suscitar la fe en Jesús –*Kerigma*–, en los paganos que, además, debiera provocar en ellos la renuncia a la idolatría<sup>11</sup>.

Haciendo un recorrido sucinto por el sentido de la celebración comunitaria, entendida ésta como punto de reunión y convivencia al margen de cuestiones religiosas, se hace necesario de nuevo volver los ojos hacia los orígenes de este tipo de eventos. Así, en la Antigua Grecia estos encuentros adquirieron al menos un triple sentido: por un lado, los recogidos por la propia mitología, como el evento en el que Eris, diosa de la discordia, se entromete en un banquete al que no ha sido invitada provocando la disconformidad de los comensales; por otro lado, se desarrollan los banquetes sacrificiales consistentes en ofrendas o sacrificios de animales ante los dioses en los que, es evidente, el componente religioso-moral está presente en cada una de estas acciones, por cuanto su ejecución reportará al oferente una serie de beneficios futuros; y, finalmente, surgen otro tipo de eventos que tienen un marcado sentido filosófico y están reservados para los grupos sociales más intelectuales<sup>12</sup>. Son precisamente éstos últimos los que, pese a su carácter, más van a influir en las celebraciones de las comunidades cristianas primitivas.

El funcionamiento clásico de estos últimos lo explica Platón en su obra *El Banquete*, escrita a finales del siglo IV a.C. El autor argumenta el sentido de dichos encuentros poniendo como ejemplo, en boca de Apolodoro, un banquete organizado por el poeta Agatón para celebrar su victoria en las *fiestas Leneas* de 416 a.C. Tras la comida, solía dedicarse un amplio espacio de tiempo a entablar una conversación reposada, algo así como la conocida ‘sobremesa’. En este caso, Erixímaco propone pasar el tiempo en discursos en alabanza a Eros, al Amor, participando en la disertación él mismo junto a Fedro, Pausanias, Aristófanes, Agatón y Sócrates. El diálogo entre ellos se cierra con la bulliciosa entrada en la celebración de Alcibíades, completamente ebrio, hablando sobre Sócrates<sup>13</sup>. Es así como surge el tipo de evento erudito, relacionando fiesta, comida y bebida con una finalidad trascendente a la que incluso se le llamará de una forma singular: el *simposio*.

La cultura de los antiguos banquetes se forma tras los cambios políticos y sociales habidos en las polis griegas desde finales del siglo VI a.C. en adelante. Es precisamente en esos momentos cuando la actitud de reclinarsse durante las comidas se convierte en una expresión de libertad ciudadana y de igualdad entre hombres libres, olvidándose que años anteriores constituía un privilegio solo al alcance de las clases nobles. De hecho, los banquetes comienzan a servir de espejo de la androcéntrica comunidad que regenta las polis al constituirse en espacios protegidos donde la conducta a desarrollar durante el mismo se aprende y se transmite al resto de comensales en partes iguales, sobre todo a partir de

<sup>11</sup> Una acertada aproximación histórica y jurídica de este momento histórico la aporta DANIÉLOU, J., *Mensaje evangélico y cultura helenística. Siglos II y III*. Madrid, Cristiandad, 2002. La acotación frente a la idolatría se hará patente, por ejemplo, en los escritos de Clemente de Alejandría ya en el siglo III.

<sup>12</sup> GONZÁLEZ TORRES, J., *Banquetes, ágapes y eventos. Imagen e historia para un fin de fiesta*. Lección final del curso académico 2013-2014 impartida durante la ceremonia de despedida de los alumnos de 2º de Bachillerato del C.D.P. Santa Rosa de Lima (Fundación Victoria). Málaga, Aula Magna de la ETSI de Telecomunicación, Universidad de Málaga, 20 de junio de 2014. Inédito.

<sup>13</sup> PLATÓN, *Diálogos. El banquete o del amor* (380 a.C.). Edición consultada de Selecciones Austral, Madrid Espasa-Calpe, 1982, 6ª edición.

permitirse de manera gradual la participación de las mujeres e, incluso, la de los esclavos. A ello contribuye también la ‘despolitización’ de estos eventos en paralelo al declive de las polis a partir del siglo III, convirtiéndose en evento central a comienzos del helenismo.

El intercambio y la experiencia social en prácticamente todos los niveles institucionalizan la comida comunitaria como el punto de reunión clave tanto en los hogares como en cualquier reunión privada. De ahí que el carácter de estos ágapes y su enorme importancia social sean reflejo de una muy particular estructura conductual que, en su mayor parte, se desarrolla a partir de una doble secuencia convertida en rutina de obligado cumplimiento: a la comida le sigue la fiesta de la bebida en el más puro sentido ‘constructivo’ del término, constituyendo este esquema celebrativo la clave para desarrollar un correcto *simposio*<sup>14</sup> que, no obstante, no puede estudiarse como un todo continuo sino como un evento que cuenta con diferentes etapas evolutivas.

De hecho, el cumplimiento de las partes llamémosla ‘canónicas’ del mismo se entiende como obligatorio incluso convirtiéndose en un rito social, una rutina de comportamiento cuyas reglas no escritas no se deben nunca romper ni violar. Al respecto es común referencia la alusión a una más que curiosa anécdota ocurrida en el siglo V a.C. recogida por Diógenes Laercio mucho tiempo después. Según este filósofo, Empédocles había sido invitado a una cena por parte de uno de los *árkhontes* de Agrigento y al sentarse a la mesa se percató de la ausencia de vino pues, según el anfitrión, estaban esperando a un ministro de la *boulé*. Al llegar éste, el dueño de la casa lo nombra *symposiarkhos*<sup>15</sup> en un claro acto de tiranía ordenando éste seguidamente que los convidados bebiesen o, de lo contrario, se les vertiría la bebida sobre sus cabezas<sup>16</sup>. Empédocles permaneció callado durante todo el evento pero

<sup>14</sup> Al respecto surge la denominada ‘literatura simposiaca’ o ‘convival’, una extraordinaria producción literaria que parte de la obra *Symposio*, de Platón (escrita a finales del siglo IV a. C.) y que se desarrolla en incontables textos que tienen precisamente el desarrollo de estos eventos su punto de conexión. Se trata de textos en los cuales cada autor imagina una reunión únicamente masculina, con personajes de relativa importancia quienes, después de cenar, tratan problemas éticos y filosóficos en los que predominan cuestiones espirituales sobre las materiales. La estructura del evento, narrado por estos literatos, se vertebra a partir de discursos que crean un clímax ascendente. Estas alocuciones son en su mayoría ficticias si bien se construyen sobre la base de fuentes literarias e históricas. Una aproximación novedosa al estudio de esta materia puede seguirse en la obra de KÖNIG, J., *Saints and Symposiasts. The Literature of Food and the Symposium in Greco-Roman and Early Christian Culture*, Cambridge, University Press, 2012. Así mismo para el estudio aproximado de una secuenciación cronológica desde los textos platónicos hasta la organización de los primeros banquetes cristianos la aporta ALESSO, M., “El género simposiaco: desde Platón al cristianismo”, en *Praesentia. Revista venezolana de Estudios Clásicos* nº 10, Caracas, Universidad de Los Andes, 2009 [disponible en línea].

<sup>15</sup> Según Plutarco, el *symposiarkhos* debe conocer la fusión (*krâsis*) particular de cada hombre con el vino, de la misma manera que un músico (*hósper harmonikós*) debe saber tensar o aflojar cuando toca un instrumento. De esta manera su actuación podría ser similar a la de, en términos modernos y musicales, un director de orquesta que consigue atraer las naturalezas (*phíseis*) desde la discrepancia (*ek diaforâs*) hasta la adecuación y la armonía (*eis homalóteta kai symphinían*). Véase el texto original en la edición de MORALES OTAL, C. y GARCÍA LÓPEZ, J., *Plutarco. Obras morales y de costumbres*, Madrid, Gredos, 1985-1989. Acerca de las características propias de los textos de Plutarco y otras connotaciones sobre los efectos del vino en las fiestas dionisiacas, son esenciales las tres ponencias y los cuarenta y dos trabajos recogidos por MONTES CALA, J. G., SÁNCHEZ ORTIZ DE LANDALUCE, M. y GALLÉ CEJUDO R. J. (Eds.), *Plutarco, Dioniso y el vino*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1999.

<sup>16</sup> Las primeras reglas que precisamente nunca deben saltarse son las que hacen referencia directamente al vino. Éste debe ser cuidadosamente mezclado en agua en las *kratêres* a partir de una serie de proporciones conocidas por un experimentado escanciador, pues solamente los bárbaros consumían el vino de forma pura.

al día siguiente reunió a la *boulé* y condenó a muerte tanto al anfitrión del convite como al *symposiarkhos* en castigo por romper esas normas no escritas que marcan el desarrollo del banquete y, sobre todo, por el desconocimiento de un más que común dominio armónico que alcanza el hombre en el desarrollo de sus relaciones sociales.

Curiosidades y leyendas aparte, las configuraciones de estas expresiones literarias del género convivial incluye tanto la expresión de los discursos que se desarrollan en el ágape como el propio marco en el que éste tiene lugar, siendo interesante las descripciones que contienen sobre el vino y sus rituales, las actitudes de los anfitriones, el uso de instrumentos musicales o los interludios en los que tienen lugar intervenciones jocosas<sup>17</sup> (**imagen 2**). Es precisamente toda esa tradición literaria la que será motivo de apropiación por parte de los primeros cristianos quienes eliminarán tanto las características externas como las interpelaciones –con ello igualmente se perderán los *topoi* propios de la literatura simposiaca clásica–, reconstruyendo el género a partir de un discurso que deviene de la interpretación de hipotextos sagrados en donde la vena argumentativa prevalece sobre la celebrativa y ritual<sup>18</sup>.

Aunque pueden hallarse ejemplos de la incursión de la literatura cristiana en la estructura formal del banquete utilizado como recurso literario para encuadrar las enseñanzas morales de Jesús<sup>19</sup>, la obra que recupera de manera más meridiana el esquema estructural clásico de los *sympósia* es la de Metodio, un obispo de la Iglesia oriental seguidor de la obra de Platón<sup>20</sup> que, a finales del siglo III, es el autor de un texto cuyo tema central es la

---

De ahí que el hecho del nombramiento por parte del anfitrión del invitado al que esperaban y la particular decisión posterior que éste toma, contravienen las buenas prácticas.

<sup>17</sup> La construcción de espacios para la celebración de estos banquetes puede fecharse en torno al siglo V a.C., con especial relevancia en polis prósperas como Atenas. No será hasta la centuria siguiente cuando florezcan y se expandan por el Mediterráneo habiéndose conocido recientemente yacimientos arqueológicos que permiten estudiar las dimensiones de los espacios en los que tenían lugar estos eventos –denominados *andrón* o *hestiatorion*–, la capacidad para albergar comensales o conocer, a través de restos de ánforas y vasos, la rigurosa organización del grupo aristocrático al que quedaba reservada la celebración de los *sympósia*. Cf. Con especial interés la edición de MURRAY, O., *Symptotica. A Symposium on the Symposium*, Oxford, Carendon Press, 1990; dentro de este estudio, la mayor proliferación de datos histórico, artísticos y antropológicos que explicitan tanto los elementos propios como el espacio celebrativo los aportan TOMLINSON, R. A., “The chronology of The Perachora Hestiatorion and its significance” y LISARRAGUE, F., “Around the Krater: an aspect of Banquet Imaginery”.

<sup>18</sup> Se hace necesaria la lectura del histórico hilo argumentativo entre los antiguos *simposios* y la interpretación-adequación cristiana de los mismos a través de GONZÁLEZ SALINERO, R., “El ágape y los banquetes rituales en el cristianismo primitivo”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, serie II – Historia Antigua, t. 23, Málaga, Universidad, 2010, pp. 279-305.

<sup>19</sup> Uno de los más claros puede encontrarse en el evangelio de Lucas. Al menos en tres momentos de su narración se recurre al banquete como lugar para la explicitación de parábolas, es decir, breves narraciones que encierran una educación moral y religiosa a partir de una verdad comparativa. En el capítulo 8, 36-50, ubica en la cena de la casa del fariseo la parábola del acreedor y los dos deudores para explicar la aceptación de Jesús de la unción de los pies por una pecadora; en el 14, 1-14, se expone la inconveniencia de elegir los primeros puestos y el valor de invitar a un convite a los desheredados antes que a amigos y parientes; y, finalmente, en 21, 37-54, otra cena sirve de escenario en el que se recoge la opinión de Jesús sobre los fariseos y los legistas, quienes deben convertirse como condición indispensable para alcanzar la salvación.

<sup>20</sup> Su biografía no es aún excesivamente precisa. De hecho hay algunos autores que lo ubican en Olimpia (Licia) mientras que otros lo citan como obispo de Pátara, ciudad portuaria de Asia Menor visitada dos siglos atrás por

virginidad<sup>21</sup>. La trama transcurre en los jardines de *Areté*, hija de *Philosophia*, en donde se realiza un banquete al que acuden diez vírgenes quienes, a modo de figuras alegóricas y de manera sucesiva, enuncian los *lógoi* o discursos que no solamente abarcan el tema que las ha convocado sino que también tocan otros como el matrimonio y la castidad. En el trasfondo de la obra subyace el interés del autor por adoptar el modelo de diálogo platónico aplicado casi en exclusiva para difundir el fervor casto propio de la militancia cristiana entre diferentes comunidades, olvidando la presencia de los elementos externos –aquellos que verdaderamente configuraron lo *simposíaco*– y que tan repetidos estaban dentro del ritual propio de los banquetes clásicos: la alusión a las normas convivales, la presencia de esclavos, los alimentos y bebidas a beber, los perfumes o la música. Las disertaciones de las vírgenes son solo conceptualizaciones eruditas que, con tal de ensalzar la castidad y la pureza tanto del alma como del cuerpo, interpretan lugares del Antiguo y Nuevo Testamento a la vez que dan muestras de conocer casi de manera exhaustiva textos de Platón, Homero y algún que otro representante pitagórico, dentro de un discurso plagado de alegorías sobre la Iglesia.

Evidentemente, los banquetes de los primeros cristianos muy poco tienen que ver con el que propone Metodios en su obra aunque sí guardan relación, en cuanto a su contenido, organización y desarrollo, con los llevados a cabo por la tradición helenística y las prácticas judías. El estudio de las comidas comunitarias que implican a su vez una evocación a la última cena de Jesús y, por consiguiente, a la eucaristía no es tarea fácil. Los rituales y prácticas paleocristianas se han reconstruido históricamente en el contexto del mundo post-clásico, avanzando la historiografía en las últimas décadas de manera decisiva al conseguir responder múltiples preguntas y llenar vacíos temporales hasta ahora inéditos; de hecho continúan abiertas diferentes líneas de investigación junto a enfoques y perspectivas contrapuestas que darán fruto científico en las próximas décadas<sup>22</sup>.

Lo que sí parece claro es que los banquetes de los primitivos cristianos, influidos por ese mundo antiguo del que irremediamente forman parte, son prácticas que intentan establecer entre sus integrantes un sentido de comunidad que actúa como elemento diferenciador con otros pueblos y creencias, cumpliendo además una doble función en sus inicios: la de saciar el hambre, en especial de aquellos participantes que no tenían recursos, así como asentar litúrgicamente un sacramento de unión y confraternización fundamentado en la promesa mesiánica de Jesús<sup>23</sup>. El recuerdo a la literatura simposíaca estará presente y

---

Pablo en su tercer viaje. Por el contrario, su producción literaria sí está datada, con mayor contundencia historiográfica, entre 270 y 300.

<sup>21</sup> Se ha tomado como referencia la traducción reciente al italiano del texto original –conservado en eslavo– publicada por ANTONIONO, N. (ed.), *Metodio d'Olimpo. La verginità*, col. Testi patristici nº 152, Roma, Città Nuova, 2000.

<sup>22</sup> Esclarecedores al respecto resultan ser las aportaciones consultadas de: ALIKIN, V. A., *The earliest History of the Christian Gathering. Origin, development and content of the Christian Gathering in the first to third centuries*, Leiden, 2009; MCGOWAN, A., *Ascetic Eucharists Food and Drink in Early Christian Ritual Meals*, Oxford, Clarendon Press, 1999; SMITH, D. E., *From Symposium to Eucharist: The Banquet in the Early Christian World*, Minneapolis, Fortress, 2003; y STRINGER, M. D., “Rethinking the origins of the Eucharist. A socio-historical approach”, en *Jarrboek voor liturgiederzoek* nº 25, 2009, pp. 13-34.

<sup>23</sup> Será a mediados del siglo II cuando ambas funciones aparezcan bien delimitadas en la mayor parte de las comunidades cristianas. Véanse al respecto: MEEKS, W., *Los primeros cristianos*, Buenos Aires, Eudeba, 1963, p. 41; MARKSCHIES, C., *Estructuras del cristianismo antiguo. Un viaje entre dos mundos*, Madrid, Siglo XXI,



aunque no se adviertan sus influencias de una manera meridiana en la literatura cristiana primitiva, seguirá ejerciendo una poderosa influencia sobre el imaginario colectivo a través de nuevas y peculiares formas de exposición y, por supuesto, celebración.

### **Narraciones apostólicas y pláticas en torno a la ‘fracción del pan’.**

En todo caso, en la primitiva cultura cristiana de la fiesta dos instituciones van a cobrar un sentido particular. La primera y fundamental, la eucaristía –del griego *eucharistia*–, entendida en un doble sentido: acción de gracias y conmemoración de las palabras de Jesús pronunciadas durante la cena pascual a partir de una serie de ritos, rúbricas y acciones litúrgicas reconocibles desde bien temprano por los fieles asistentes. La segunda es el ágape, un tipo de comida ritual muy común en los años iniciales de la nueva Iglesia, estrictamente ligada al desarrollo de la propia Eucaristía. De hecho esta segunda práctica tiene también un sentido militante que debe destacarse pues el origen griego de la propia palabra ágape solía entenderse en términos amorosos, etimológicamente hablando. Por eso no resulta extraño el repetitivo uso de este término en los textos del Nuevo Testamento en tanto a acompañamiento de acciones desinteresadas donde el amor espiritual sustituye a aquel antiguo *eros* vinculado al deseo sexual. Su uso en contextos donde lo festivo cobra carta de naturaleza conlleva dar a entender que toda reunión de cristianos está fuertemente enraizada en lazos de hermandad y fraternidad entre sus miembros. Ambas instituciones, es decir, ritual eucarístico y comida comunal, son el centro de las prácticas de los primeros cristianos.

Estas ‘rúbricas’, a diferencia de lo que se creía en un principio, no son un fenómeno uniforme. De hecho estos primeros banquetes contienen improvisaciones tanto sociales como rituales, los cuales permanecen en continua reformulación<sup>24</sup>. De hecho los textos de la época no solamente reflejan la praxis, el cómo se desarrollaba el rito, sino también las intervenciones esporádicas o las imágenes idealizadas que conforman un entramado complejo de signos y símbolos. Ello conlleva que las diferencias entre ‘eucaristía’ y ‘ágape’ sean en ocasiones difíciles de establecer pues ambas palabras suelen emplearse en una gama de prácticas completamente diferentes, hecho que no ocurrirá hasta su definitiva codificación y separación en el siglo III<sup>25</sup>.

De hecho, tras la muerte de Jesús, las primeras reuniones de cristianos habrían de ser completamente informales para poco a poco, imbuidos por las costumbres y la tradición convivial presente a la misma vez en los pueblos del Mediterráneo, convertirse en prácticas a

---

2001; CHENOLL ALFARO, R., “Eucaristía y banquete mesiánico”, en MARTÍNEZ-PINNA, J. (Coord.), *Mito y Ritual en el Antigo Occidente Mediterráneo*, Col. Thema 29, Málaga, Universidad, 2002, pp. 161-182.

<sup>24</sup> Perspectivas genéricas y específicas al respecto son las que recogen los estudios de: JORDAN, J. R., *For we offer to him his own: Eucharist and Malachi in the New Testament and Early Church*, Charlotte, 2014; MCGOWAN, A. B., *Ancient Christian Worship. Early Church practices in social, historical, and theological perspective*, Baker Academic, 2014; y O’LOUGHLIN, T., “Post-resurrection Meal and its Implications for the Early Understanding of the Eucharist”, en *Transformation. An International Journal of Holistic Mission Studies* vol. 24 nº 1, 2008.

<sup>25</sup> Cf. O’LOUGHLIN, T., “Sharing Food and Breaking Boundaries: Reading of Acts 10-11: 18 as a key to Luke’s Ecumenical Agenda in Acts”, en *Transformation. An International Journal of Holistic Mission Studies* vol. 32, nº 1, 2015, pp. 27-37.

desarrollar a partir de un guión previamente establecido. No obstante el espíritu de las celebraciones si aparece previamente reflejado en al menos cinco momentos claves<sup>26</sup> del Nuevo Testamento:

- En la *1ª Carta a los Corintios*, escrita por Pablo hacia 55, cobra especial importancia el alegato realizado en contra de la idolatría. En él el autor, en su justificación, utiliza por vez primera el término ‘cena del Señor’ como un hecho sabido, heredado de la tradición y como mandato expresado por Jesús y recogido en los textos canónicos para celebrarla en memoria suya. Al respecto, pregunta: “la copa de bendición que bendecimos, ¿no es la comunión de la sangre de Cristo? El pan que partimos, ¿no es la comunión del cuerpo de Cristo?”<sup>27</sup>. Más adelante, además, se queja del modo en el que los Corintios celebran este memorial, al parecer desarrollándolo de un modo no adecuado al cometer abusos indignos<sup>28</sup>.
- En el *Libro de los Hechos de los Apóstoles* pueden encontrarse más referencias a celebraciones eucarísticas realizadas por la comunidad cristiana aunque expresadas a través de otras manifestaciones de culto, como la oración, la escucha de la palabra o la proyección misionera. De hecho la eucaristía no es un rito aislado sino que forma parte del conjunto de la propia vida eclesial, tal y como expone Lucas<sup>29</sup> al describir en cuatro rasgos la vivencia comunitaria: la *didaché* (enseñanza de los apóstoles), la *koinonía* (comunión de vida), la *klasis tou artou* (fracción del pan) y la *proseuchai* (oraciones). Esos cuatro elementos han sido interpretados en sentidos distintos, pues para algunos autores pueden ser el orden estructural de una única celebración y, para otros, más bien reflejan un programa vivencial comunitario. En cuanto a lo que respecta a la ‘fracción del pan’, el concepto evoca a las comidas judías, con especial incidencia en la pascual donde el padre de familia tiene por costumbre tomar en sus manos el pan y partirlo previa bendición. Para los cristianos tanto este gesto como el propio concepto en sí van a tener un sentido específico desde fechas bien tempranas, siendo constante las referencias en otros textos de los años iniciales<sup>30</sup>.

<sup>26</sup> Suele coincidir la historiografía en establecer esos cinco puntos como primeras referencias a celebraciones eucarísticas incluidas en los escritos neotestamentarios. A modo de ejemplo puede consultarse: ALDÁZBAL, J., *La Eucaristía*, col. Biblioteca Litúrgica 12, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 2007, 2ª edición – segunda impresión, pp. 20-25; y MCGOWAN, A. B., “Is there a liturgical text in this Gospel? The institution narratives and their early interpretative communities”, en *Journal of Biblical Literature* vol. 118, nº1, 1999, pp. 73-87.

<sup>27</sup> *1 Corintios* 10, 16

<sup>28</sup> *1 Corintios* 10, 17-34. Pablo hace hincapié sobre unos comentarios que han llegado a sus oídos acerca de ciertas disensiones entre los Corintios cuando se reúnen en asamblea. Al respecto les recuerda el sentido de la institución de lo que él mismo llama ‘cena del Señor’, rememorando las palabras de Jesús dichas en el cenáculo al tiempo que lanza una seria advertencia: quien comiera el pan o bebiera de la copa de forma indigna será expulsado de la comunidad. Deja en la conciencia de cada uno el pensar si lo que se está haciendo cada vez que se reúnen se atiende o no a lo tradicionalmente conveniado.

<sup>29</sup> *Hechos* 2, 42-46.

<sup>30</sup> ‘Partir el pan’ o ‘la fracción del pan’, en un sentido plenamente eucarístico, serán las fórmulas lingüísticas empleadas en escritos como el propio evangelio de Lucas –por ejemplo en el encuentro de Jesús con los discípulos de Emaús–, la *Didaché* o documentos apologeticos, prefiriéndose incluso al término ‘eucaristía’.



- Una descripción de una celebración comunitaria cristiana aparece también recogida en el *Libro de los Hechos de los Apóstoles*, la desarrollada en Tróade o Troas, en la región costera de Misia junto al mar de Mármara, al noroeste de Asia Menor<sup>31</sup>. Hasta allí llegó Pablo junto a diversos discípulos en un viaje por Macedonia y Grecia, narrándose en el episodio que, “el primer día de la semana”<sup>32</sup>, se reunió con la comunidad “para partir el pan”. El componente eucarístico es obvio por cuanto, además, contiene la unión de dos realidades: la reunión comunitaria abierta y la propia eucaristía. La celebración acontece en un recinto alto, iluminado con multitud de lámparas y cuenta además con un nuevo e inusual componente: la extensa plática del propio Pablo que se prolonga durante hasta la medianoche, una práctica que además sigue la tradición sinagoga de los judíos<sup>33</sup>. No es casual que en dicha reunión ocurriera además un hecho un tanto extraño pues un muchacho que estaba sentado en una ventana se quedó dormido escuchando al apóstol y cayó desde el tercer piso al suelo, provocándole la muerte. Pablo se echó sobre él y al abrazarlo lo revivió. Es evidente la intención catequética del episodio, tanto por el propio hecho de la resurrección del muchacho como por el consuelo que alcanza la comunidad al saber la noticia, uniéndose ambos conceptos, vida y salvación, a los beneficios postreros de la eucaristía.
- Más adelante y siguiendo con la narración del *Libro de los Hechos de los Apóstoles*, hay otro episodio<sup>34</sup> cuyo desarrollo también tiene cierta cercanía con esos conceptos anteriormente expuestos. En el viaje que Pablo hace a Roma en una nave comandada y llevada por paganos de un total de doscientos setenta y seis tripulantes, un viento huracanado provoca la deriva de la embarcación por más de catorce días. Según el relato narrado por Lucas, Pablo exhortaba a los marineros y al centurión romano que los comandaba a que comiesen, pues únicamente así podrían sobrevivir una vez pasada la tempestad. He aquí cuando se suceden una serie de términos que apuntan claramente a la eucaristía, ya que el apóstol hablaba sobre la salvación –en su llamada insistente a comer para sobrevivir– pues al tomar el pan para repartirlo entre quienes allí permanecía, dio gracias, lo partió y se puso a comer. No es el lugar ni tampoco las circunstancias más adecuadas para celebrar una eucaristía, en especial porque ni siquiera los tripulantes profesan la misma religión; sin embargo los gestos y las alusiones al pan como alimento salvífico, previamente bendecido, conducen a que el peligro de naufragio se aleje cada vez más<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> *Hechos 20, 7-12*

<sup>32</sup> La celebración comunitaria de estas primeras comunidades parece tener una secuenciación semanal. De hecho va a estipularse el domingo como ‘el día del Señor’ (como lo denomina el *Apocalipsis 1, 10, kyriake hemera*), lo cual tiene también una fuerte carga de intención teológica: por un lado por la superación del sábado judío y, por otra, mucho más militante, a partir del recuerdo vivo de la resurrección de Jesús.

<sup>33</sup> En efecto, dicha secuencia judía se construye a partir de las lecturas, los salmos y la oración.

<sup>34</sup> *Hechos 27, 13-44*.

<sup>35</sup> Es igualmente evidente cierto paralelismo existente en el relato, en especial los versículos 33-36, con el evangelio de Lucas 8, 22-25, cuando Cristo, con su sola presencia, es capaz de alejar los efectos de una

- Por último, el propio Lucas ofrece en su evangelio el conocido como episodio de Emaús, una aldea situada a sesenta estadios de Jerusalén<sup>36</sup>. A modo de leyenda o catequesis historizada, la relato se articula literariamente a partir de una estructurada narrativa en la que los discípulos abandonan la comunidad apenados por la muerte de Jesús y paran a pernoctar en la aldea de Emaús, junto a un desconocido al que encuentran por el camino y el cual les habla de su falta de fe<sup>37</sup>. Es en el instante de la cena en la posada cuando, sentados a la mesa y al partir el pan, reconocen al misterioso compañero. La contraposición de conceptos tales como la desesperanza y la alegría, la oscuridad frente a los ojos abiertos, el desconocimiento y posterior reconocimiento así como el camino físico y anímico, son las claves argumentales del episodio el cual se completa con claves novedosas: proclamación de la palabra, fracción del pan y reunión comunitaria, a la vuelta de Emaús, para dar a conocer la buena noticia. La presencia de Jesús, resucitado en medio de sus discípulos siendo éstos continuadores de su mensaje mesiánico, junto al cumplimiento de los anuncios veterotestamentarios y las promesas hechas por el propio Cristo, resultan ser connotaciones que, a partir de entonces, resultarán igualmente inherentes al desarrollo de las futuras eucaristías.

A partir de estas referencias puntuales y otras recogidas en el mismo contexto histórico<sup>38</sup>, la celebración eucarística en la primera comunidad cristiana se verifica en el marco de la vida eclesial a la que el catecúmeno se incorpora siguiendo una serie de pasos iniciáticos – predicación, conversión, fe, bautismo– para, a través del espíritu fraterno y la asunción de un carácter misional, mostrar a los no cristianos el modelo de vida que ha adoptado sintiéndose parte importante del grupo por su participación en la eucaristía. De hecho, la vivencia sencilla y alegre que conlleva el concurso individual en el banquete eucarístico deviene de entender dicha comida compartida como reflejo de la presencia de Dios en un sentido escatológico-salvador que ha venido a denominarse *agalliasis*<sup>39</sup> por su efecto gozoso sobre el fiel. Es de este modo como la propia comunión ofrece la mejor experiencia

---

inesperada tempestad provocando la bonanza de la climatología y la incredulidad de quienes, siendo testigos de la misma, no entienden cómo puede con su acción calmar los vientos y el rugido de las olas.

<sup>36</sup> Lucas 16, 13-35. El episodio, sin apenas paralelismos en los otros evangelios salvo una breve alusión en el de Marcos, puede considerarse un esquema básico de todo el texto lucano y de sus múltiples perspectivas teológicas. Cf. TORRES DUARTE, A. V., *Tras las claves de la exégesis de Emaús*, Bogotá, Universidad de san Buenaventura, 2013; WANKE, J., *Beobachtungen zum Eucharistieverständnis des Lukas*, Leipzig, 1973; MOLINA VÉLEZ, G. J., “La Eucaristía en la vida consagrada. Una lectura a partir del camino de Emaús”, en *Cuestiones teológicas* vol. 32, nº 78, Medellín, 2005; y WANKE, J., *Beobachtungen zum Eucharistieverständnis des Lukas*, Leipzig, 1973.

<sup>37</sup> Cf. MOLINA VÉLEZ, G. J., “La eucaristía... art. cit., p. 420.

<sup>38</sup> Un análisis exhaustivo de las referencias neotestamentarias sobre la celebración eucarística de obligada consulta es el de CASALINI, N., “Il Pasto del Signore, alla Mensa del Signore. Alcuni problema sulle tradizioni della ‘Eucarestia’”, en *Liber Annuus Studii Biblici Franciscani* nº 50, 2000, pp. 53-113.

<sup>39</sup> El concepto además será posteriormente aplicado a diferentes efectos ‘sanadores’ y ‘terapéuticos’ dentro de la propia liturgia cristiana. Uno de los más interesantes, por cuanto de relación tiene con este estudio, será su asimilación con la leche, alimento al que igualmente se le aplicarán los mismos y positivos efectos que la comunión eucarística. Véase en el siguiente apartado de literatura exegética, las interpretaciones hechas por Clemente de Alejandría.

sacramental que engloba el convencimiento de una futura venida del Mesías, cumpliéndose así lo escrito en los textos sagrados. De hecho estos banquetes, muy similares en su disposición a los explicados en líneas anteriores por cuanto de tradición organizativa hay en ellos desde la Antigüedad, van a suscitar en sus participantes una relación viva tanto con Jesús como con su cuerpo y sangre, no en sentido físico y material sino espiritual, vivencial e incluso místico<sup>40</sup>: Cristo resucitado se hace presente en medio de la comunidad y a las generaciones siguientes a la suya propia a través de la eucaristía, ofreciendo la promesa de salvación a quienes participen en el sacrificio sacramental estando plenamente convencidos.

En cierto modo la participación consciente del fiel en el ritual implicaría ‘disfrutar’ del ‘privilegio’ de encontrarse con Jesús, el *Kyrios* salvador, presente en la comida eucarística en una secuencia que, a partir de entonces, comenzaría a quedar algo más codificada y que implica la interacción de tres estratos catequéticos básicos: comunidad, palabra y ‘fracción del pan’. De ahí que sea ciertamente coherente afirmar que las apariciones del Resucitado van a quedar enmarcadas con frecuencia en el desarrollo de un banquete<sup>41</sup>. Así ocurrió en Emaús o fechas posteriores, en el cenáculo junto a los doce apóstoles<sup>42</sup> o a las orillas del lago de Tiberíades<sup>43</sup>, en un claro paralelismo a otras acciones donde el propio Jesús ya había protagonizado, antes de su muerte, sucesos ‘milagrosos’ en eventos multitudinarios, como la multiplicación de los panes y los peces. En terminología eucarística, todos esos encuentros con la apariencia de banquetes marcan con matices un mismo patrón que será seguido en las liturgias de las primitivas comunidades cristianas.

Así pues en la ‘fracción del pan’ van a contenerse las tres claves catequéticas anteriormente mencionadas que van a permitir a los fieles experimentar la presencia de Jesús en medio del *simposio* eucarístico, a pesar de no haberlo conocido en su mismo tiempo y lugar históricos. En esa misma situación no solamente van a poder ‘reconocer’ a quien los convoca en su nombre sino que, igualmente, van a seguir sus mismos pasos cuando el propio Jesús suele aparecer en eventos y banquetes recogidos en los evangelios en los que siempre, a partir de parábolas, va a ir anunciando la venida del Reino de los Cielos. Así ocurrirá cuando comparta mesa en casa de amigos como Lázaro<sup>44</sup> o Mateo<sup>45</sup>, con fariseos como Simón<sup>46</sup>, publicanos como Zaqueo<sup>47</sup>. El gesto de la comida es para Jesús una acción profética con la que pretender dar a entender la venida del Reino de los Cielos a la tierra, al amparo escatológico de las convites recogidos en textos veterotestamentarios<sup>48</sup>. Connotaciones éstas que también comienzan a tener sentido en el simbolismo de las primeras eucaristías comunitarias cristianas.

<sup>40</sup> Véase WANKE, J., *op. cit.* p. 70. En la misma línea se expresa CASALINI, N., “Il pasto... art. cit., p. 56.

<sup>41</sup> KEHL, M., “Eucharistie und Auferstehung. Zur Deutung der Ostererscheinungen beim Mahl”, en *Geist und Leben* nº 43, 1970, pp. 90-125. Traducción española para la revista *Selecciones de teología* de Rafael Puente.

<sup>42</sup> Juan 20, 19-23; Mateo 28, 16-20; Marcos 16, 14-18; Lucas 24, 36-49

<sup>43</sup> Juan 21, 1-19

<sup>44</sup> Mateo 12, 1-8; Marcos 2, 23-28; Lucas 6, 1-5

<sup>45</sup> Mateo 9, 9-13; Marcos 2, 13-17; Lucas 5, 27-32.

<sup>46</sup> Lucas 7, 36-50

<sup>47</sup> Lucas 19, 1-10

<sup>48</sup> Las semejanzas entre estas secuencias se describen en el capítulo IV del presente estudio

Con todo, los dos autores que más van a aportar al relato eucarístico en estos primeros años son Pablo y Juan. Del primero de ellos ya se ha citado anteriormente la *1ª Carta a los Corintios*, capítulos 10-11 y, del segundo, destacan sobremanera sus esfuerzos pedagógicos en pro de la comprensión sacramental de la eucaristía en diversos capítulos de su evangelio<sup>49</sup>. En este sentido existe una corriente exegética-historiográfica<sup>50</sup> que aprecia la intención claramente cristológica de Juan de aclarar las prácticas sacramentales comunitarias haciendo uso de un lenguaje simbólico entendible a través tanto de datos internos aportados por el autor como por otros externos que se incardinan en el contexto histórico y el imaginario colectivo, correspondiendo al momento socio-histórico en el que se desarrollan las escenas. De hecho la alusión a pasajes de la vida de Jesús, relacionados especialmente con el bautismo y la eucaristía, pretenden ser reflejo de la presencia eterna de éste en los mismos, interesado por entrar en comunicación con el resto de los fieles.

En referencia a la primera de las alusiones del texto joánico, el capítulo 6, contiene diversas escenas correlativas en las que los gestos y las acciones protagonizadas por Jesús son claramente ‘eucarísticas’<sup>51</sup>. En este sentido, en la multiplicación de los panes, se incardina el banquete sacramental en la propia tradición judaica de comer pescado cuando se está a la espera de la llegada del Mesías. En la siguiente secuencia y tras andar Jesús sobre las aguas del mar de Tiberíades, tiene lugar el denominado *discurso del pan de vida* en el que las alusiones al maná en el desierto sirven de antesala para que el protagonista explicita que él es el enviado de Dios y, bajo la metáfora de ser la materialización del pan auténtico, saciará el ‘hambre’ de la humanidad<sup>52</sup> en una clara prefiguración de la institución de la eucaristía que narran los sinópticos. Esa intención se refrenda en los siguientes versículos en los que se

<sup>49</sup> Con especial incidencia destacan: el 6 (multiplicación de los panes y los peces), el 13 (lavatorio de los pies), el 15 (Cristo, verdadera vida que comunica la vida) y una secuencia del 19 (en plena crucifixión, a Jesús le brota de su costado sangre y agua). Es muy abundante la bibliografía existente sobre el tema eucarístico en los textos joánicos.

<sup>50</sup> Sobre la intención sacramental de Juan en sus textos y los indicios positivos de los mismos, existe un particular debate entre exégetas, teólogos e historiadores. Especialmente interesantes son las aportaciones que abordan cuestiones desde puntos de vista diferentes: CULLMANN, O., *La fe y el culto en la Iglesia primitiva*, Madrid, Studium, 1971, pp. 181-296; BROWN, R. E., *El Evangelio según Juan*, 5 vols., Madrid, Cristiandad, 1971-1972; COSTA, M., “Nota sul simbolismo sacramentale nel IV Vangelo”, en *Rbit* nº 13, 1965, pp. 239-254; ZAHLIN, H., *Zur typologie der Johannesenangeliums*, Upsala, 1950; MOLLAT, D., “Le semeion johannique”, en *Sacra Pagina* II, 1959, pp. 214-244; KLOS, H., *Die sakramente im Johannesevangelium*, Stuttgart, 1970; RANDELLINI, L., “La Chiesa e i sacramenti nel ciclo giovanneo”, en MARIANI, B. (ed.), *La dignità dell'uomo nell'ordine della natura e della grazia e la promozione del suo essere alla luce della S. Scrittura*, Roma, 1979, pp. 229-243; COSGROVE, C. H., “The place where Jesus is: Allusions to Baptism and Eucharist in the Fourth Gospel”, en *New Testament Studies* nº 35, 1989, pp. 522-539; CABA, J., *Cristo, pan de vida. Teología eucarística del IV Evangelio. Estudio exegético del Juan 6*, Madrid, BAC, 1993; GARCÍA-MORENO, A., “Teología sacramentaria en el IV evangelio”, en *Salmanticensis* nº 42, pp. 5-42; FERNÁNDEZ, F., “Los sacramentos en el IV evangelio”, en *Studium Legionense* nº 7, 1966, pp. 11-105; y NIEWALDA, P. E., *Sakramentsymbolik im Johannesevangelium. Eine exegetisch-historische Studie*, Mainz, Diss, 1958.

<sup>51</sup> Existe una corriente exegética que ha querido ver en el mismo una derivación del género literario de la homilía, un *midrash*, que tiene como punto central la asimilación maná-pan como antecedente de la posterior cena pascual. Véase como ejemplo BORGES, P., *Bread for heaven*, Leiden, Brill, 1965; y RIVAS, H. L., “Las tradiciones sobre el maná y el capítulo VI del evangelio de san Juan”, en *VIII Congreso Eucarístico Nacional*, Buenos Aires, 1984.

<sup>52</sup> Cf. RIVAS, H., “Las tradiciones... art. cit., pp. 11-18.

refuerza el efecto sanador y dador de vida eterna de la comunión<sup>53</sup>, siempre y cuando el creyente permanezca fiel: “el que come mi carne y bebe mi sangre, en mí permanece y yo en él” y “y el que come de este pan, vivirá eternamente”<sup>54</sup>. Afirmaciones éstas que causaron, según la narración, un doble efecto: gran parte de la turba que las escuchaba se escandalizó marchándose al instante del lugar mientras que los discípulos, por el contrario, reforzaron su filiación a Jesús. Es así como podría trazarse una clara línea teológica que incardina la fe en Cristo, en su dimensión de Mesías e Hijo de Dios, con la eucaristía entendida como sacramento visible de ésta en Jesús, en la que además se encuentra presente realmente. Por ello a esa relación se le une además el binomio carne-sangre, o lo que es lo mismo, comer-beber, gestos que de por sí celebran desde temprano las comunidades cristianas que han pasado de la *manducatio spiritualis*, solo entendible a través de los ojos de la fe en las creencias, a una *manducatio sacramentalis*<sup>55</sup>, la eucaristía propiamente dicha en la cual, teniendo presente el sentido sacrificial del reo crucificado que entrega su vida en obediencia al mandato del padre en pro de la redención de la humanidad, la masticación de las especies actúan como una actualización fiel del creyente a todo el mensaje mesiánico de Jesús y al deseo de llevar una vida coherente con su pensamiento<sup>56</sup>.

Estos rasgos devienen de la especial atención que Juan dedica en sus escritos a la combinación vino-sangre<sup>57</sup>. Existen incluso opiniones exegéticas que advierten cierta intención del autor, unido a otros pasajes contenidos en los textos neotestamentarios, por contrarrestar una tendencia anti-cáliz presente en algunas comunidades primitivas reacias a celebrar con vino<sup>58</sup>. Es así como se pondría en valor una doble ‘defensa’: por un lado la del vino-sangre eucarístico y, por otro, la identidad misma de Jesús en su dimensión antropológica –el vino es un elemento propio de alegría humana<sup>59</sup>– y teológica –la sangre de la redención es el centro del memorial que se verifica en el trascurso de la celebración eucarística–. Así el trinomio agua-sangre-espíritu viene a ser, en el lenguaje simbólico de Juan, una alusión directa a los sacramentos del bautismo y la eucaristía sobre los que deviene la acción del Espíritu Santo para procurar la salvación de los fieles.

<sup>53</sup> Una promesa de vida equivalente a la *koinonía* anteriormente explicitada por Pablo en el *Libro de los Hechos de los Apóstoles* al identificarlo como rasgo propio de la vida comunitaria.

<sup>54</sup> Juan 6, 56 y 58

<sup>55</sup> Igualmente presente en Juan 15, al explicar la metáfora de la vid y los sarmientos como trasunto de fidelidad. Así, si las ramas no se separan de la cepa no se secarán y tendrán siempre vida, brotando con el tiempo hojas, zarcillos y racimos. Del mismo modo, quien come la carne y bebe la sangre, es decir, participa del rito eucarístico y es plenamente consciente de su sentido, Cristo permanecerá en él.

<sup>56</sup> Es sumamente interesante apuntar que, según el relato de Juan, el pan que va a recibir el fiel al comulgar en la celebración eucarística es el mismo Cristo hecho carne –encarnación– que deviene de la entrega de su vida al mundo tras la *kenosis* de la cruz. Aunque no exista una intención de ‘memorial’ en el texto joánico es evidente que todo el discurso de raíz eucarístico tiene como punto final de referencia el sacrificio de Jesús al ser crucificado bajo la ley romana. Véase ALDAZÁBAL, J. *Op. cit.* p. 109.

<sup>57</sup> Presente en los capítulos: 5, 6-8; 6, 53-56; y 19, 34.

<sup>58</sup> En este sentido, esa reticencia puede estar relacionada con cierta prohibición mosaica de beber sangre o, por el contrario, por el rechazo casi ‘alérgico’ de ciertos gnósticos al vino por considerarlo demasiado profano y poco ascético. Igualmente quedan claras las posibles contaminaciones de temática pagana –los cultos dionisiacos o mitraicos, por ejemplo– que pudiesen ‘desvirtuar’ su ingesta en un clímax de imantación cristiana.

<sup>59</sup> Son diversas las citas al vino y la contagiosa ‘alegría’ que su ingesta produce recogidos en el Antiguo Testamento. Como ejemplos: “el vino alegra a los vivos” (Eclesiastés 10, 19); “El trigo alegrará a los jóvenes, el vino a las doncellas” (Zacarías 9, 17); o la más conocida, “el vino alegra el corazón del hombre” (Salmo 104, 15).

Así es como, junto a estas referencias testamentarias y a los escasos testimonios escritos existentes, se desarrollan las celebraciones eucarísticas en los siglos I y II en las primitivas comunidades cristianas<sup>60</sup>. De igual manera se mantienen, aunque no con carácter sacramental, los 'ágapes fraternos' que, inspirados en la tradición clásica y de las comidas judías conocidas como *haburah*, pudieron llevarse a cabo en memoria de los difuntos o los mártires con un claro componente asistencial a favor de los necesitados, contando con la participación de célibes en cuyo desarrollo no faltaban los salmos, las oraciones y los cantos<sup>61</sup>.

La expansión de las comunidades en apenas tres siglos fue *in crescendo* a pesar de los recelos de los ciudadanos del Imperio que no entendían como los cristianos rendían culto al que denominaban 'salvador del mundo' cuando éste no era más que un malhechor que fue ejecutado según las pautas de la muerte más ignominiosa que podía concebir un hombre culto de la época. La historiografía más actual ha demostrado que el cristianismo no surgió como un movimiento de desarraigados y desposeídos inserto en la sociedad imperial, como tampoco su crecimiento se debió a súbitas conversiones masivas movidas por el impulso arrollador del Espíritu Santo. De hecho se mantiene la teoría que ni siquiera existió tal auge extraordinario, puesto que partiendo de un patrón evolutivo de un 40% de expansión por decenio, llega un momento en el que la curva de crecimiento se dispara naturalmente de tal manera que produce la sensación de un milagro, hecho que mantiene e incluso ensalzan fervientemente la patrística y los historiadores afines.

En cifras más o menos aproximadas, si a la muerte de Jesús en el año 30 podrían existir unos 120 cristianos<sup>62</sup>, aproximadamente en 300 se calcula que aumentarían hasta los 6.229.832 de una población total del Imperio de 60.000.000<sup>63</sup>, ampliada cincuenta años después hasta los 33.882.008<sup>64</sup>. Un aumento significativo pero absolutamente normal si se compara con la expansión de otras religiones en distintos momentos históricos, al que contribuyen en este caso esencialmente dos variables: la oportunidad histórica que supone la permisividad de las

<sup>60</sup> Contenido específico al respecto puede encontrarse en: BOUYER, L., *Eucharistie. Théologie et spiritualité de la prière eucharistique*, París, Desclée, 1990, 2ª edición; COPPENS, J., "La célébration eucharistique. Ses origines et son adaptation", en *Ephemerides Theologicae Lovanienses. Lovain Journal of Theology and Canon Law* nº 50, Leuven/Louvain-la-Neuve, 1974, pp. 252-269; LEGRAND, H., *Histoire de la messe*, Desclée, 1990; HAMMAN, A. G., *L'Eucharistie dan l'antiquité chrétienne*, Desclée de Brouwer, 1986; LANG, H., *Aurelii Augustini textus eucharistici selecti*, Köln, P. Hanstein, 1933; HÄNGGI, A. y FRIBOURG, P., *Prex eucharistica. Textus e variis liturgiis antiquioribus selecti*, Universal, 1968; ROUWHORST, G. A. M., "La célébration d l'Eucharistie dans l'Église primitive", en *Questions Liturgiques* nº 74, 1993, 89-112; TORRE, J. M. de la, "La Eucaristía en las más primitiva literatura cristiana (hasta el siglo IV)", en *Lumieira* nº 49-51, 2002, pp. 65-102.

<sup>61</sup> Cf. con los testimonios que aporta TERTULIANO, *Apologeticum* 39. Estudios al respecto pueden encontrarse en RIEHM, H., "Zur Wiederentdeckung der Agape", en *Jahrbuch für Litugik und Hymnologie* nº 20, Kassel, 1976, pp. 144-149; y HAMMAN, A., *Vie liturgique et vie sociale*, París, Desclée, 1968. Sobre la distribución de la comunión, GAVRILYUK, P. L., "The participation of the Deacons in the Distribution of Communion in the Early Church", en *St. Vladimir's Theological Quarterly* nº 51:2-3, 2007, pp. 255-275.

<sup>62</sup> *Libro de los Hechos de los Apóstoles* 1, 14-15

<sup>63</sup> La proporción de cristianos sería la del 10,5% de la población total.

<sup>64</sup> 56,5 % de la población imperial. Los datos están tomados de una obra referencial para los estudios modernos, la de HARNACK, A., *Die Mission und Ausbreitung des Christentums in den ersten drei Jahrhunderten*, Leipzig, Hinrichs'sche Buchhandlung, 1906.



autoridades romanas, las cuales no impidieron su crecimiento al considerarlo del todo inocuo; y, porque, en efecto, la nueva religión ofrecía unas ideas y una práctica ética de las que estaban necesitadas las sociedades que habitaban en las riberas del Mediterráneo<sup>65</sup>. Además, la fórmula empleada para la difusión del cristianismo en ciudades y poblaciones suele seguir en sus inicios un mismo esquema: en primer lugar los primeros contactos a través de la predicación y la celebraciones sacramentales se hacen en el propio centro urbano<sup>66</sup> para, posteriormente, trasladarlas hasta los núcleos más diseminados de la comarca adyacente, el *pagus*, tal y como puede advertirse en los viajes que Pablo realiza en pro de la evangelización.

Los centros urbanos más florecientes, dentro ya del signo cristiano, se sitúan en un primer momento en la zona oriental del Imperio Romano. Alejandría, Antioquía, Éfeso, Tesalónica y Corinto son ejemplos de ciudades cristianizadas en épocas tempranas (**imagen 3**). Así pues, entre los siglos I y II, la mayor concentración de comunidades se concentran en las áreas de Palestina y Siria, así como sus núcleos más cercanos. Hasta estos lugares llegan los textos evangélicos así como los escritos por los llamados ‘padres apostólicos’, personas próximas a los primeros discípulos que escriben en un tono familiar con el fin de evangelizar, como puede observarse en las aportaciones de Clemente de Roma, Ignacio de Antioquía, Policarpo, Papias o Hermas. En conjunto de estas obras es reducido si bien la importancia de algunas de ellas si resulta clave para los comienzos comunitarios del cristianismo.

En este sentido destaca un texto, *La Didajé* o *Didasché*. El término deviene de la palabra griega ‘enseñanza’ y suele emplearse tradicionalmente para abreviar el verdadero título de la obra –*Instrucción del Señor a los gentiles por medio de los doce apóstoles* o *Instrucciones de los Apóstoles*–. Se trata de una recopilación no ordenada de normas morales, litúrgicas y de organización eclesiástica, realizada muy posiblemente en la segunda mitad del siglo I y

<sup>65</sup> Cf. con la nueva visión que al respecto propone STARK, R., *La expansión del cristianismo. Un estudio sociológico*, Madrid, Trotta, 2009. En las respuestas que da el autor para explicar la rápida difusión de los ideales cristianos pueden advertirse diferentes líneas de actuación que vienen a dar luz a un proceso hasta ahora más ligado a números milagrosos que a explicaciones científicas. Entre los múltiples factores se citan: la conversión general de personas de clase media que en el caso de los judíos se mantiene hasta el siglo V; el cambio del *status* social de la mujer que hasta entonces debía cumplir con unas estrictas normas, tanto en su vida marital como social; la inexistencia de persecuciones continuas –en el siguiente subapartado de este estudio se exponen el desarrollo de tres concretas a partir de 250– por lo que aunque el número de mártires ascendiese al millar, éstos serían ‘utilizados’ en clave de campañas publicitarias efectiva en pro de la ‘cristianización’ de más paganos; la función de la fertilidad en los matrimonios cristianos, cuyos números superan con creces la media del Imperio; las enfermedades y grandes epidemias igualmente contribuyeron a la conversión masiva precisamente por el miedo ante la muerte y las promesas de salvación que contiene el credo cristiano; y, por último, la propia doctrina eclesiástica –entendida bajo concepto de ética privada y moralidad pública– calará profundamente en multitud de pueblos en plena crisis imperial, dándose a conocer a partir de la plática de los sacerdotes y la participación en los sacramentos, entre ellos, la eucaristía.

<sup>66</sup> El motivo de centrarse en la ciudad mantiene también cierta tradición clásica. Si sigue la definición que Aristóteles daba al hombre, entendido como ‘animal político’, cuyo escenario de actuación y acción debía ser la *polis*, centro de libertad, la *civitas romana* compartía con ésta ese mismo carácter. A éste además se le añadía el estar abierta a novedades e innovaciones debido al hecho de estar situadas en lugares geográficos dominados por el intercambio comercial. Ese carácter hace posible, entre otras cuestiones, la llegada de población extranjera –la mayoría de etnia judía– dispuesta a trabajar. No así extraño comprender cómo en las ciudades donde se asientan los judíos de la diáspora es donde comenzaran las conversiones más numerosas al cristianismo.

muy estimada por ciertos grupos sociales pese a no tratarse de un escrito canónico<sup>67</sup>, desconociéndose en qué comunidades cristianas pudo estar vigente al no hacer el texto mención alguna de lugares, nombres propios o sucesos. En los capítulos VII al X se describen los usos relacionados con el culto comunitario, tratando la organización y desarrollo de los bautismos, ayunos, oraciones y, por supuesto, la eucaristía. Las instrucciones concretas que se ofrecen en algunos casos difieren significativamente de la litúrgica que se desarrollará en oriente y occidente<sup>68</sup>, de ahí las evidentes reservas que aún persisten en la historiografía sobre su autenticidad.

En el capítulo IX se explicita más que el desarrollo completo de la eucaristía, término que aparece como tal por primera vez en un texto cristiano al margen de los escritos bíblicos, el modo en el que se a de orar sobre las especies. Primeramente se estipula: “los días del Señor reuníos para la partición del pan y la acción de gracias”<sup>69</sup>. Acto seguido se formulan las oraciones que han de realizarse sobre el cáliz y el pan durante la *impositio manuum*. Siguiendo quizás el orden prioritario descrito en el evangelio de Lucas, se bendice primero el vino, el cual no es trasunto de la sangre de Cristo sino “la sagrada vid de David, tu siervo, la cual nos enseñaste por Jesús, tu Hijo y Siervo”<sup>70</sup>; luego se realiza la partición del pan, empleando una fórmula que igualmente ignora su procedencia del cuerpo de Cristo: “Te damos gracias, Padre nuestro, por la vida y el conocimiento que nos enseñaste por Jesús, tu Hijo y Siervo: a ti la gloria en los siglos. Como este pan fue repartido sobre los montes y recogido, se hizo uno, así sea recogida tu Iglesia desde los límites de la tierra en tu Reino”<sup>71</sup>. En ningún caso se hace alusión a la institución de la última cena o al carácter conmemorativo del ritual eucarístico, pareciendo más bien tratarse de una cristología con rasgos davídicos que acentúan la correlación existente entre la figura veterotestamentaria del rey David y la neotestamentaria de Jesús, siendo éste heredero de aquél tanto física como espiritualmente. En versos posteriores se refrenda el carácter sacrificial de una celebración en la que se sirve “comida y bebida espiritual y de vida eterna”, dones que únicamente

<sup>67</sup> El prestigio del texto es evidente, como así lo recogen opiniones como la de Eusebio de Cesarea. No obstante también existe cierta corriente historiográfica que lo considera una farsa, datando su autoría uno o dos siglos más tarde y asignándole unos fines particularistas que otorgaría una imagen tendenciosa de la Iglesia. En todo caso se trata de una obra corta -552 vocablos griegos ordenados en cien versos y distribuidos en dieciséis capítulos-, siendo opinión mayoritaria la que le asigna un origen sirio que mezcla tradiciones judías en un entorno pagano de moral, creencias y costumbres antagónicas. En época medieval cayó en el olvido no recuperándose hasta 1873, cuando se encontró la copia de un códice griego del siglo XI perteneciente al patriarcado de Jerusalén.

<sup>68</sup> Son abundantes los escritos publicados que analizan el contenido del texto y lo ponen en relación con las costumbres del momento. Véanse: AYÁN CALVO, J. J., *Didaché*, Col. Fuentes Patrísticas 3, Ciudad Nueva, 1992; BARTLET, J. V., “The Didache reconsidered”, en *Journal of Theological Studies* nº 22, 1921, pp. 239-249; DRAPER, J., “Ritual process and ritual symbol in Didache 7-10”, en *Vigiliae Christianae* nº 54, pp. 121-158; MOLINÉ, E., *Los Padres de la Iglesia. Una guía introductoria*, Col. Pelicano, Madrid, Palabra, 2008, pp. 42-43; RIGGS, J., “From Gracious Tablet o Sacrament Elements: the tradition-history of Didache 9 and 10”, en *The second century* nº 4, 1984, pp. 1984; y VAN DE SANDT, H., “The eucharistic food of the didache in its jewish purity setting”, en *Vigiliae Christianae* nº 56, 2006, pp. 223-246.

<sup>69</sup> *Didaché* XIV, 1.

<sup>70</sup> *Didaché* IX, 2.

<sup>71</sup> *Didaché* IX, 3.



recepccionan “los que están bautizados en el nombre del Señor”<sup>72</sup>, “después de haber confesado vuestros pecados [...] a fin de que vuestro sacrificio sea puro”<sup>73</sup>.

Otras dos referencias documentales del momento en el que pueden advertirse connotaciones eucarísticas son la *Epístola a los Corintios* de Clemente de Roma<sup>74</sup>, escrita poco antes de 96 y, las siete cartas que camino de Roma para ser ejecutado fueron firmadas por Ignacio de Antioquía<sup>75</sup> sobre 108. Las aportaciones de ambos constituyen fuentes primarias para el conocimiento de la vida interna de la Iglesia primitiva –el primero actúa para corregir las erróneas decisiones que toma la comunidad corintia con respecto al orden de la jerarquía eclesiástica y, el segundo, anima a diferentes iglesias a mantener la vida comunitaria a partir del seguimiento de las verdades de la fe–. Ambas aportaciones ven la luz justo en un contexto de polémica doctrinal contra los docetas<sup>76</sup> y los judaizantes, siendo especialmente significativas las alusiones eucarísticas que Ignacio de Antioquía ofrece en sus cartas subrayando algunos aspectos que pueden entenderse como evolutivos con respecto a los testimonios del Nuevo Testamento<sup>77</sup>.

En este sentido, la aportación ignaciana al sacramento eucarístico, en cuanto a su desarrollo en el contexto comunitario y en su significado sacrificial, están dentro de una óptica

<sup>72</sup> *Didaché* IX, 4. Esta acotación será posteriormente repetida en textos apologéticos, como el de Justino mártir

<sup>73</sup> *Didaché* XIV, 1. La particular secuenciación que recoge el documento es la que más dudas interpretativas ha suscitado entre los estudiosos, sobre todo las que atañen al origen y naturaleza del rito. Con respecto al primero es evidente la relación con las ceremonias de comidas judías de cuya evolución si surgió el ritual eucarístico cristiano –de ahí el paralelismo con oraciones bendicionales como *Berakhot*, *Amidá* y *Birkat Hamzón*– y, en cuanto al segundo, la naturaleza ‘convival’ vuelve a estar presente cual ejemplo de una extensa tradición de raigambres clásicas.

<sup>74</sup> Obispo de Roma y por lo tanto, según testimonio posterior de san Ireneo, tercer sucesor de Pedro tras Lino y Cleto. Por los datos que aporta en su escrito, existen evidencias de corresponderse a los instantes posteriores de una de las primeras persecuciones contra los cristianos. Su aportación documental es apreciada incluso en las décadas siguientes pues en ciertas asambleas de fieles solía leerse debido a sus valores permanentes, tal y como recuerda Eusebio de Cesarea en el siglo IV en su *Historia Eclesiástica*.

<sup>75</sup> Las cartas se escriben en el transcurso de pocas semanas: cuatro de ellas desde Esmirna, dirigidas a las comunidades de Éfeso, Magnesia, Tralles y Roma; las otras tres, desde Tróade, destinadas a Esmirna y su obispo Policarpo, así como a la comunidad de Filadelfia. Su arresto se produce a comienzos del siglo II, siendo escasas las referencias documentales existentes tanto del proceso como del propio personaje en sí. De la lectura de sus escritos se desprende su verdadera intención: próximo a ser ajusticiado, ofrece consejo y reflexión justamente en un contexto circunstancial muy particular para la historia del cristianismo.

<sup>76</sup> Corriente herética cristiana desarrollada en el siglo I que niega el carácter humano de Jesús, desdeñando así desde la crucifixión hasta la resurrección, pasando por la encarnación o la propia eucaristía entre otras salvedades. La doctrina docetista, imbuida de planteamientos platónicos y enraizada en el dualismo gnóstico, divide ‘cuerpo’ y ‘espíritu’ atribuyendo al primero todo lo temporal, ilusorio y corrupto y, al segundo, lo eterno, real y perfecto. De ahí su argumentación a favor de que el cuerpo de Cristo solo es una ilusión y, por consiguiente, su crucifixión, una mera apariencia. Véase FRASSETTO, M., *Los herejes. De Bogomillo y los cátaros a Wyelif y Hus*, Barcelona, Ariel, 2008.

<sup>77</sup> Se han consultado las siguientes referencias específicas: ALVES DE SOUZA, P. G., “A Eucaristia em S. Inácio de Antioquia”, en *Theologica* nº 10, Braga, 1969, pp. 9-21; CAMELOT, P. T., *Ignace d’Antioche. Polycarpe de Smyrne, Lettres. Martyre de Polycarpe*, Col. Sources Chrétiennes 10, París, 1958, 3ª edición; WOODHALL, J. A., “The Eucharistic Theology of Ignatius of Antioch”, en *Communio* nº 5, 1972, pp. 5-21; y de ZARÑATU, S. véanse diferentes aportaciones: “Les concepts de vie et de mort chez Ignace d’Antioche”, en *Vigiliae Christianae* nº 33, 1979, pp. 324-341; “Aproximaciones a la cristología de Ignacio de Antioquía”, en *Teología y vida* nº 21, 1980, 115-127; y “Notas sobre eucaristía en Ignacio de Antioquía”, en *Revista Católica* nº 105, 2005, pp. 291-293.

completamente cristocéntrica. A modo de resumen, recuerda en un primer lugar que toda actividad cultural ha de realizarse con el beneplácito del obispo, quien ha de fomentar una mayor periodicidad de éstas sobre todo en torno a la eucaristía, “partiendo un solo pan, que es remedio de inmortalidad, antídoto para no morir sino vivir en Jesucristo para siempre”<sup>78</sup>. Y, en un segundo momento, traza un fuerte paralelismo entre el martirio que él mismo va a vivir una vez que llegue a Roma y la pasión de Cristo, a partir de un lenguaje netamente sacramental: “quiero el pan de Dios, que es la carne de Jesucristo, el de la simiente de David, y como bebida quiero su sangre, que es amor incorruptible”<sup>79</sup>. Así es como una misma línea argumentativa se unen la mística sacrificial con la eucarística, procediéndose a una actualización de la pasión-resurrección de Cristo en la vida cristiana a partir de su presencia en el rito eucarístico en el que además una serie de símbolos ofrecen más luz al mensaje final: la cruz, como instrumento para levantar las piedras para la construcción del templo; la sangre de Cristo, que anima a los cristianos a mantener obras de caridad; y, el martirio, entendido como una asimilación identitaria de la propia pasión de Jesús. Para Ignacio, la unión de carne y espíritu lleva a la vida eterna, por lo que es necesario, siguiendo esta concepción unitaria, vivir ambas en comunidad en la Iglesia que es el cuerpo de Cristo en la que se comparten un pan, una carne y un cáliz<sup>80</sup>.

Al margen de las cuestiones netamente teológicas, las aportaciones de Ignacio de Antioquía tienen también un fuerte componente artístico a pesar de que, en el contexto histórico en el que su pensamiento se difunde y las prácticas eucarísticas que llevan a cabo las primitivas comunidades cristianas no se sirven aún de ningún objeto litúrgico ni espacio sagrado previamente construido. Los símbolos que refuerzan su mensaje final, sin embargo, van a convertirse con el devenir de los tiempos en recursos que sí van a necesitar un componente claramente formal y estético imbuido de ciertos aires espirituales. En este sentido, la cruz, el primero de ellos, comienza a utilizarse como emblema identificativo de las comunidades, signo visible que solidariza a los cristianos con la nueva Iglesia. Bajo su signo se construirán en siglos posteriores los templos que quedarán igualmente protegidos por esa idea común de ser espacios en los que la comunidad se reúne para celebrar la fe y en la que el propio Cristo, en el desarrollo de la eucaristía, se hace presente en las especies del pan y del vino, trasunto de su cuerpo y de su sangre.

Unas prácticas que, en opinión de Justino<sup>81</sup>, devienen de la misma esencia de Jesús y, por consiguiente, ejemplifican la vitalidad de sus enseñanzas en el seno de la nueva Iglesia. Su aportación a la teología eucarística resulta ser esencial justo en los años centrales del siglo II en un doble sentido: por un lado sus obras son testimonio de las celebraciones sacramentales que viven las primitivas comunidades, descritas con minuciosidad; y, por otro,

<sup>78</sup> ANTIOQUÍA, I. de, *Carta a los efesios* 20, 2.

<sup>79</sup> ANTIOQUÍA, I. de, *Carta a los romanos* 7, 3.

<sup>80</sup> ANTIOQUÍA, I. de, *Carta a los efesios* 20, 2; *Carta a los Filadelfianos* 4.

<sup>81</sup> (100/114-162/168). Samaritano de nacimiento, estudió filosofía convirtiéndose al cristianismo en Éfeso, en tiempos de Adriano dedicando el resto de su vida, según sus propias palabras, a la enseñanza de la verdadera sabiduría a través de una escuela que él mismo funda en Roma, el *Didascáleo romano*. Sufre martirio en la capital del Imperio al parecer por las disputas que mantuvo con el cínico Crescencio, en el reinado de Marco Aurelio. Fue un autor prolífico y de entre los numerosos textos tan solo tres permanecen a día de hoy completos: *Apologías* (dos documentos) y el *Diálogo con Trifón*.

sus textos sirven de alegato apologético para demostrar a las autoridades romanas que se tratan tan solo de prácticas religiosas, completamente inofensivas desde el punto político y, por consiguiente, dignas de ser respetadas. Su aportación documental clarifica aún más la estructura de las celebraciones sacramentales, tanto bautismales como eucarísticas, al mostrar más detalles y puntualizaciones que los textos anteriores. Así transcurría el ritual de un domingo cualquiera:

“El día llamado del sol tiene lugar la reunión en un mismo sitio de todos los que habitan en la ciudad o en el campo. Se leen las memorias de los Apóstoles y los escritos de los Profetas. Luego, cuando el lector ha acabado, el que preside incita y exhorta de palabra a la imitación de tan cosas excelsas. Después nos levantamos todos a una y recitamos oraciones [...]. Luego se lleva al que preside el pan y una copa con vino y agua mezclados. El que preside los toma y eleva, según el poder que en él hay, alabanzas y gloria al Padre del universo, por el nombre del Hijo y del Espíritu Santo, y da gracias largamente porque hayamos sido juzgados dignos de estos dones. Cuando el que preside ha hecho la acción de gracias y el pueblo ha respondido ‘amén’, los que entre nosotros se llaman diáconos distribuyen a todos los que están presentes el pan y el vino ‘eucaristizados’, y a los ausentes se les envía [...]. Y celebramos esta reunión general el día del sol, por ser el primero, en que Dios, transformado en tinieblas y la materia, hizo el mundo, y el día también en que Jesucristo, nuestro Salvador, resucitó de entre los muertos<sup>82</sup>”.

De sus palabras se deduce que los cristianos de toda condición y oficio se reúnen en un solo lugar –aún no demasiado especificado ni concretizado arquitectónicamente– para, bajo la presidencia de un ministro, escuchar las lecturas bíblicas, oír las palabras del celebrante y orar puestos en pie por las intenciones de la comunidad y el mundo, desarrolla la *praxis* eucarística, aportando a la mesa –una de las primeras alusiones al uso de este elemento que empieza a convertirse en pieza clave del ornato litúrgico– el pan, el vino y el agua sobre los que el presidente de la asamblea realiza una oración de acción de gracias a cuya finalización los fieles contestan con un ‘amén’, culminando esta primera parte con un ósculo de paz. Pasada esta secuencia, los diáconos distribuyen entre los presentes la comunión.

No existen aún referencias sobre los cantos, movimientos procesionales o gestos de fracción del pan antes de la comunión; más bien persiste un marco litúrgico un tanto espontáneo donde el celebrante va actuando atendiendo a una ‘plegaria eucarística’ secuenciada a partir de la acción de gracias, la alabanza y la gloria, la actuación según su poder y la finalización con la oración dirigida al “Padre de todas las cosas”.

Del mismo modo la aportación de Justino viene también a clarificar la ‘teología eucarística’, incidiendo en la naturaleza de la comunión y los destinatarios que han de recibirla. Al hilo de ello, recuerda que la eucaristía tiene su origen en la última cena de Jesús y en el mandato de éste de perpetuarla a partir de comer el pan y beber el vino, convertidos en su cuerpo y en su sangre a través de una particular argumentación basada en la encarnación y en la acción

<sup>82</sup> JUSTINO, *Apología. Carta al emperador Antonino Pío y a su hijo Marco Aurelio*, ca. 150-155. Capítulo 67.

del *logos*, es decir, las propias palabras de Cristo mediante las cuales los dones se ‘eucaristizan’<sup>83</sup>:

“Este alimento se llama entre nosotros eucaristía. Del cual a ningún otro es lícito participar, sino al que cree que nuestra doctrina es verdadera, y que ha sido purificado con el bautismo [...]. Porque estas cosas no las tomamos como pan ordinario ni bebida ordinaria, sino que, así como el Verbo de Dios, habiéndose encarnado en Jesucristo Nuestro Salvador, tuvo carne y sangre para nuestra salvación, así también se nos ha enseñado que el alimento ‘eucaristizado’ mediante la palabra de oración [...] es la carne y la sangre de aquel Jesús que se encarnó”<sup>84</sup>.

Esta acción del *logos* presentada por Justino tendrá inmediatez documental e incluso un mayor desarrollo en textos de autores de fechas siguientes, como el caso de Ireneo quien en su obra *Adversus haerenses* argumenta que, mediante esa ‘invocación’ o *epiclesis*, el cuerpo de Jesús se convierte en ‘eucaristía’ a partir de dos elementos: el material, que procede del trigo que se cultiva en la tierra; y el espiritual, que tiene como remitente la acción salvífica de Dios la cual permitirá en el futuro la resurrección<sup>85</sup>. Es esta aportación una de las primeras teorías que de forma más meridiana explicitan la presencia real del cuerpo y la sangre de Jesús dentro de la celebración eucarística<sup>86</sup>.

### La oleada de persecuciones: apologías, asambleas catacumbarias y grafías

La comunidad cristiana del siglo II no es objeto de una persecución continua por parte de la autoridad romana, así como tampoco es exacto acusar a determinados emperadores de ordenar sin medida la aniquilación global de las comunidades<sup>87</sup>. De hecho en los primeros contactos de los cristianos con el Imperio, las persecuciones no son un hecho generalizado

<sup>83</sup> No incluye Justino la fórmula empleada por los celebrantes a la hora de realizar esta plegaria, aunque esta nueva aportación teológica aporta novedad al rito en pleno siglo II. Con posterioridad, la acción del *logos* será reemplazada por el Espíritu, como defenderá Cirilo de Jerusalén en el siglo IV. Cf. AGRELO, S., “El ‘logos’, potencia divina que hace la eucaristía. Testimonio de san Justino”, en *Antonianum* nº 60/4, 1985, pp. 602-663; CASEL, O., “Die Eucharistielehre des hl. Justinus Martyr”, en *Der Katholik* nº 94, 1914, pp. 153-176; GOGUEL, M., *L’eucharistie des origenes à Justin Martyr*, París, 1909; DORSCH, E., *Der Opfercharakter der Eucharistie einst und jetzt*, Innsbruck, 1911, 2ª edición; y MCGOWAN, A. B., “Is there a liturgical text in this Gospel?: The institution narratives and their early interpretative communities”, en *Journal of Biblical Literature* nº118/1, 1999, pp. 73-87.

<sup>84</sup> JUSTINO, *Apología... op. cit.* Capítulo 66.

<sup>85</sup> Una aportación básica para conocer el pensamiento eucarístico de este autor la aporta BLAS PASTOR, J., *Hermenéutica de las imágenes convivales en la teología de Ireneo de Lyon: de la creación al milenio*, col. *Dissertationes theologicae* 13, Madrid, Universidad san Dámaso, 2014.

<sup>86</sup> No será hasta el siglo III cuando se recoja documentalmente un desarrollo algo más normatizado de la eucaristía. En la *Tradición apostólica* atribuida a Hipólito se especifica que el celebrante no tiene por qué pronunciar sobre las especies las mismas palabras, como estudiadas de memoria; más bien cada uno orará en función de sus capacidades –*secundum suam potestatem*– procurando hacerlo con un lenguaje solemne para cumplir con la ‘ortodoxia’, concepto que hará que la plegaria eucarística se fije tiempo después. Un mayor desarrollo puede encontrarse en: BOTTE, B., *La Tradition Apostolique de saint Hippolyte*, Münster, 1963; BRENT, A., *Hippolytus and the Roman Church in the Third Century*, Brill, Leiden, 1995; o SIMONETTI, M., “Una nuova proposta su Ippolito”, en *Agustinianum* 1, 1996, pp. 13-46

<sup>87</sup> Pioneros en dilucidar los períodos de mayor o menor constricción de la normativa romana son los estudios de GRÉGORIE, H., *Les persécutions dans l’Empire romain*. Bruselas, 1951 y MOREAU, J. *Les persécutions du Christianisme dans l’Empire romain*. París, 1956.

sino que más bien tienen cierto carácter localista, no exento eso sí de drama y tragedia por parte de los dolientes. Tradicionalmente ha sido común relacionarlas con cierta ley positiva de la época de Nerón que proscribía al cristianismo al hilo de las tesis de Tertuliano cuando habla de un *institutum neronianum*<sup>88</sup>. No obstante y en pro de la verdad histórica, dicho aserto carece de fundamento jurídico ya que si bien el propio Nerón es el primero en tomar medidas contrarias a los cristianos no lo hace en nombre de ninguna ley particular sino, más bien, actuando ante la inexistencia de una ordenanza que los protegiera –a diferencia de los judíos–. La prueba está en que los cristianos conforman una asociación no reconocida por el Estado romano y, por consiguiente, es ilícita de ahí que cualquier acusado de pertenecer a la misma sería fácilmente condenado desde el mismo momento de ser acusado.

Por lo tanto la palabra que ejemplifica la situación de los cristianos en los primeros años de vida de la religión es precariedad. De hecho, la situación debía tornar en angustiosa pues vivir siempre bajo la amenaza de denuncia por parte de la sociedad pagana no era para nada agradable obligando a permanecer alerta ante cualquier intento de delación. No obstante es necesario apuntar que a pesar de las acusaciones lanzadas por Eusebio y Lactancio contra los emperadores romanos al hacerlos culpables de ordenar las persecuciones, lo cierto es que éstos, con la excepción ya aludida a Nerón, se muestran tolerantes durante los dos primeros siglos en líneas generales<sup>89</sup>. La hostilidad, por consiguiente, se debe más bien a denuncias de pobladores paganos o incluso a miembros de la comunidad judía.

Surge en este preciso momento un recurso literario de primer orden en manos cristianas: las apologías<sup>90</sup>. Éstas no pueden considerarse en puridad documentos de carácter jurídico pues su objetivo fundamental es el del reclamar para los cristianos frente a la opinión pública un estatuto común, sin demasiadas pretensiones legalistas por parte de sus firmantes<sup>91</sup>. De hecho esta literatura misionera del siglo II es más bien una forma de presentar el evangelio al mundo pagano con intenciones claramente propagandísticas y, en cierto modo, reivindicativas ante ciertas opiniones infundadas existentes tanto a nivel popular como

<sup>88</sup> En tiempos de este emperador y a propósito del incendio que asoló Roma, capital del Imperio, los cristianos fueron acusados oficialmente de ser autores del mismo. Tan maliciosa imputación podría responder a la presunta atención prestada por el emperador a las acusaciones vertidas por sectores judíos con cierta influencia en cuestiones palatinas, convencidos de las características herejéticas de la incipiente comunidad. Según la tradición, la persecución inmediata ordenada fue limitada sólo a la ciudad y en ella fueron martirizados Pedro y Pablo. Con todo, la imagen pública de los cristianos no es precisamente la mejor, como argumenta Tácito, quien los hace culpables de crímenes y de latrocinios execrables productos de su baja condición social y vida desarreglada, convirtiéndose estas opiniones en mayoritarias por parte incluso del vulgo y los intelectuales. Hasta tal punto llegaron los infundios y las habladurías que, en ocasiones y según éstas, las actividades cristianas quedaban completamente desvirtuadas y casi caricaturizadas. Véase MOLINÉ, E., *Los Padres de la Iglesia. Una guía introductoria*, Col. Pelicano, Madrid, Palabra, 2008, pp. 66-67.

<sup>89</sup> No será así con la llegada al poder de los Severos ya en el siglo III.

<sup>90</sup> Suele considerarse iniciador de estas prácticas a Cuadrato quien en 123 o 124 presentara una apología al emperador Adriano, de la que han perdurado fragmentos. En esos mismos años destaca también un documento firmado por Arístides de Atenas, en este caso dirigido a Adriano, alguno de cuyos aspectos son comentados más adelante. A partir de entonces existe una extensa lista de apologistas entre los que tienen cabida Taciano, Atenágoras, Melitón de Sardes o Hermías, entre otros.

<sup>91</sup> Fundamental para un mayor conocimiento acerca del contenido evangelizador de los apologistas es la aportación de GRANT, R. M., “The chronology of the Greek Apologists”, en *Vigiliae Christianae. A review of Early Christian Life and Language*, vol. 9, nº 1. Leiden, Brill, 1955.



intelectual<sup>92</sup>. En este conjunto de textos pueden citarse a modo de ejemplos numerosos escritos anónimos fechados entre finales del siglo II y comienzos del III, momento al que también pertenecen documentos de idéntico carácter y misma finalidad como el tratado *A Autólico* de Teófilo de Antioquía, el *Discurso a los griegos* firmado por Taciano o el *Protréptico* escrito por Clemente de Alejandría.

Justamente la toponimia que acompaña los nombres de estos de dos de estos autores conlleva que, a partir del siglo III, se abran nuevas vías que procuren traducir el misterio cristiano a un lenguaje filosófico-teológico adecuado a la cultura del momento. Es así como surge la denominada Escuela de Alejandría<sup>93</sup> que tendrán en Clemente, Orígenes, Eusebio de Cesarea o Cirilo, a su principales representantes empeñados en demostrar la primacía de la palabra de Dios y la fe frente al *logos* y la *gnosis*. Están convencidos de la presencia real de Cristo en el pan y en el vino de la eucaristía, aunque consideran –siguiendo un concepto de comunión ‘espiritualizada’– que es a través de la oración y no de los dones como los fieles ‘más maduros’ quedan unidos a su cuerpo y su sangre<sup>94</sup>. Unas opiniones que serán objeto de debate por parte de los miembros de otra escuela, la de Antioquía<sup>95</sup>, en Siria; Efrén, Cirilo de Jerusalén, Juan Crisóstomo o Teodoro de Mopsuestia prefieren dejar a un lado ese sentido alegorista defendido por los alejandrinos y optar por la enfatización de la presencia sacramental de Cristo y la participación de los fieles en su cuerpo y sangre, sin olvidar el sentido espiritual de la palabra y el simbólico de un sacramento al que reverencian<sup>96</sup>. Propuestas cristológicas divergentes que provocarán incluso la celebración posterior de dos concilios –el de Nicea en 325 y el I de Constantinopla en 381– en los que el objeto de debate

<sup>92</sup> Al respecto véase la nota 82.

<sup>93</sup> Fundada por Panteno alrededor de 200, su irrupción supone un avance importante para el estudio teológico apostando por las interpretaciones alegóricas de los textos sagrados en un contexto social pujante para el cristianismo en África. Es así como se convertirá la escuela en el centro más antiguo dedicado a las ciencias sagradas existente en la historia del cristianismo. Así mismo no puede olvidarse en qué contexto socio-histórico se desarrolla este centro. En este sentido, se estima que a comienzos del siglo IV había en Egipto unos 100 obispos, mientras que en Alejandría se congregaban alrededor de 100.000 cristianos. Por influencias de la cultura griega, la capital de la región es una ciudad helenizada, cosmopolita e intelectualmente liberal lo cual provocará una ‘helenización’ de la religión cristiana, abandonándose en cierto modo los usos, costumbres y mentalidad judías. Así es como los profesores ‘alejandrinos’ van a desarrollar sus investigaciones metafísicas sobre el contenido de la fe a partir tanto de una fuerte influencia platónica como de las interpretaciones alegóricas de los mitos que comenzaron Homero y Hesíodo. El sistema, de obvias raíces griegas y de un enorme éxito en la historia antigua, será el empleado para evitar la literalidad de los textos sagrados.

<sup>94</sup> De los comentados, el autor que más radical se muestra hacia el mantenimiento de esta teoría mediante la cual la comunión ‘más provechosa’ es la que reciben aquellos fieles que se alimentan más de la palabra de Dios que de las especies, es Orígenes. Véase ALVES DE SOUSA, P. G., “A presença de Cristo nos comentários de Orígenes a Jo 6, 55-57”, en *Theologica* 11, 1976 y LAPORTE, J., *Theologie liturgique de Philon d’Alexandrie et d’Origène*, París, Cerf, 1995.

<sup>95</sup> Fundada por Luciano de Samosata, tiene como objeto tanto la interpretación literal como el estudio histórico-gramatical de las escrituras. Por lo tanto es una escuela completamente antagónica a la de Alejandría que busca, a través de la investigación escriturística, descubrir su sentido más obvio. Pese a todo no existen contradicciones absolutas entre ambos centros pues en ambos casos dan por válida la tradición exegética, aunque cada uno desarrolle puntos de vista divergentes. El realismo y empirismo que aplican los profesores de Antioquía está relacionado con planteamientos propios de Aristóteles, tendentes hacia un tipo de racionalismo militante que tendrá en un futuro ciertas connotaciones negativas al ser causante de próximas herejías (en especial, al arrianismo).

<sup>96</sup> Cf. NOLA, G. di (ed.), *La dottrina eucaristica di Giovanni Crisostomo*, Roma, Libreria Editrice Vaticana, 1997;

sería la orientación del pensamiento cristiano hacia el misterio de la persona de Cristo, demostrando con ello la enorme influencia que ambos centros eruditos tendrán en todos los sentidos para la patrística y los siglos venideros.

Con independencia de las anteriores premisas básicas, es sumamente interesante por cuanto de simbólico y prosaico tendrá para posteriores obras literarias e iconográficas, una aportación que Clemente de Alejandría realiza en *El Pedagogo*<sup>97</sup>. En concreto, en el libro I, capítulo 6, explicita que la leche es un alimento creado por Dios que toman tanto los recién nacidos como también los ‘renacidos’ *pneumáticos* lo hacen a través de la eucaristía. Por lo tanto, si el contenido esencial de ésta es la comunión, el *logos*, la divinidad, se convierte en ‘leche sacramental’. Esta versión<sup>98</sup> es defendida insistentemente por el autor fundamentándola con ocasión de un altercado con los gnósticos, quienes al entenderse poseedores de una opinión superior venían tratando a los cristianos como simples infantes a cuenta de carecer de un pensamiento elaborado.

La identificación del alimento eucarístico con la sustancia láctea tiene además para Clemente de Alejandría un sentido ascendente por parte del fiel, que ha sido convertido en cristiano pleno a través del bautismo pero necesita nutrirse de él a través de un alimento completo y sólido, oportuno para alcanzar un mayor conocimiento e instrucción. La comunión eucarística supone entender la leche como una sustancia completa, perfecta y, en este sentido, el autor llega incluso a hacer uso de las opiniones médicas de Galeno para afirmar que “de muchas maneras se alegoriza el *logos*, como alimento, como carne y sangre, como pan y leche; todo ello es el Señor para nuestro disfrute, disfrute de aquellos que hemos llegado a la fe en él”<sup>99</sup>. Esta alegoría no es para el alejandrino una metáfora vacía sino un discurso cognitivo que expresa una realidad interna: el vehículo o la forma utilizada por la divinidad para darse a los demás. Es más, la designación de la eucaristía como ‘leche’ es solamente una imagen que, como tal, tiene una dimensión de imaginación y otra de representación, siendo esta última ampliada, variada y complementada por cada fiel a través de facultades asociativas; una de las más evidentes tiende a relacionar la leche con la imagen de la madre que amamanta a sus hijos<sup>100</sup>. En este sentido, Clemente de Alejandría

<sup>97</sup> Escrita alrededor de 195-200, supone un manifiesto racional para crear un discurso exhortativo que favorezca la conversión del pagano, criticando al mismo tiempo las creencias de éstos en misterios ocultos o la mitología antigua. Al modo de programa educativo griego, Clemente de Alejandría propone que la acción de dios, el *logos* divino, actúa sobre el fiel de manera ascendente: primero exhorta a la conversión, segundo forma cual pedagogo la moral del bautizado y, tercero, conduce como maestro al buen cristiano hasta el conocimiento perfecto, la *gnosis*.

Se ha utilizado la traducción de Joan Sariol Díaz con introducción de Ángel Castiñeira Fernández, en col. Clásica, Madrid, Gredos, 1988. 1ª preimpresión.

<sup>98</sup> En esta noción, Clemente de Alejandría hace una evidente exégesis de 1 Pedro 2, 1-3: “Desechando, pues, toda malicia, todo engaño, hipocresía, envidias, y todas las detracciones, desead, como niños recién nacidos, la leche espiritual no adulterada, para que por ella crezcáis para salvación, si es que habéis gustado la benignidad del Señor”.

<sup>99</sup> ALEJANDRÍA, C., *El Pedagogo*, libro I, cap. 47, v. 2.

<sup>100</sup> BETZ, J., “Die Eucharistie als Gottes Milch in frühchristlicher Sicht”, en *Zeitschrift für Katholische Theologie*, vol. 106, nº 2, 1984, pp. 167-185; BUGANZA, J., “Exposición y crítica de la ética de Clemente de Alejandría”, en *Sapientia* nº LXV, Fasc. 227-228, Buenos Aires, Universidad Católica de Argentina, 2010, pp. 5-21; BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M., “La alta sociedad de Alejandría según el ‘Pedagogo’ de Clemente”, en *Gerión* nº 11, Madrid, Universidad Complutense, 1993, pp. 185-227; DRUILLE, P., “El vino en el ‘Pedagogo’ de Clemente de

sostiene en su exposición que es precisamente la Madre Iglesia<sup>101</sup> la que provee de ‘leche sagrada’ a los cristianos, al propio *logos* convertido en eucaristía<sup>102</sup>.

En paralelo a la exposición de estas ideas, dirigidas más bien a un grupo social con cierta base intelectual, los primitivos cristianos también van a actuar sobre otros grupos mucho más populares estableciendo una red de predicaciones y catequesis en las que exponen los principios básicos de su fe de una manera mucho más sencilla, queriendo con ello sentar las bases para la captación de nuevos fieles. Su asimilación por parte de éstos conllevaría irremisiblemente a la celebración del sacramento del bautismo, hito que implica para el neocatecúmeno la iniciación fehaciente de una nueva vida a la que accede a través del agua y de la aceptación de los fundamentos básicos de la fe, dentro de una cuidada liturgia plena de signos y símbolos, así como la consiguiente renuncia a la vida religiosa anterior. Este instrumento de comunicación tiene como punto de arranque los discursos de Pablo en Listra frente a los paganos<sup>103</sup> y ante los atenienses reunidos en el Areópago<sup>104</sup>, anteriormente comentados.

En todo caso, tanto la fórmula literaria-apologética propia de eruditos como la segunda, tendente a poner en relación palabra y gestos con la finalidad de captar la atención del oyente, no son para nada recursos novedosos. En efecto, la literatura misionera hunde sus raíces de nuevo en la tradición judeo-helenística<sup>105</sup> de la que la propaganda cristiana incluso retomará temas tales como la crítica a la idolatría o el carácter primitivo del monoteísmo<sup>106</sup>.

---

Alejandro”, en *Circe* XV, 2001, pp. 81-87; GUSSEN, P. J. G., *Het leven in Alexandrie volgens de cultuur Pritorische gegevens in de Paedagogus van Clemens Alexandrinus*, Assen, 1954; LLAMAS MARTÍNEZ, J. A., “Influencias platónicas en el pensamiento de Clemente de Alejandría”, en *Educación XXI* nº 4, Uned, 2001, pp. 239-256; MERINO RODRÍGUEZ, M.: “Razón y fe en Clemente de Alejandría”, en *Teología y Vida* vol. LII, 2011, pp. 51-92 e “Historicidad del conocimiento de Dios en Clemente de Alejandría”, en *Anuario de Historia de la Iglesia* nº 8, 1999, pp. 53-69; y SARIOL DÍAZ, J., “Clemente de Alejandría, un teólogo liberal”, en *Discursos y ponencias del IV Congreso Nacional de Estudios Clásicos*, Barcelona, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1971-1973.

<sup>101</sup> La imagen de ‘madre iglesia’ propuesta por el autor tiene fundamentos bíblicos más que evidentes: tanto en la valoración de Israel como la amada y esposa del Señor (Oseas 1; 2, 4-17; Isaías 49, 18; 54, 4-10; 62, 4; Jeremías 2, 1. 32; 3, 1-20; 31, 3; Ezequiel 16, 8-43; Salmo 44 y la interpretación alegórica recogida por el *Cantar de los Cantares*), como en la analogía neotestamentaria de la Iglesia como esposa de Cristo (2 Corintios 11, 2; Efesios 5, 25; Apocalipsis 19, 7; 21, 2; 22, 17).

<sup>102</sup> A final de *El Pedagogo* –Libro III, capítulo 101, 3– incorpora Clemente de Alejandría un himno en el que pone de manifiesto todas estas asociaciones de conceptos: “Cristo Jesús. Leche celestial que brota de pechos dulces de la novia, de los dones de amor de tu sabiduría la recibimos nosotros los infantes con boca del niño como alimento de este pecho materno del Logos. Dejamos que nos llene el rocío del espíritu. Por eso cantemos unidos una alabanza inocente, bendición sincera al rey Cristo como premio santo por la doctrina de la vida. Juntos acompañemos con mente sencilla al Hijo poderoso”.

<sup>103</sup> Hechos 14, 8-23.

<sup>104</sup> Hechos 17, 22-24.

<sup>105</sup> Según lo recogido en DANIELLOU, J., *Mensaje... op. cit.* textos que ejemplifican esa influencia son los *Escritos sibilinos* judíos y la *Carta de Aristeas*, así como el *Contra Apión* de Josefo y gran parte de la obra de Filón (*Apología para los judíos*, *Vida de Moisés* y *la Explicación de la Ley*).

<sup>106</sup> Estas temáticas han sido ampliamente tratadas por parte de la historiografía teológica especializada. Cf. FRIEDLÄNDER, M., *Geschichte der jüdischen Apologetik als Vorgeschichte des Christentums*. Zurich, 1903; DALBERT, P., *Die Theologie der hellenistisch-jüdischen Missions-Literatur unter Ausschluss von Philo und Josephus*. Hamburgo, 1954.



Por lo que respecta a la predicación existen igualmente relaciones de inspiración en la kerigmática judía, género literario de cierto sesgo oratorio que trataba de anunciar la llegada de una buena noticia, así como es dependiente de los discursos filosóficos griegos de la época donde, a su vez, las influencias de las antiguas corrientes de pensamiento se mezclan fruto de su extenso y prolífico desarrollo. La novedad está en que esas fuentes de difusión cristianas incorporan a la necesidad de conocer la verdad un componente que hasta entonces no había sido común en ninguna otra creencia: el del perdón de las almas que caen en el error precisamente por desconocer la existencia de esa realidad suprasensible, hasta ahora no revelada; o lo que es lo mismo, porque aún no han conocido e interiorizado las enseñanzas de Jesús.

Relacionada con esa actitud de condonar a las almas que yerran, resultan curiosas algunas de las cuestiones que aparecen en la que puede considerarse una de las apologías cristianas más antiguas: un fragmento atribuido a Arístides de Atenas<sup>107</sup>, un converso que aprovecha su experiencia para darla a conocer y compartir así su nueva fe siguiendo planteamientos que mezclan ideas sofistas y estoicas. Lo que verdaderamente nos interesa es esa actitud diferenciadora atribuida a los cristianos frente a quienes no profesan su misma fe, quedando así reflejado:

“Los cristianos son justos y santos y la verdad está ante sus ojos. Y poseen un espíritu de paciencia. Además, cuando han reconocido el error de los paganos y son perseguidos por ellos, los soportan con paciencia y, más aún, les tienen compasión, como a seres que están privados del conocimiento de la verdad, y ofrecen plegarias por ellos, para que se conviertan de su error”<sup>108</sup>.

Bajo ese espíritu y a pesar de las serias dificultades jurídico-políticas, las comunidades cristianas siguen su crecimiento numérico extendiéndose por Europa, África y Asia, siendo además mayoritarias en Egipto, Tunicia, regiones Bética y Tarraconense de la península Ibérica, valle del Ródano en la Galia y zonas de Roma y Nápoles en la península Italiana. Del mismo modo y como consecuencia de lo anterior, promovieron desde finales del siglo II la construcción de cementerios en superficie, como así lo expresan los testimonios de Tertuliano –habla sobre la *areae sepulturarum nostrarum* que alrededor de 203 existía en Cartago y del fuerte rechazo que su uso en exclusiva por parte de la comunidad cristiana

<sup>107</sup> Según la tradición, la obra se escribe en el segundo cuarto del siglo II y está dirigida a uno de los emperadores antoninos de Roma. No existe mayor precisión cronológica debido a las propias contradicciones en las que caen fuentes escritas contemporáneas. Si bien el texto está originariamente escrito en griego, la versión más fiable corresponde a una traducción siríaca del siglo VI, encontrada en el siglo XIX, en la que incluso su autor aparece con el nombre alterado. Hasta su redescubrimiento, las referencias a los textos de Arístides se correspondían a unas referencias marginales contenidas en la *Historia Eclesiástica* de Eusebio de Cesarea (ca. 325-326). Sobre el autor, véase BURINI, C., *Gli apologeti Greci*, Roma, 1986, pp. 37-60; MORESCHINI, C. y NORELLI, E., *Storia della letteratura cristiana mitica greca e latina I. De Paolo all'età costantiniana*. Brescia, 1995, pp. 289-291; HARRIS, J. R. y ROBINSON, J. A., *The Apology of Aristides on behalf of the Christians*, Cambridge, 1891; y CORTÉS COPETE, J. M., *Elio Arístide. Un sofista griego en el Imperio Romano*, Madrid, 1995.

<sup>108</sup> Versión italiana del texto original recopilada por ALPIGIANO, C. (ed.), *Aristide de Atene. Apologia*, Florencia, Nardini, 1988.

suponía para la plebe pagana<sup>109</sup>–, Orígenes –quien atestigua la existencia de áreas funerarias cristianas en Alejandría en las primeras décadas de la centuria III– o Hipólito –menciona una zona comunitaria en el extrarradio de Roma cuyo funcionamiento y coordinación recaen bajo responsabilidad del futuro papa Calixto (198-217) –.

Estas extensiones de terreno van a ser conocidas con un vocablo griego cuya traducción latina literal es la de ‘dormitorio’, término que encaja con la concepción cristiana de la muerte: un reposo provisional en espera de la definitiva resurrección. Los testimonios arqueológicos son los que, a la postre, demuestran la fiabilidad de las fuentes documentales, señalando igualmente que antes de comenzarse la construcción funeraria en estas zonas los cristianos solían enterrar a sus difuntos en cementerios comunales paganos, ya fuesen en sepulcros individuales, familiares o pertenecientes a asociaciones; si bien el aumento numérico de la comunidad, la conciencia colectiva como grupo compacto, la difusión del rito de la inhumación, la voluntad de disponer de espacios propios para la celebración de ritos funerarios o, la garantía de dar sepultura a fieles de toda condición socio-económica, llevaron a abandonar tales costumbres para construir sus propios espacios independientes de los paganos<sup>110</sup>. De igual manera, al aumentar la demanda de espacio suburbano, no solo por parte de los cristianos sino por otros grupos sociales, unido al consiguiente crecimiento de los costes económicos para la adquisición de los terrenos, se comenzaron a realizar sepulturas subterráneas que permitían incrementar notablemente el espacio para la inhumaciones siempre que se hiciese un uso racional e intensivo de los mismos<sup>111</sup>.

No obstante, los cementerios subterráneos cristianos de muchas de las más antiguas regiones cementeriales comunitarias de las afueras de Roma van a diferenciarse de las áreas hipogeas paganas en la aplicación de dos características arquitectónicas innovadoras: la extensión de los recintos será mucho mayor a partir de galerías enlucidas en blanco y concatenadas mediante un esquema ortogonal o ‘a espina de pez’ (**imagen 4**) así como la posibilidad, prevista incluso en la planificación inicial, de realizar futuras ampliaciones<sup>112</sup>. En cuanto a las sepulturas también existe una uniformidad tipológica –lo cual concuerda con el carácter social igualitario que promulga la nueva religión– a partir de la disposición de tumbas de lóculo o, lo que es lo mismo, nichos de gran tamaño clausurados con losas de

<sup>109</sup> Véase BRANDENBURG, H., “Überlegungen zu Ursprung und Entstehung der Katakomben Roms”, en *Vivarium. Festschrift Theodor Klauser zum nº 90*, Münster-Westfalen, Geburtstag, 1984, p. 47.

<sup>110</sup> Cf. FIOCCHI NICOLAI, V., BISCANTI, F. Y MAZZONELI, D., *Las catacumbas cristianas de Roma. Origen, desarrollo, aparato decorativo y documentación epigráfica*, traducción de Fernando M. Romero, Regensburg, Schenel und Steiner, 1999, pp. 13-16 y MAZZARINO, S., *L’Imperio Romano* tomo II, Roma-Bari, 1973, pp. 454-469.

<sup>111</sup> Estas prácticas no son una novedad. De hecho entre el siglo I y el II algunas familias y asociaciones funerarias romanas ya habían recurrido a las sepulturas subterráneas excavando pequeños hipogeos bajo mausoleos construidos en superficie en fechas anteriores. Se trataba de cámaras individuales que, con el paso del tiempo, dieron lugar a galerías de corto recorrido. Cf. REEKMANS, L., “Spätromische Hypogea”, en *Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst Friedrich Wilhelm Deichmann gewidmet*, Mainz, 1986, pp. 35-36 y PERGOLA, P., “Le catacombe romane: miti e realtà (a proposito del cimitero di Domitila)”, en *Società Romana e Impero Tardoantico* II, Roma-Bari, 1986, p. 340.

<sup>112</sup> Es así como puede colegirse del estudio planimétrico inicial de las catacumbas romanas de: san Calixto (vía *Apia Antica*), Calepodio (vía *Aurelia vetus*), Priscila (vía *Salaria*), Domitila (en especial el área llamada ‘de los Flavios Aurelios’), Pretextato (vía *Apia*), o en la tumba del mártir Novaciano (vía *Tiburtina*). De igual modo ocurre con las áreas funerarias existentes en Cartago: Tertulo, Fausto y Macrobio Candidiano.

mármol o ladrillos, alineados a lo largo de las paredes de las galerías y separados por amplios tabiques de loba. Menos frecuentes aunque existentes serán los sepulcros de mayor monumentalidad en los que se disponen un sarcófago, así como los espacios más exclusivos, los cubículos, ligados quizás a la familia acomodada fundadora del área funeraria.

El crecimiento exponencial que viven los cristianos facilita aún más la organización de la propia comunidad, especialmente en el período conocido como ‘pequeña paz de la Iglesia’ que se desarrolla entre las persecuciones de Valeriano (257-258) y la de Diocleciano (303-304). Por consiguiente las áreas cementeriales experimentan un incremento notable, algunas incluso erigiéndose por iniciativa episcopal, registrándose igualmente una significativa presencia de sepulturas monumentales –en arcosolio o a modo de grandes nichos– que en ocasiones incluso hasta se cubren con bóvedas de cañón iluminadas por lucernarios<sup>113</sup> que insisten tanto un sentido técnico de iluminación del espacio como también ciertas ideas emanantistas que contraponen la luz de la vida frente a las sombras oscuras de la muerte.

Es precisamente en este contexto evolutivo, tanto histórico como de la cultura funeraria en sí, donde comienza a surgir una iconografía eminentemente cristiana que no responde solamente a exigencias estéticas ni persigue de manera unívoca finalidades ornamentales o idílicas. Siguiendo las creencias populares, el *sensus fidelium* alimentado por la doble vía evangelizadora ya comentada tiene como consecuencia un emergente arte cristiano que va expresarse a través de la doxología –en alabanza a Dios y a sus manifestaciones– y de la homología –como gesto de unión comunitaria-afectiva con la divinidad infinita–. En primer lugar y en fechas tempranas, esas ideas se trasladan a formularios epigráficos para las lápidas que cierran los lóculos de las catacumbas donde además de recordar el nombre del difunto o su *cognomina singula*, se muestran grafías que contienen promesas de castigo o maldiciones reforzadas por signos cristológicos a modo de vigilancia<sup>114</sup>, usando materiales reutilizados que reflejan tanto una evidente improvisación como una importante carestía de medios. En un segundo momento, el carácter igualitario con el que se construyeron las primera galerías fue dando paso, desde mediados del siglo III, a una fase figurativa mediante la cual se pretendía imitar la ornamentación de sepulcros privilegiados paganos, aunque los resultados no estuviesen a la altura estética de lo pretendido por el uso, en cierto modo, de materiales pobres, fragmentarios, dispuestos de manera desordenada donde lo que más destaca son los sarcófagos esculpidos en mármol.

No obstante, todos los ejemplos artísticos presentes en las catacumbas, especialmente en las del extrarradio de Roma, no tienen un significado preciso por cuanto sus fuentes de

<sup>113</sup> Ejemplo de ello es el cubículo del papa Cayo (283-296), en la catacumba de san Calixto, en Roma.

<sup>114</sup> BISCONTI, F., “Sulla concezione figurativa dell’ ‘habitat’ paradisiaco: a proposito di un affresco romano poco noto”, en *Rivista di Archeologia Cristiana* nº 66, 1990, pp. 25-80. En el apartado dedicado a la configuración del simbolismo eucarístico se desarrolla de manera más extensa el comienzo de la epigrafía cristiana a partir de la incorporación de signos gráficos –como el áncora y el pez– que abandonan la neutralidad simbólica para imbuirse de un marcado carácter cristológico y sacramental. Aún así, uno de los testimonios más antiguos de esta especial relación entre el animal marino y el utensilio de pesca puede verse en el cierre de los lóculos de la *Piazzola* de la catacumba de san Sebastián; en concreto, en la tumba del joven *Atimeus*, muerto a la edad de ocho años. A esa constante se incorporará en pleno siglo III, tal como veremos, un ‘cristograma’.

inspiración y su variable disposición son amplias. En este sentido, las gráficas que a continuación se citan a modo de constantes iconográficas suelen mezclar niveles semánticos diferentes que incluso llegan a interactuar entre sí. Sería por lo tanto un error identificar tales manifestaciones solo desde el punto de vista cristiano al confluír en su materialización la vasta tradición greco-latina, las costumbres existentes en el arte pagano de la época tardo-imperial y las nuevas vías de creación religiosa, lo cual conlleva el abandono de conceptos concretos e iconológicos que supongan tipificar estos ejemplos en una sola vía interpretativa; para no perder justamente un ápice de esa riqueza, quizás la más correcta interpretación de las mismas, en función de la variedad de origen, sea que cada una de ellas propone una identificación simbólica a cada del fiel de forma individual. Éste, al contemplarlas, e imbuido por las particulares connotaciones personales, sociales, religiosas, funerarias e históricas, completará su significado, acción y finalidad a partir de su experiencia y sólo desde su particular punto de vista. A esta propuesta interpretativa individualista y ligada al complejo momento que las distintas comunidades cristianas viven en los ‘tiempos difíciles’ de los siglos III y IV, contribuyen también la mezcolanza estética de estas gráficas y el carácter experimental que sobre ellas existe por parte de los anónimos artífices, compartiendo la gran mayoría de ellas y prácticamente a la vez apariencias naturalistas, bucólicas, idílicas o imaginarias.

La falta de lógica, el sentido paradójico o los signos contradictorios que pueden observarse en estos ejemplos iconográficos hacen de los testimonios artísticos catacumbarios un auténtico laboratorio de pruebas que, en función de su adecuación y popularidad, se desarrollarán en ciclos posteriores o, bien, sucumbirán en el imaginario colectivo una vez se alcance la legalización de las prácticas cristianas. Esa experimentación es evidente sobre todo al intentar materializar plásticamente temas bíblicos que conllevan de manera implícita operaciones inventivas de elementos figurativos. En un sentido inverso sucede cuando se recurre al extenso repertorio de la tradición clásica, adoptándose de éste imágenes y constantes consideradas idóneas para la decoración catacumbaria. La mezcolanza entre lo antiguo y lo nuevo, entre lo ‘sustraído’ y la ‘invención’, provoca que los esquemas artísticos puedan ser entendidos como reanudaciones, desarrollos o elaboraciones de temas iconográficos anteriores, ‘leídos’ ahora bajo claves interpretativas cristianas, como ocurre sobre todo en las constantes temáticas veterotestamentarias en las que la continuidad con los repertorios clásicos son más que evidentes<sup>115</sup>. Es así como, partiendo de la adopción de un lenguaje salvífico de inspiración en la literatura sagrada y en las más populares temáticas bajoimperiales, las gráficas catacumbarias suponen una de las primeras aportaciones al arte cristiano, rompiendo la costumbre anicónica subsistente en las primeras comunidades y en consonancia identitaria con otras muestras artísticas que en paralelo se desarrollan tanto en Oriente como en Occidente entre finales del siglo II y comienzos del III<sup>116</sup>.

<sup>115</sup> Existe esa línea de continuidad y correspondencias puede observarse en ejemplos tales como: el Endimión durmiente y el reposo de Jonás bajo la pérgola; Decaulión y Pirra con Noé y el arca; las parejas de Jasón-Medea y Adán-Eva; o Hermes atándose la sandalia frente al Moisés que se ajusta su calzado.

<sup>116</sup> Cf. BISCONTI, F., “Genesi e primi sviluppi dell’arte cristiana: i loughi, i modi, i temi”, en AA.VV., *Dalla terra alle genti. La diffusione del Cristianesimo nei primi secoli*, Milán, 1996, pp. 71-93; también la obra coral LAZARIDOU, A. (Coord.), *Transition to Christianity. Art of Late Antiquity, 3rd-7th century AD*, New York-Atenas, Onassis Foundation-Hellenic Ministry of Culture and Tourism, 2011.

Si hay una imagen que ejemplifica, en ese contexto y de forma meridiana, su más que evidente filiación a Cristo es la del Buen Pastor. Teniendo como origen icónico las figuras de adoradores sumerios, releídos en clave mitológica a través del Moscóforo y de Hermes crióforo, viene a convertirse en modelo directo de filantropía. Su aparición en multitud de ciclos pictóricos y de representaciones escultóricas en sarcófagos coinciden en presentar a un joven imberbe que porta sobre sus hombros un cordero, vestido con ropajes sencillos que deja al desnudo a veces uno de sus hombros, acompañándose en ocasiones bien de un caldero y, en otras, por otros animales. En todo caso se trata de la sintetización temática entre lo idílico y lo bucólico, para que su contemplación y ejemplo otorgue una sensación de paz y tranquilidad propias de la vida ultraterrena.

El arte cristiano confiere por lo tanto un nuevo sentido a la constante iconográfica del Buen Pastor –sin olvidar que casi al unísono su imagen-signo está ligada a personajes míticos como Psique, Ulises, Orfeo o Apolo, entre otros–. Al modificarse su sentido original y enriquecerse con los matices cristológicos, convirtiéndose su presencia, sentido y significado en elemento indispensable de los repertorios paleocristianos. Su significado iconológico es rico en connotaciones bautismales, penitenciales, salvíficas y, por supuesto, eucarísticas al convertirse en una representación plástica polisémica vinculada a citas directas de los textos sagrados. Partiendo de las referencias marginales al *Libro de los Salmos*, la acción del pastor actúa sobre los fieles en variada dirección: hace posible el disfrute en una arcadia eterna y bucólica, protege ante la actuación del mal, procura establecer un clima de justicia y se preocupa de alimentar a las almas<sup>117</sup>. Una identificación pastor-dios que igualmente aparece en otros fragmentos veterotestamentarios, como en Ezequiel 37, 24<sup>118</sup>.

El trasfondo teórico que con mayor contundencia refuerza su identificación con Cristo la aporta el evangelio de Juan. En el capítulo 10, 7-21, el autor describe las enseñanzas de Jesús para fundamentar su alternativa de vida sincera frente a la falsedad con que los judíos se erigen en únicos guías oficiales del pueblo, engañándolos con su conducta maliciosa para hacerse con sus posesiones o rechazándolos de plano cuando presentan alguna deficiencia física. Cristo es el pastor legítimo que cuida al rebaño de las ovejas, identificada cada una de ellas por los miembros de su Iglesia; éstas se dejan guiar porque creen en el ejemplo y en las acciones del buen pastor, en su ‘autoridad divina’ que hará posible disfrutar de pastos eternos. La alegoría es claramente bautismal porque quien entra a formar parte de la comunidad, recibe las aguas del bautizo y reconoce sus faltas, se convierte un activo del ‘rebaño de Cristo’, quien además le promete protección incluso con su vida<sup>119</sup>. La relación

<sup>117</sup> Salmo 23: “El Señor es mi pastor; nada me faltará. En lugares de delicados pastos me hará descansar; junto a aguas tranquilas me pastoreará. Confortará mi alma; me guiará por sendas de justicia por el amor de su nombre. Aunque ande en valle de sombras de muerte, no temeré mal alguno, porque tú estarás conmigo; tu vara y tu cayado me infundirán aliento. Aderezas mesa delante de mí en presencia de mis perseguidores; unges mi cabeza con aceite; mi copa está rebosando. Ciertamente el bien y la misericordia me perseguirán todos los días de mi vida, y en la casa del Señor moraré por largos días”.

<sup>118</sup> La cita dice: “Mi siervo David será rey sobre ellos, y todos ellos tendrán un solo pastor; y andarán en mis preceptos, y mis estatutos guardarán, y los pondrán por obra”.

<sup>119</sup> En algunas comunidades primitivas, al leche se utilizaba junto con la miel en algunas celebraciones, sobre todo en eucaristía que incluían igualmente bautizos en las fiestas litúrgicas de Pascua o Pentecostés. En dichos momentos, al lado del cáliz sacramental solía ofrecerse también una copa con ambas bebidas, llamada *melikraton*. Su incardinación cultural no deviene de los cultos helenísticos-judíos sino que se convierte en un

entre 'las ovejas' y 'su pastor' es semejante a la de Jesús y el Padre eterno, basadas en el amor mutuo y en la comprensión. Una unidad fundamental entre el pueblo y la divinidad que se refuerza en el sentido eucarístico del cazo con leche que porta el pastor: la bebida que alimenta a las ovejas y que Clemente de Alejandría identificaba con la comunión.

En el 'cubículo de la Velada' (**imagen 5**) ubicado en las catacumbas de santa Priscila, una estructura lineal se distribuye desde un medallón central en el que el Buen Pastor se dispone junto a las ovejas, inmediatamente rodeado de codornices y pavos reales. Alrededor de éstos, sistemas de diagonales cruciformes conforman espacios semilunados, trapezoidales, elípticos y oblongos que imitan la cubierta textil de una tienda a partir de trozos cortados y flexibles. Es una visión del cosmos que recuerda aquella metáfora tan popular en la Antigüedad tardía en la que el concepto general del tiempo se conjugaba y mezclaba con lo simbólico para dar un sentido mayor de eternidad del que igualmente participan las figuras de los orantes<sup>120</sup>.

La idea bucólica se pone en relación con otras escenas de polisémica interpretación. En la 'Capilla griega' de las catacumbas de santa Priscila se dispone un programa pictórico de raíces convivales que trata de unir el Antiguo con el Nuevo Testamento bajo la figura alegórica de Cristo. Moisés, Noé, Abraham, Susana, Daniel, los jóvenes de Babilonia, los Reyes Magos, el paralítico curado o Lázaro el resucitado anteceden a los participantes de una *coena celestis* que se sirve alrededor de una mesa en forma de *sigma* o media luna a la que solo están invitados quienes hayan detentado a lo largo de su vida cristiana un adecuada actitud y se hayan arrepentido de todo mal causado. Una promesa de 'comunión futura' que viene reforzada por fragmentarias escenas de la *fractio panis* que llevan a la práctica el contenido teórico que expusimos a la luz del magisterio de los apóstoles.

Datable en la primera mitad del siglo III son las pinturas megalográficas recientemente puestas en valor del Hipogeo de los Aurelios<sup>121</sup>, situado en vía *Manzoni*, cercano a la basílica

---

factor inmanente cristiano que evoca la riqueza de la leche y la miel que tenían el Antiguo Testamento como signo de valor de la tierra prometida por dios (citas en el Éxodo y en el Levítico), su abundancia cual reflejo de los tiempos finales (Joel 4, 18; Isaías 55, 1) o recuerda a aquel río de leche y miel del que hablaba Pablo. Son igualmente interesantes los testimonios literarios prosaicos que en el siglo II incardinan en la liturgia el uso de la leche y la miel, tal y como puede comprobarse en la conocida como *carta de Bernabé* o *Las Odas de Salomón*, las cuales crean un precedente que en épocas posteriores volverá a referenciarse siguiendo el ejemplo aquí contenido. Cf. KRETSCHMAR, G., "Die Geschichte des Taufgottesdienstes in der alten Kirche", en *Leiturgia* nº 5, 1970, pp. 1 -348.

<sup>120</sup> La misma idea del Buen Pastor enraizado con lo eterno, en espacios en los que comparte protagonismo con los orantes y la alegoría de Jonás salvado de la ballena pasan a convertirse en constantes recurrentes en el arte catacumbario primitivo. Un ejemplo palmario puede observarse en el 'Cubículo de las Estaciones' del cementerio de los Santos Pedro y Marcelino.

<sup>121</sup> El hipogeo subterráneo fue descubierto durante las obras de construcción de un garaje, propiedad de FIAT, llevadas a cabo en 1919. Desde entonces y hasta 2011, infinidad de estudiosos han ido tejiendo sus propias teorías sobre la identificación y significado de las pinturas existentes en los tres espacios funerarios. La última restauración realizada por espacio de diez años, en la que se han aplicado técnicas novedosas y de complejo desarrollo tecnológico, ha permitido descubrir prácticamente todas las escenas impresas en sus superficies murarias. En esta última intervención, la superintendencia de las excavaciones corrieron a cargo del inspector Goffredo Bendinelli, quien contó con el asesoramiento técnico del arqueólogo Orazio Marucchi y del iconógrafo Joseph Wilpert.



de la santa Cruz de Jerusalén, en Roma. En el ciclo de frescos que lo decoran y en virtud de los tres personajes romanos que yacerían allí, se dispone un extraordinario elenco de imágenes que evocan desde episodios míticos hasta convites en el más allá, pasando por arcadias felices o ciudades ilusorias. Del elenco visual destaca en uno de los centros, la figura de un pastor que cuida un rebaño pero que viste más como filósofo que como persona ligada al campo y a la cría de los animales. Su presencia, junto a su vestimenta, evoca de un lado una temática bucólica y, de otra, una intelectual. Su unión-identificación con el difunto es evidente, como también lo es con otras imágenes de orantes que aparecen sobre la superficie muraria que, releyendo las otras clásicas *pietas*, explicitan según la nueva propuesta religiosa la condición beata y feliz que el difunto detendrá en su vida del más allá siguiendo así la idea de plegaria continua de acción de gracias presente en los textos paolinos. Las co-presencias temáticas, cuya elaboración se incardina en la compleja convivencia étnica y religiosa de la Roma del siglo III, tienden a unirse en pro de la creación de una condición ultramundana, suspendida en el cosmos, en un equilibrio entre el mundo terreno y la convicción en la existencia de un paraíso cristiano, un *locus amoenus* al que sólo podrán acceder, como ocurre en este caso, los selectos miembros de una adinerada familia que, por el contrario, aún no profesan la nueva religión pero que entienden que su ‘oferta de salvación’ que pone de relieve el alcance una felicidad ultramundana tiene un mayor sentido y se adapta mejor a sus propias necesidades y condición social.

En paralelo a los programas figurativos, en el primitivo arte cristiano también se hacen presentes las alusiones a banquetes a partir de un sentido netamente sacramental, siempre con la cautela del complejo y amplio significado de las pinturas catacumbarias. Si los primeros ejemplos siguen planteamientos netamente helenísticos reproduciendo los tipos de comidas funerarias –*silicernium*, *novemdiale* y *parentalia* verificados según la tipología de reunión que se llevase a cabo–, la óptica simbólica-cristiana va profundizar en el carácter ritual tanto de éstos como de los *refrigeria*, otorgándoles un mayor protagonismo e incluso volumen a los alimentos que se disponen en mesas, trípodes o aras: los panes y los peces (**imagen 6**). Así pueden ver en los banquetes del Cementerio Mayor y, en dos espacios concretos de las catacumbas de san Calixto: en las denominadas ‘capillas de los sacramentos’<sup>122</sup> y en un cubículo de las criptas de Lucina. En todos ellos existen importantes ejemplos de escenas de *impositio manuum* sobre los dones o cestos conteniéndolos junto a vasos de vino.

Es obvio el sentido militante que estos ‘bodegones eucarísticos’ adquieren desde un primer momento a raíz de su trascendencia tanto para el desarrollo de las celebraciones litúrgicas como por su identificación estética con el credo cristiano. Evidente son sus connotaciones evangélicas en acciones protagonizadas por el propio Jesús durante su vida pública, del

<sup>122</sup> En uno de estos espacios se observa prácticamente todo el repertorio temático que desarrollan los artistas de los primeros tiempos del cristianismo, fechables en la primera mitad del siglo III. Entre los temas se distinguen el alegórico de Jonás y la ballena y representaciones simbólicas de Cristo en su encuentro con la samaritana, bautismo en el Jordán y milagro de la curación del paralítico. Junto a ellas, en la pared contraria, existe toda una antología de elementos figurativos de ardua lectura: Jonás reposando entre dos palomas en vuelo, escenas de *impositio manuum*, banquetes agrupados en mesas con forma de *sigma*, el sacrificio de Abraham junto a dos orantes, así como dos imágenes de *fossore*s que serían los futuros moradores del cubículo. En el adyacente, además del elenco icónico comentado, los frescos incluyen nuevamente la imagen del Buen Pastor.

mismo modo que dentro del banquete sacramental actúan como dones ‘eucaristizados’. Pero su presencia icónica trasciende de escenarios colectivos pasando a detentar un *status* emblemático. Un ejemplo de ello lo vuelve a aportar Clemente de Alejandría quien propone la creación de un código identitario mediante el cual, los fieles cristianos entiendan su sentido y significado sólo con visualizar los elementos de ese ‘lenguaje privado’. De hecho, el alejandrino argumenta que tanto el pez como la paloma, la lira, el ánora o la nave, deben ser sellos impresos que los cristianos graben en sus anillos<sup>123</sup> por la lógica relación semántica que entre ellos existe, tanto individual como colectivamente, así como por esa otra dimensión cristológica a la que remiten en última instancia.

Serán pues estas grafías catacumbarias las iniciadoras de un *corpus imaginum* que comenzarán a ser entendidas por los ‘iniciados’ cristianos y que en fechas siguientes servirán de base para trazar, a través de ellos y bajo el amparo de los textos patrísticos, programas iconográficos que otorgarán de mayor significado tanto a la propia eucaristía como a los espacios sacros donde éstas comenzarán a edificarse.

## 1.2 LA NECESIDAD DEL EDIFICIO COMO ESPACIO PARA LA CELEBRACIÓN Y LA RELECTURA CRISTIANA DEL CIBORIO COMO ELEMENTO SACRAMENTAL. LA PATRÍSTICA Y EL ASENTAMIENTO DOGMÁTICO

La legalización del cristianismo y su posterior declaración como religión oficial del Imperio tiene lógicas consecuencias para la comunidad en todos los sentidos, incluyendo por supuesto el artístico. El cambio de normativa jurídica comienza con el *Edicto de Nicomedia* que permite la tolerancia de cultos, firmado por Galerio y promulgado en abril de 311, a cambio de establecer como obligación a los cristianos el deber de orar por la salud del imperio para que éste pudiera “continuar incólume y para que puedan vivir en seguridad en sus hogares<sup>124</sup>”; una ley que viene a poner fin a una de más cruentas y prácticamente la última de las persecuciones<sup>125</sup>. Por su parte, bajo el inexacto título de *Edicto de Milán*, de 313, se promulga una nueva constitución imperial nacida del acuerdo tácito entre Constantino y Licinio, tras vencer respectivamente a Majencio y Maximino y dominar cada una las dos partes geográficas del Imperio, mediante el cual se establece que “cada cual se ejercite en las cosas divinas conforme al parecer de su alma” permitiendo con ello, entre otros a los cristianos, “seguir la religión que a bien tengan<sup>126</sup>”. Una línea argumental

<sup>123</sup> ALEJANDRÍA, C., *El Pedagogo... op. cit.*, III, cap. 11, 59-60. En exposición que el autor hace en referencia a la indumentaria que ha de lucir el cristiano, propone el alejandrino que en los anillos no aparezcan grabadas imágenes de ídolos pues volver la mente hacia ellos está prohibido, como tampoco espadas ni arcos ya que los cristianos son gente de paz; no es recomendable igualmente recurrir a grabados de copas ni vasos que recuerden episodios licenciosos o etílicos.

<sup>124</sup> Cita recogida en CESAREA, A., *Historia eclesiástica* 8, 17, 3-10.

<sup>125</sup> El 23 de febrero de 303, coincidiendo con la fiesta del dios *Término*, la tetrarquía imperial a través de Diocleciano firma el primer edicto de persecución ordenándose la quema de libros sagrados, la destrucción de iglesias –entiéndase como comunidades–, negación de derechos romanos a los cristianos y prohibición para que éstos alcanzasen altos cargos imperiales. A este primer decreto le siguieron hasta otros cuatro más, incluyéndose en el último, datado en 304, la obligación a los cristianos a apostatar de su fe so pena de sufrir la muerte.

<sup>126</sup> Pese a la promulgación del Edicto de Milán, el recelo hacia los cristianos seguirá latente sobre todo a partir de la subida de Juliano al trono imperial y su deseo de retornar a los cultos paganos a pesar de que éstos



refrendada por Teodosio en el *Edicto de Tesalónica*, promulgado el 28 de febrero de 380, mediante el cual el cristianismo se convertía en religión oficial del imperio aunque no fuese ésta la creencia única, pues la permisividad de los cultos paganos se mantuvieron al menos en los años siguientes haciéndose cada vez más críticas las voces eclesiásticas contrarias a esta actuación imperial<sup>127</sup>. Nació así la Iglesia de Estado, omnipotente y poderosa.

El motivo que subyace para el cambio de criterio normativo por parte del Imperio es el legendario episodio de la *batalla del Ponte Milvio*, acaecido el 28 de octubre de 312 (**imagen 7**), en cuyo transcurso Constantino se alza en vencedor frente a Majencio gracias a la visión que tiene en el cielo de una gran cruz que le indica el camino de la victoria a modo de monograma y la exhibición de un lábaro con un crismón como nuevo estandarte identificativo de sus tropas. A pesar que la moderna historiografía ha desmontado la versión tradicional –iniciada por el biógrafo constantiniano Eusebio de Cesarea y continuada hasta al menos finales del siglo XIX– de una conversión inmediata del emperador al cristianismo, lo cierto es que con la legalización de la religión comienza una nueva etapa en las relaciones entre el Imperio y la Iglesia. Extenso y variado es también el debate entre quienes aún mantienen que una estrategia instrumentalizadora basada en el apoyo implícito del emperador a los cristianos revirtiera en rédito particular para éste y su deseo de mantener la unidad en un Imperio donde cada vez se hacía más complejo, por su cuantiosa extensión y variedad cultural de pobladores, mantener el orden público, las leyes, las normas morales o el culto tradicional a las deidades clásicas, entre otras cuestiones. En cualquier caso la conversión de Constantino es una *vexata quaestio* en la que no puede evidenciarse históricamente cuál es el momento preciso en el que se lleva a cabo, configurándose más

---

habían perdido fuerza en los últimos años tras apostatar de la fe cristiana. Es más, sus inclinaciones filosóficas de marcada raigambre helenística le llevan a imponer una versión religiosa neoplatónica y un tanto anacrónica defendida por Jámblico y Máximo de Éfeso creando una especie de jerarquía ‘eclesiástica pagana’ capacitada para hacer frente a la originaria cristiana, eliminando privilegios concedidos anteriormente por Constantino y sus hijos, prohibiendo a los maestros cristianos la enseñanza de autores clásicos o favoreciendo los cismas y herejías. Su objetivo no es otro que cercenar las bases sociales y organizativas cristianas para no sólo acotar su influencia sino que, a la postre, constituyesen el fin de la propia Iglesia.

<sup>127</sup> La actitud conciliadora de Teodosio tras la firma del Edicto fue criticada por la autoridad eclesiástica. En especial Ambrosio, arzobispo de Milán, lo excomulga acusándole de la excesiva permisividad que ha desarrollado ante la represión de la revuelta de Tesalónica en la que mueren, en 390, hasta 7.000 personas. A raíz de ahí el emperador inicia un particular purgatorio llegando hasta el punto de hacer penitencia pública para obtener un perdón que, finalmente, le fue concedido. A raíz de éste, la política imperial viró en intolerante hacia el paganismo, prohibiéndose en un primer momento sus cultos en la capital (391) y posteriormente en todo el imperio (392). El descontento de estas persecuciones provoca la revuelta del usurpador Eugenio quien con el apoyo del jefe de la milicia de Occidente llegó a adueñarse de las Galias, gran parte de la península Itálica y el norte de África, autoproclamándose emperador. Teodosio, residente según la costumbre constantiniana de residir en Constantinopla y más preocupado en mantener la paz con los persas, consiguió contrarrestar el oprobio que significaba el movimiento encabezado por Eugenio, dándole muerte en Aquileya y restableciendo momentáneamente la unidad del Imperio. Este hecho pondrá de relieve las enormes diferencias culturales, económicas y políticas entre los territorios occidentales, controlados desde Roma y, los occidentales, llevados desde Bizancio; esa realidad y la más que inviable falta de unidad fruto de la vasta extensión territorial, le conducirá a adoptar una decisión importante a su muerte: la división del imperio entre sus hijos quedando así Oriente bajo la autoridad de Arcadio –de 17 años– y, la de Occidente, en manos de Honorio –tan sólo un niño de 11 años–.

bien como un proceso continuado que finaliza con el bautismo del emperador cuando éste se encuentra en su lecho de muerte<sup>128</sup>.

Unos nexos políticos, religiosos y sociales acompañados de otros tantos gestos en refuerzo propagandístico mediante los cuales la máxima autoridad romana se presenta como adalid del cristianismo. Las intervenciones de Constantino en el Concilio de Nicea –de los más antiguos oficiados– celebrado en 325<sup>129</sup> corroboran una nueva realidad en la conviven tanto la institución imperial como la eclesiástica, si bien los recelos paganos continúan existiendo sobre todo al auspiciar algunos obispos y célibes una encarnizada campaña contra todo aquello que, ahora, pareciese contrario a las costumbres cristianas que llevaba incluso hasta atacar violentamente espacios de culto, ceremonias y festividades paganas. Un clima enrarecido que ahora cambiaba de ‘bando’, en cierto modo entendible por el daño causado a la institución eclesiástica y a los fieles por las persecuciones ordenadas, amparadas y fomentadas por los poderes políticos imperiales.

### **La necesidad del edificio como espacio para la celebración y la relectura cristiana del ciborio como elemento sacramental**

El exponencial crecimiento que va a comenzar a vivir la Iglesia a partir de la nueva situación jurídica en la que se haya inmersa, encuentra justamente en el interés del emperador un importante punto de conexión. Si las comunidades cada vez más requieren de un espacio físico en el que celebrar sus cultos, son igualmente interesantes los gestos que Constantino realiza a favor de la materialización de construcciones religiosas, suficientemente importantes como para albergar en su interior a un significativo número de fieles.

Es así como a las diferentes contribuciones imperiales van a seguir una extensa literatura de la época que, de manos de autores cristianos, pongan de relieve no solamente la

---

<sup>128</sup> Existe una extensa bibliografía que argumenta las distintas versiones que los autores han ido argumentado con el paso del tiempo, siendo la más reciente la que aporta una ‘conversión gradual’ que de un lado niega cierto ‘oportunismo’ del emperador por abrazar el cristianismo en base al controvertido momento histórico que vive el Imperio y, por otro, utiliza las fuentes primarias en un sentido más literario que histórico. A modo de resumen se ha seguido las recientes y clarificadoras aportaciones de AMERISE, M., *Il battesimo di Costantino il Grande. Storia di una scomoda eredità*, Col. Klassische Philologie 95, Munich, Hermes Einzelschriften, 2009 y BRASCHI, F., “La ‘conversione’ di Costantino. Riflessioni a partire dai criteri di lettura delle fonte antiche”, en *Scuola Cattolica* nº 135, 2007, pp. 115-149.

<sup>129</sup> Celebrado el 20 de mayo de 325 en el palacio imperial de verano que Constantino tiene en esta ciudad de Asia menor, con la asistencia de aproximadamente doscientos treinta preladados. Es en esta asamblea en la que se acuerda mantener la doctrina de Atanasio –obispo de Alejandría– en cuanto a línea ortodoxa de pensamiento basada en la naturaleza humana y divina de Jesús, habida cuenta que la principal preocupación del momento es establecer una unidad de pensamiento y acción en la Iglesia cristiana que, hasta ese momento, no existía. Entre las diferentes cuestiones abordadas destaca el establecimiento de la Pascua, a celebrar el primer domingo tras la luna llena que sigue al equinoccio de primavera. Cf. HALL, S. G., *Doctrine and practice in the Early Church*, Eerdmans, 1991; LLORCA VIVES, B., *Historia de la Iglesia católica I. Edad Antigua: la Iglesia en el mundo grecorromano*, Madrid, BAC, 1990, 7ª edición, p. 388; y SANSTERRE, J. M., *Eusèbe de Césarée et la naissance de la théorie ‘cesaropapiste’*, en *Byzantion* nº 42, 1972, pp. 131-195; 532-594; NOLL, M., *Turning points: decisive moments in the History of Christianity*, InverVarsity Press, 1997. Sobre la importancia de las actas conciliares como instrumento de estudio jurídico-histórico en los albores del cristianismo primitivo, véanse el compendio de artículos firmados por CHURRUCA, J. de, *Cristianismo y derecho romano* vol. 67, Bilbao, Universidad de Deusto, 1998.

generosidad de aquél sino su virtuoso modelo como gobernante, esposo y padre<sup>130</sup>. Parece que uno de los primeros gestos que Constantino va a llevar a cabo –con las precauciones que conlleva un dato legado por la tradición sin la existencia de constancia documental<sup>131</sup>– es la entrega al papa Melquiades o Silvestre I de un antiguo palacio que tras pasar por las manos de Diocleciano y la familia de los Plaucios Lateranos, su última función habría sido la de contener a la guardia pretoriana de Majencio; sobre el solar de esta edificación se alzaría la basílica de san Juan de Letrán, dedicada al Salvador, la cual recibiría cuantiosos regalos por parte del emperador, como veremos más adelante. De igual manera parece asentado que en 324 Constantino dispuso de una cuantiosa dotación económica para la construcción de una nueva basílica sobre el lugar donde las notas legendarias localizan el martirio de Pablo en la colina vaticana como también, dos años después, financiaba las obras para la edificación en Jerusalén de la Iglesia del santo Sepulcro. Hitos que van a combinar la aplicación de soluciones arquitectónicas hasta entonces inéditas en el arte cristiano con la dotación *ex profeso* por parte del emperador de numerosas aportaciones económicas que no solamente van a ir destinadas, en un primer momento, a la financiación de las obras de construcción sino que, andando el tiempo y en un segundo estadio temporal, también van a destinarse a la decoración mobiliaria de los recintos.

Todo un entramado de dadas aportaciones que se acompañan además de momentos de máxima eclosión que ejemplifican esa nueva etapa de ‘descubrimiento’ social que supone la legalización del cristianismo. Uno de ellos pudo resultar, siempre según las crónicas medievales, el traslado de un fragmento de la cruz desde el monte Gólgota, en Jerusalén, hasta Roma, ordenado por la emperatriz Helena, madre del emperador que, desde años

<sup>130</sup> El elogio del príncipe constituía una práctica habitual y cuasi obligada en el Imperio romano, al menos desde la época augustea. Esa costumbre fue igualmente heredada por los escritores cristianos quienes no dudaron, ya fuera en prosa o en verso, dedicar encendidos panegíricos de loa a los emperadores ‘cristianizados’ al amparo de la autorización eclesiástica para desempeñar los oficios de magistraturas públicas y de la protección jurídica impuesta desde 313. Entre las obras que reflejan la adopción formal y la transformación semántica de la retórica política clásica en la literatura latina cristiana, dirigidas en especial a destacar las virtudes de Constantino, están: *De mortibus persecutorum*, firmado por Lactancio, un texto anónimo titulado *Laudes Domini*, la colección de poemas caligramáticos de Optaciano Porfirio y la *Historia euangelica*, de Juvenco. Con todo, la expresión más elaborada se haya en las obras de Eusebio de Cesarea, biógrafo autorizado del emperador, de quien destaca su *Chronici canones*, *Historia eclesiástica*, *De laudibus Constantini* y la *Vita Constantini*. Cf. MORENO RESANO, E., “El elogio del emperador Constantino en la literatura cristiana de la época”, en *Anuario de Historia de la Iglesia* vol. 22, 2013, pp. 83-109; FARINA, R., *L’impero e l’imperatore cristiano in Eusebio de Cesarea. La prima teología política del cristianesimo*, Zurich, 1966.

<sup>131</sup> El halo legendario que envuelve los datos históricos en torno al emperador Constantino, su popularidad, las relaciones con la Iglesia o su proceso de conversión, fue desarrollado, ampliado y difundido por la literatura medieval. Prueba de ello es un documento denominado *Constitutum Constantini*, uno de los más importantes de la historia del cristianismo de los primeros siglos, publicado al menos cuatro siglos después de la muerte del emperador atribuyéndole a éste la donación de un legado voluntario –gran parte de su patrimonio– a favor del papado. Según lo recogido en el texto la máxima autoridad imperial habría cedido incluso sus propias insignias a favor del papa, retirándose a Oriente para establecerse en Constantinopla en 345 y así no interferir ni injerir en las futuras decisiones eclesiásticas. El documento en sí es una de las referencias jurídicas a la hora de analizar el poder temporal del papado durante el medievo, fruto de la ejecución de esa antiquísima voluntad demostrada por Constantino. Sin embargo a mediados del siglo XV y tras un profundo estudio exegético-lingüístico, el humanista Lorenzo Valla demuestra con absoluta certeza la falsedad del texto poniendo con ello en un serio aprieto las relaciones que desde antiguo existían entre la Iglesia y el Estado basadas, por lo tanto, en datos ilegítimos tenidos hasta entonces como ciertos y verdaderos.

antes parecía empeñada en encontrar el ‘instrumento martirial’ en el que Cristo fue crucificado llegando incluso a encabezar y, por supuesto financiar, una extraordinaria expedición a Palestina. A pesar que los autores coetáneos al momento –entre ellos Crisóstomo, Paulino de Nola o Sulpicio Severo– no encuentran fuentes veraces que corroboren que la afanosa búsqueda resultase satisfactoria, el caso es que tras una serie de excavaciones aparecieron de manera cuasi milagrosa tres cruces<sup>132</sup>. Una vez identificada supuestamente cual era la originaria en la que Cristo murió, el traslado de uno de los fragmentos y su colocación en una capilla labrada *ex profeso* en el palacio de la emperatriz, el *Sessorium*, supuso la ampliación arquitectónica de una residencia que ya de por sí era alabada por su magnificencia. Tras la muerte de la emperatriz, la tradición cita a Constantino como el impulsor de las obras de construcción de la basílica de la Santa Cruz en Jerusalén.

De hecho, esta ‘fiebre constructiva’ si es novedosa en la vida de la aún primitiva Iglesia cristiana y puede poner en cuestión las costumbres que hasta entonces habían observado las comunidades cuando se reunían en casas privadas para verificar en ellas las ceremonias comunitarias. El *Libro de los Hechos de los Apóstoles* (7, 48) deja claro en relación a la destrucción del Templo de Jerusalén que “el Altísimo no habita en edificios hechos por mano humana”. Pedro y el resto de los apóstoles comentan ante el Sanedrín el carácter mesiánico del mensaje Jesús, cuya propagación y difusión se efectúa a pie, visitando poblaciones y explicándolo en grupos reducidos por lo que no debía existir recinto alguno. Una idea que algo más tarde mantendría el propio Pablo en el ya citado discurso en el Areópago al afirmar que “el Dios que hizo el mundo y todo lo que hay en él, el Señor del cielo y la tierra, no habita en santuarios fabricados por manos humanas”<sup>133</sup>, exasperándose por la extraordinaria proliferación de ídolos colocados que él mismo había visto en su visita a la ciudad ateniense. Una situación completamente distinta a la que el propio apóstol se encontraría en Jerusalén, donde el templo construido en honor del verdadero Dios e inspirado por éste al pueblo de Israel no era, a su vez, una morada de ídolos.

Estas citas bíblicas revelan una de las verdades del cristianismo primitivo: la religión ensañada por Jesús de Nazaret no está atada a ningún edificio, sino que se construye por

<sup>132</sup> Un halo de literatura fantástica mezclado con dosis de fábula rodea el viaje de Helena hasta Jerusalén y su frustrante búsqueda de la cruz de Cristo. Una vez aparecida ésta junto a otras tres, el 3 de mayo de 324, la dificultad siguiente era determinar en cuál de ella estuvo clavado Jesús. En este sentido un nuevo episodio novelesco relata que el obispo Demetrio fue el organizador de una solemne procesión en la que, rezando plegarias y cantando salmodias, se pusiera el cuerpo moribundo de una doncella cristiana sobre los tres ejemplares lígneos por si Dios en ese instante quisiera mostrar cual de ellas era la verdadera. El milagro no se hizo esperar pues al disponerse las parihuelas que portaban a la joven enferma sobre la última, ésta recuperó al instante la salud. Helena decidió por tanto fragmentar la vera-cruz en tres partes con la idea de dejar la primera en Jerusalén, la segunda mandarla hasta Constantinopla y la tercera, llevársela consigo a Roma junto a los tres clavos –también encontrados– y el *titulus crucis*. El suceso se popularizó con la denominación de la ‘invención de la santa cruz’ si bien no existe constancia documental de su desarrollo hasta casi cien años después cuando se atestigua que a partir de la visita de Helena, los cristianos peregrinan hasta Jerusalén para venerar las reliquias de la pasión de Cristo.

De igual manera, Sócrates el Escolástico recoge a mediados del siglo V una piadosa tradición según la cual, durante la travesía marítima que realizase la emperatriz de vuelta a Roma desde Jerusalén, la embarcación en la que iba junto a su séquito sobrevivió una fuerte tempestad en el momento en el que el clavo aún anexionado al fragmento que llevaba consigo del madero, tocó las aguas.

<sup>133</sup> *Libro de los Hechos de los Apóstoles* 17, 24.

Dios sobre el fundamento de Cristo gracias a la acción del Espíritu Santo. Esta singularidad trinitaria contrasta sobremanera tanto con el paganismo como con el judaísmo, afirmando los apóstoles así el carácter universal de la nueva religión. No obstante, la edificación de templos en época posterior y sobre todo a partir del siglo IV no van a negar lo contenido en las Escrituras sino que más bien supondrán un marcado cambio en la comprensión de los modelos edificatorios de culto<sup>134</sup>.

Entre los eruditos bíblicos se ha prestado una enorme atención al reconocimiento del Dios de los judíos y de los cristianos como hacedor de la historia a través de una serie de encuentros con el pueblo en los que interviene para indicar el camino de la salvación. En este sentido, el denominado 'tiempo sagrado' va a organizarse en función de los rituales y de las secuencias litúrgicas en las que se celebran los diferentes misterios que abarca el cristianismo. La convicción de los primeros cristianos en que Jesús resucitado derramó el Espíritu Santo sobre toda la creación, les permitió encontrarse con el Dios sacramentado en su propio espacio y tiempo, aunque la presencia divina se hacía particularmente intensa en determinados períodos y momentos concretos. De hecho, la construcción de un espacio en el que esa relación fiel-divinidad pueda realizarse sin contaminaciones externas de ningún tipo, es de por sí un opción en potencia que puede llegar a provocar la revelación divina a través de la presencia interior del todopoderoso Espíritu Santo y la actuación inexcusable de la fe. Por ello, la significación sagrada de esos lugares siempre va a depender de la relación esencial que se establezca entre el creyente y el propio Cristo. Estos fundamentos cristológicos y eclesiológicos que explican y dan sentido al carácter sagrado de las iglesias serán reiterados, ampliados y desarrollados a partir del siglo VI cuando se recojan por escrito en los ritos de consagración que, durante la dedicación y bendición del templo tras las oportunas obras de construcción, recordarán los comienzos de esa 'fiebre constructiva' que se desarrolla a partir de la época constantiniana y que tendrá posteriormente nuevos momentos de esplendor a partir de Teodosio.

No obstante los problemas de espacio para contener una suficiente masa de fieles existen en la comunidad cristiana desde tiempos tempranos<sup>135</sup> aunque bien es cierto que, en esos mismos momentos, algún patrono adinerado solía disponer en su residencia de amplios salones en los que poder desarrollar los encuentros comunitarios de igual manera que otros grupos sociales solían hacer en diferentes lugares<sup>136</sup>. En idénticas circunstancias se celebraban reuniones comunitarias en Roma en tiempo anterior al siglo IV aprovechando la

---

<sup>134</sup> Sobre la significación sagrada de los espacios creados por la nueva Iglesia cristiana existen diferentes estudios específicos. Al respecto véanse: SEASOLTZ R. K., *A Sense of the Sacred. Theological foundations of Christian Architecture and Art*, New York, The Continuum International Publishing Group, 2005, pp. 67-72; SPENCE, S., *The parting of the ways. The Roman Church as a case study*, Leuven, Peters, 2003, p. 245 y ss.; CLARKE, A. D., *Servet he community of the Church. Christians as Leaders and Ministers*, Col. First-century Christians in the Graeco-Roman World, Michigan, Eerdmans Publishing Company, 2000, p. 145 y ss.; y WHITE, L. M., *The social origins of Christian Architecture: Building God's House in the Roman World. Architectural adaptation among Pagans, Jews and Christians*, Col. Harvard Theological Studies 42, Valley Forge, Trinity Press International, 1996.

<sup>135</sup> Pablo, en su visita a la comunidad de Éfeso, se ve obligado a alquilar un local para banquetes propiedad de un tal Tiranno. Véase *Libro de los Hechos de los Apóstoles* 19, 9.

<sup>136</sup> BOBERTZ, C. A., "The Role of Patron in the 'Cena domenicá' of Hipolitus' Apostolic Tradition", en *Journal of Theological Studies* nº 44, 1993, p. 172.



generosidad de libertos que, pese a su baja condición social, disponían tanto de medios suficientes como de una logística adecuada para albergar a los fieles. Estas prácticas se encaminaban más al disfrute de una cena convivial dominical que a la celebraciones eucarísticas debido a que el anfitrión solía obsequiar a los invitados con algunos regalos, los *apoforetum*, que en ocasiones redundaban en una mayor calidad de los alimentos a compartir desvirtuándose así el objeto último de equidad y fraternidad propios de una reunión *in nomine Domini*. Al desligarse el ágape convivial de la celebración de la eucaristía, se comenzaron a idear espacios donde ésta última pudiera verificarse sin ningún tipo de ‘contaminación’.

Desde mediados del siglo III datan las primeras descripciones espaciales de los edificios donde la comunidad comienza a reunirse, con independencia de las *domus* privadas, como así los recogen los testimonios de Cipriano y la *Didascalia*<sup>137</sup>. Así pues, las comidas rituales domésticas fueron perdiendo importancia a favor de las reuniones eucarísticas a las que acudían los miembros de una comunidad que cada vez más numerosa, de modo que también los elementos de adoctrinamiento doctrinal pasaron igualmente del espacio reservado familiar al ámbito de la comunión comunitaria. En este sentido fue perdiéndose el carácter convivial de los ágapes fraternos pues en los nuevos recintos sacros incluso se llegó a prohibir el desarrollo de éstos, como así lo atestigua el Concilio de Laodicea celebrado a finales del siglo IV en la Frigia Pacatlana<sup>138</sup>. En todo caso esta circunstancia histórica fue igualmente el comienzo de la construcción de capillas familiares dentro de las propias viviendas particulares, eso sí, solo en la *villae* de cristianos pudientes, así como las comidas en común en las que se incluían oraciones y rituales religiosos pasaron a desarrollarse con mayor fuerza en el emergente movimiento monástico que las comenzó a dotar de un sentido claramente ascético<sup>139</sup>.

El establecimiento del *status* legal del cristianismo y la problemática de espacio anteriormente comentada, conlleva la construcción de iglesias. En este sentido los testimonios de la época constantiniana suelen recoger que el mismo Constantino llega a ceder basílicas civiles paganas para que, en su interior, pudieran verificarse las celebraciones religiosas cristianas. En años siguientes y muy probablemente tras el decreto de prohibición de los cultos paganos de 391, éstas cambiaran de función como ocurriera con la patrocinada por el cónsul Junius Annius Bassus levantada hacia 331 en la colina romana del Esquilino la cual, por orden del papa Simplicio en la segunda mitad del siglo V, quedaba transformada en iglesia bajo la advocación de santa Andrea Catabarbara.

<sup>137</sup> WHITE, L. M., *The Social origins of Christian Architecture. Building God's House in the Roman World: Architectural Adaptation among Pagans, Jews and Christians* vol. 1, Col. Harvard Theological Studies, 1996, pp. 123-126.

<sup>138</sup> La prohibición literal dice: “no es decente que se celebre el ágape en las iglesias del Señor, ni se coma dentro de ellas, ni se monten triclineos”. Nota extraída del texto original, capítulo 28, recogido a su vez por HEFELE, C. J., *A History of the Councils of the Church, from the Original Documents, II. A.D. 326 to A.D. 429*, Edinburgh, T&T Clark, 1896, pp. 315-316.

<sup>139</sup> MCGOWAN, A., “Food, ritual and power”, en BURRUS, V. (ed.), *A People's History of Christianity 2: Late Ancient Christianity*, Minneapolis, Fortress, 2005, pp. 145-164.



A las ya mencionadas basílicas de san Juan de Letrán y san Pedro en el Vaticano, se fueron uniendo otras a lo largo del tiempo en las que, además, comenzaron a venerarse las reliquias de aquellos mártires cristianos que habían perdido su vida en tiempos de la dominación romana por no apostatar de su fe. Un elemento éste que tampoco puede pasarse por alto junto con la recepción del sacramento del bautismo por cuanto, tanto el culto a los mártires como la celebración de ceremonias bautismales, traerán consigo igualmente la construcción de un edificio centralizado que en función de su uso y finalidad, recibirá denominaciones distintas: de un lado, los *martiryra* servirán para perpetuar la memoria de quienes murieron 'por amor a Cristo' y, de otro, los baptisterios se alzarán en torno a una 'piscina' o gran pila bautismal en la que recibirán este sacramento quienes deseen, a través del contacto del agua y la acción litúrgica, 'nacer' a la vida nueva del cristianismo coincidiendo preferentemente con los tiempos litúrgicos de Pascua y Pentecostés. Como consecuencia directa de estas construcciones, la iconografía cristiana igualmente reforzará el mensaje identificativo de los fieles que tratan de seguir con sus vidas el modelo vivencial propuesto por Jesús de Nazaret, adaptando las escenas representadas a los presupuestos temáticos que en uno y otro edificio sea requerido abandonando así la estética imprecisa de los tiempos de las catacumbas aunque teniendo sus representaciones, símbolos y alegorías como la base de un *corpus imaginum* a desarrollar.

Subsiste al paso del tiempo aunque de manera parcial uno de esos recintos donde el carácter martirial y bautismal se complementan en un mismo conjunto<sup>140</sup>. Se trata de la basílica romana dedicada a *santa Agnese fuori le Mura* que, situada al noreste de la ciudad en la vía *Nomentana*, se construía en el siglo IV siguiendo las directrices de una monumental planta basilical compuesta por tres naves, siendo la central más ancha, con un ábside perimetral en su cabecera. La situación de la iglesia no era para nada azarosa, pues en sus alrededores se construyó años antes un cementerio subterráneo en el que quedaron enterrados los restos de Inés, una joven de apenas trece años<sup>141</sup>. En una de las naves laterales se construye en torno a 350 un acceso a un baptisterio anexo, circular, en el que en un principio habrían de custodiarse las reliquias. Sin embargo este espacio, cuatro años después, queda definitivamente habilitado como mausoleo para la hermana y la hija de Constantino, ambas de nombre Constanza o Constantina<sup>142</sup>, no existiendo nexos verídicos que apoyen la devoción de ambas a la santa martirial a la que se dedica la basílica<sup>143</sup>.

<sup>140</sup> La práctica arquitectónica de disponer un baptisterio junto a una basílica martirial se extiende desde el siglo IV en adelante. Un ejemplo de ello es el mausoleo de Helena, la madre del emperador Constantino, construido adjunto a la basílica de los Santos Pedro y Marcelino, construida ésta, a su vez, sobre un antiguo cementerio catacumbario.

<sup>141</sup> Existen al respecto numerosas referencias documentales que recogen los datos legendarios existentes sobre la construcción del complejo martirial-bautismal. A modo de referencia por la concreción de los datos aportados, véanse: ROTH, L. M., *Understanding Architecture: Its elements, history and meaning*, Boulder, Westview Press, 1993, p. 249; y WEBB, M., *The Churches and Catacombs of the Early Christian Rome. A comprehensive guide*, Sussex Academic Press, 2001.

<sup>142</sup> Las notas que la tradición recoge señalan la muerte de la hermana de Constantino en Bitinia en 354 mientras que la de la hija, casada con el emperador Juliano El Apóstata, hubo de producirse seis años después en la Galia.

<sup>143</sup> Se constata una corriente popular presente en el pensamiento de los primeros cristianos según la cual, enterrarse junto a tumbas de mártires y santos reportaría para sus almas un beneficio futuro.

El originario espacio bautismal, posteriormente sepulcral, sigue los planteamientos existentes en la arquitectura bajo imperial de los templos circulares que, a su vez, guardan relación con la antiguas cabañas romanas a partir de una amplia sala redonda adosada a un pórtico perpendicular desde el que se accede a la *cella* cubierta a su vez con cúpula. En este caso, una bóveda de cañón cubre la nave circular que rodea perimetralmente el anillo central del espacio del que hacen intercesión veinticuatro columnas pareadas corintias de granito, que a su vez sostienen la cúpula que cubre el centro del edificio. El comentado cambio que se produce durante su construcción a favor de su uso funerario tiene cierta trascendencia desde el punto de vista iconográfico y debido a su carácter netamente cristológico, pues es preciso destacar la serie de mosaicos que decoran la bóveda perimetral en los que, de nuevo, vuelven a repetirse las bucólicas escenas de la vendimia que, mencionadas con anterioridad en algunos restos pictóricos catacumbarios<sup>144</sup>, contienen esas dosis de sincretismo estético que, como no podía ser menos, tiene su trasunto pagano en los cultos al dios Baco<sup>145</sup>. La disposición de las secuencias se entremezclan con otros paños decorativos en los que una multitud de pájaros evocan un paraíso inspirado en el *amoena virecta* procedente de la tradición floral virgiliana ‘cristianizado’ por otras secciones donde ornamentaciones cruciformes contribuyen a crear una lectura unitaria de la bóveda.

Esta última idea queda aún más reforzada con la ubicación del sarcófago de pórfito rojo de la hija de Constantino, conservado en los Museos Vaticanos (**imagen 8**). Elaborado quizás a la par que el mausoleo, quedaría ubicado en un nicho principal, justo frente a la entrada. La estructura del sepulcro, a pesar de sus enormes dimensiones, es sencilla: una losa monolítica con cubierta a cuatro aguas es sostenida por un friso decorado con guirnalda y pabellones florales entre bustos idealizados; la caja propiamente dicha, monolítica, se alza sobre un simple podio y en sus cuatro caras se hayan esculpidos ‘amorcillos’ que juegan insertos en roeles en espiral con uvas, racimos de vid, sarmientos y zarcillos de viñas. El uso de un material noble, como es el de esta roca magmática muy estimada por los egipcios tanto por su belleza como por su perdurabilidad en el tiempo, debió igualmente requerir de un trabajo de cincelado preciso, profesional y especializado lo cual hace pensar en autorías de talleres de Alejandría. No obstante, vuelve a incidirse en el objeto el recurso icónico de la vendimia que leído en clave pagana bien pudiera tratarse de una de esas constantes iconográficas

<sup>144</sup> En efecto, el recurrente tema de los amorcillos vendimiando o pisando las uvas acompañados de otros tocando instrumentos musicales es utilizado desde la Antigüedad en vasijas que contendrían vino. En el Museo Archeologico de Nápoles existe un ejemplar del siglo I en que estos personajes aparecen, unos recostados sobre una *kliné* y los otros en una prensa, cubriéndose el espacio circundante con exuberantes ramas de vid, racimos y otros frutos exóticos. Desde la época de Septimio Severo coexiste el empleo de estos mismos elementos como motivo ornamental de edificios oficiales tal y como puede advertirse en unas franjas decorativas del arco cuadriforme de Leptis Magna erigido hacia 203. Se tratan en este caso de *kantharoi* de los que brotan tallos de vid, cuajados de pámpanos y racimos entre roleos de acanto, esculpidos a partir de una depurada técnica escultórica propia de la Escuela de Afrodísia. No obstante, la utilización de la temática de origen báquico ha de entender en un proceso de ‘contaminación icónica’ que puede advertirse no sólo en representaciones cristianas sino también en sinagogas israelitas, como ocurre con los pavimentos de Beth Shean, Gaza, Maiumas y Ma’ón elaboradas a partir del siglo VI.

<sup>145</sup> Durante diferentes momentos históricos llegó a confundirse la estética del recinto con un templo dedicado al dios Baco y a los festejos del vino. Desde el siglo XIX esa apreciación comenzó a cambiar sistemáticamente a medida que se iban desarrollando estudios arqueológicos sobre el terreno y se profundizaba en el conocimiento científico del arte paleocristiano. Una visión un tanto primaria de esa confusión ‘típica’ la ofrece STENDHAL (BEYLE, H.), *Roma, Nápoles y Florencia*. Versión editada en Madrid, Alianza, 2007, pp. 481-482.

helenísticas ligadas a la libación del vino en las fiestas dionisiacas pero que, en el contexto de su realización y al amparo legal del Imperio, han de entenderse sus constantes temáticas bajo la óptica netamente cristiana del fiel que, habiendo participado del sacramento eucarístico, tras su muerte se encuentran a la espera de la futura resurrección de su alma.

Esta lectura refuerza aún más en el sarcófago como objeto funerario impregnado de un alto contenido simbólico-eucarístico pues, al observar con detalle las escenas vendimiales, los cupidos o ‘amorcillos’ recogen las uvas y las depositan en cestos mientras que, a su alrededor, se sitúan corderos y pavos reales. La correlación semántica entre estos dos últimos animales de los que se destaca el carácter sacrificial de uno y la renovación de su plumaje del otro, refuerzan el carácter cristológico de la propia sepultura a partir de las relaciones simbólicas que establecen con Jesús a través de su muerte y resurrección. Es más, en los lados menores, tres de estos personajes prensan las uvas pisando un esquemático lagar y hacen brotar el mosto a través de la boca de un león que, a modo de caño, lo deposita en los tres pequeñas tinajas o *dolia*<sup>146</sup>.

Son evidentes por lo tanto las relaciones temáticas e iconológicas existentes entre el sarcófago y el resto de la decoración musivaria del mausoleo, las cuales convierten el recinto no sólo en morada eterna del difunto sino en un espacio sacro dedicado a la memoria de Cristo, primer mártir que, antes de su muerte, instituyó la celebración eucarística para que los cristianos, al participar en ella, rememorasen su sacrificio a partir de la comunión del pan y el vino o, lo que es lo mismo, su cuerpo y su sangre. De hecho, podría colegirse que aún en fechas tempranas, el baptisterio-mausoleo de santa Constanza podría ser, tanto por la disposición de su planta centralizada evocadora del carácter eterno de los sepulcros, como por la particular decoración tanto de la bóveda perimetral como del primitivo sarcófago, uno de los precedentes más antiguos sobre el que los arquitectos de tiempos posteriores diseñarán, edificarán y dotarán de sentido a las capillas sacramentales. La pérdida de la decoración de la cúpula central, la desaparición de otros elementos ornamentales en muros y solería o la decoración posterior de otros espacios, hacen igualmente pensar que se trata de un primitivo intento de establecer de programa iconográfico pensado en un sentido global y, por supuesto, alejado de toda experimentación y contaminación icónica anterior<sup>147</sup>.

<sup>146</sup> No es este el único ejemplo de la correlación simbólico-temática de la recolección de la vid con la institución del sacramento eucarístico. Un antecedente puede verse en los lados menores del sarcófago de Junio Basso, realizado en 359 en mármol de Carrara y conservado igualmente en los Museos Vaticanos, vuelven a repetirse estas escenas que, en este caso concreto, ‘interactúan’ con las dispuestas en los lados mayores que recogen pasajes tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento. La linealidad que trata de establecerse en ambos textos ha de ponerse en relación justamente con la eucaristía, signo indeleble de la nueva alianza establecida a través de Cristo, cuya sangre derramada tiene por objeto redimir del pecado a la humanidad.

<sup>147</sup> Los motivos existentes en los mosaicos de la nave perimetral, aunque se inspiran en la decoración báquica precedente, establecen distancias estéticas claramente visibles en los mismos prevaleciendo sobre ellos una lectura en clave cristiana. Por ejemplo, los vendimiadores que pisan las uvas en una cuba no lucen vestimentas satirescas ni pieles de leopardo como era habitual en el mundo pagano; más bien se presentan semidesnudos, con las caderas ceñidas por un paño y un *pedum* o cayado en la mano, no pareciendo tampoco danzar sobre un lagar que se enmarca en una arquitectura clasicista. Del resto de acompañantes, unos cargan los cestos en carros tirados por bueyes y otros trepan por el entramado vegetal para recoger los racimos sin que se asimilen tampoco a los ‘amorcillos’ alados propios de la propuesta báquica. Este tema ha sido largamente debatido por expertos en la materia, destacando las aportaciones que tratan de diferenciar y clasificar las escenas en función de su disposición, componentes y elementos de decorativos de HAUFMANN, G. M. A., “The continuity of

De todas formas para llegar a semejantes conclusiones restan aún siglos, experiencias y opiniones diversas que, incardinadas en el momento histórico correspondiente y tamizadas por las particulares connotaciones sociales, religiosas, políticas y culturales, configuren definitivamente la tipología de capilla dedicada a señalar la presencia misma de Cristo dentro de una determinada construcción religiosa.

Volviendo nuevamente a los albores del arte paleocristiano, un elemento constructivo va comenzar a emplearse en las nuevas basílicas con una marcada caracterización cristológica y sacramental es el *ciborium*: un monumental conopeo construido de madera, piedra o metal, sustentado por cuatro columnas que sostienen un ornamental voladizo. Su primitiva disposición sobre el altar principal del templo viene a evocar la situación capital del trono de Cristo dentro de cabecera de la iglesia, sobre elevándose a partir de una estructura escalonada sobre la que se alzan cuatro columnas dispuestas en cuadrado que evocan, como pilares fuertes, los evangelios sobre los que se apoyan las enseñanzas de la Iglesia. Una interpretación que se refuerza con el propio cierre cupulado o piramidal de la estructura en su parte superior que, en ocasiones, se decora interiormente como un cielo estrellado cual reflejo de la presencia universal de Dios. Bajo el ciborio se dispone el ara o altar desde el que el celebrante verifica el sacramento eucarístico en cuyo desarrollo destacan dos momentos de especial atención: la predicación del evangelio y la consagración de las especies. De hecho este elemento pasará a detentar con el paso del tiempo y en consonancia tanto con la opinión de expertos exegetas como de reconocidos célibes, un papel determinante como elemento identificador sobre que se sitúa la píxide con de la reserva eucarística.

En todo caso, la disposición de estas estructuras en el centro de los altares a partir del siglo IV y en las décadas siguientes no solamente tiene una finalidad litúrgica sino también arquitectónica pues la visión de la misma desde cualquier espacio del templo hace posible que la atención del fiel se concrete sobre el mismo a modo de punto focal sobre el que convergen todas las miradas.

El ejemplo más antiguo conocido es el construido en plata y el donado por el emperador Constantino para la basílica de san Juan de Letrán que, según narra el *Liber Pontificalis*, fue destruido por los visigodos tras el saqueo del templo. La descripción del documento no deja dudas sobre su magnificencia estructural:

“Un ciborio de plata labrada, que tiene en la parte delantera al Salvador sentado en un sillón, a una la altura de 5 pies, con un peso de 120 libras. Así como 12 apóstoles, que pesan cada uno noventa libras y son de 5 pies de altura y llevan coronas de plata más pura; además, en la parte posterior, mirando hacia el ábside está el Salvador sentado en un trono de altura de 5 pies, de la plata más pura, con un peso de 140 libras y 4 ángeles de plata, que pesan cada uno 105 libras, y son de 5 pies de altura y tienen joyas de Alabanda en los ojos y llevan lanzas; el propio ciborio pesa 2025 libras de plata labrada; tiene un techo abovedado de oro puro; y una lámpara de oro más puro que pende debajo del ciborio, con 50 delfines de oro puro, con un peso de 50 libras cada uno y

---

Classical Art: culture, myth and faith”, en WEITZMANN, K. (coord.), *Age of Spirituality*, New York, 1980, pp. 75-99; y de FERNÁNDEZ GALIANO, D., *Complutum, II. Mosaicos*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1984.

cadena que pesan 25 libras; 4 coronas de oro puro con 20 delfines, con un peso cada unas 50 libras”<sup>148</sup>.

La prominencia de la iglesia de Letrán sobre las del resto del orbe cristiano hace bien probable la hipótesis que el ciborio de Constantino fuese imitado en prácticamente todo el imperio aunque, eso sí, se utilizasen en su construcción materiales menos nobles que la propia plata. De hecho las referencias documentales apoyan esta última aseveración, como ocurre en pleno siglo VI cuando el obispo Víctor (537-544) es recordado por haber reemplazado un ciborio de madera por uno de plata para presidir la basílica Ursiana, construida a principios del siglo anterior en Rávena. Razones que explican la enorme difusión y predicamento que hubo de tener este elemento en las comunidades cristianas, como así lo atestiguan las excavaciones realizadas en zonas geográficas bien distintas que aseveran haber encontrado fragmentos de ciborios de altar en la basílica A de Nea Achialos, en san Nicolás (Myra) y en las dos basílicas de Bir al-Knissia y Douimes (Cartago). Dos capiteles, parte del arquitrabe y una inscripción en referencia al donante Mercurius –posteriormente elevado al soleo pontificio con el nombre de Juan II (533-535)– pertenecientes al ciborio primitivo de la basílica de san Clemente, en Roma, sirvieron para que en época medieval se reconstruyese la estructura casi original aunque con ciertos rasgos estéticos propios del contexto histórico. Coincide la historiografía en argumentar que el más primitivo ciborio que se conserva en la actualidad prácticamente intacto se sitúa en el pasillo norte de la iglesia de san Apolinario in Classe, en Rávena, fechado mediante una inscripción entre 806 y 810<sup>149</sup>; de igual manera, en el altar de la iglesia de san Ambrosio de Milán se dispuso otro cuyas columnas parecen datadas en pleno siglo IV, si bien el resto de elementos (arquitrabe y cubrición) podrían corresponderse con al menos tres o cuatro siglos posteriores (**imagen 9**).

Uno de los más paradigmáticos ejemplos de primitivo ciborio sacramental es el que se manda a construir en la basílica del Santo Sepulcro de Jerusalén, en tiempos de Constantino, para señalar e identificar el espacio sobre el que se pensaba había estado la sepultura de Cristo. Los testimonios de esa estructura, que supuso uno de los hitos arquitectónicos más destacados en los años transicionales que ponen fin a la Edad Antigua y dan comienzo a la Moderna, quedaron impresos en multitud de obras de la literatura peregrina de entonces así como en unos particulares objetos: la ‘ampollas peregrinas’, unas capsulas conocidas entre los siglos V y VII<sup>150</sup>. Estos objetos de reducidas dimensiones, confeccionados en metal –plata, estaño o plomo– tienen forma de lente circular con un orificio de salida superior en forma de cuello conteniendo un receptáculo interior en el que se conservaban pequeñas cantidades del aceite que había ardido en las lámparas colocadas en las tumbas de los santos. Las ‘panzas’ o caras contenían suaves grabados con abundancia de signos cristianos y

<sup>148</sup> *Liber Pontificalis*. Consultada la versión *The book of the Popes. To the Pontificate of Gregory I*, col. Records of Civilization: Sources and Studies, Nueva York, Columbia University Press, 1916, pp. 47-48

<sup>149</sup> Cf. *The HOURIHANE, C. (Ed.), The grove encyclopedia of medieval art & architecture*, vol. 1, Oxford University Press, 2012, p. 88.

<sup>150</sup> Son diversos los museos que aún conservan y exhiben estas piezas, siendo los más conocidos los existentes en el Tesoro de la catedral de Monza que, en un principio, pertenecieron a la reina bávara Teodolinda, monarca de la Lombardía (570-628). En la abadía de san Columbano a Bobbio se conservan otros donados por ella misma en época de la fundación del cenobio. Cf. BARAG, D. Y WILKINSON, J., “The Monza-Bobbio Flask and the Holy Sepulchre”, en *Levant* nº 6, 1974, pp. 179-187; y DELEHAYE, H., “Les ampoules et les médaillons de Bobbio”, en *Journal des savants*, París, 1929, pp. 453-457.



representación de escenas grupales junto a elementos arquitectónicos. En especial, una de estas ‘ampollas peregrinas’ conservadas en la abadía de Bobbio (**imagen 10**), localidad del norte de Italia, contiene una curiosa escena: una inscripción griega orla el contorno de la pieza disponiéndose en su centro un relieve un tanto tosco basado en el pasaje de las escrituras en el que varias mujeres se acercan hasta el sepulcro de Jerusalén sorprendiéndoles un ángel que les indica que al que buscan, Jesús de Nazaret, ya no se encuentra allí. Sobre la tumba puede observarse claramente la construcción de un ciborio conformado por cuatro columnas que sostienen un entablamento sobre el que se alza una cubrición piramidal a cuatro aguas coronada por una cruz<sup>151</sup>. La importancia de objetos como éste no solo guardan relación con un determinado tipo de piedad popular sino que, por sus grabados, son muestra de cómo la iconografía propia que comienza a establecer el arte cristiano se abre camino en medio de una sociedad que necesita y reclama el apoyo visual para reforzar su creencias, dando entrada a elementos arquitectónicos fácilmente reconocibles que otorgan verosimilitud a los pasajes representados<sup>152</sup>.

De igual manera, otro de los ciborios paradigmáticos de la época fue el mandado construir por Justiniano el Grande para la iglesia de Hagia Sofía en Constantinopla. Destruído con el paso del tiempo, al menos subsiste la descripción que Paulus Silentarius, un poeta bizantino del siglo VI, realizó al proceder a la descripción del fastuoso conjunto sacro aunque éste ya no presentaba su aspecto original debido a que el terremoto de mayo de 558 había destruido la cúpula, el ábside oriental y parte del mobiliario litúrgico. No obstante habla de un ciborio de plata coronado por un “globo de oro puro de 118 libras” que igualmente contenía “dos lirios de oro con un peso de 4 libras” y una “cruz de oro con piedras preciosas”<sup>153</sup>.

Andando el tiempo, similares estructuras pasaron igualmente a identificar los espacios en los que se instalaron pilas bautismales, las sepulturas de los santos y capillas con las reliquias de los mártires, relacionando así la vida individual de los fieles con la del propio Cristo, cuya imitación se presentaba como una de las metas a cumplir por el cristiano. Así lo atestiguan

<sup>151</sup> La misma escena aunque invertida en cuanto a la composición de la ampolla de Bobbio aparece representada en un mosaico de san Apolinar il Nuovo, en Rávena. En este caso concreto puede apreciarse con nitidez la elevación del ciborio sobre una estructura escalonada si bien su planta es circular y no cuadrada. Se cubre con una techumbre en multitud de aguas.

<sup>152</sup> Las escenas más representadas hacen referencia a pasajes de la vida de Cristo: adoración de los Magos, anunciación a los pastores, bautismo, crucifixión, la duda de santo Tomás, la resurrección y la ascensión. Con menor frecuencia, en el reverso de las ampollas se sitúan santos y otras escenas del Nuevo Testamento. La historiografía ha sido pródiga en indagar los orígenes de los motivos icónicos más representados por el arte cristiano proto-medieval: DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOREAU, M., *Guía iconográfica de la Biblia y los Santos*, Madrid, Alianza, 1996; FREEDBERG, D., *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992; GIGON, O., *La cultura antigua y el Cristianismo*, Madrid, Gredos, 1970; SCHAPIRO, M., *Estudios sobre el Arte de la Antigüedad tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media*, Madrid, Alianza, 1987; o SCHILLER, G., *Iconography of Christian Art*, Londres, Lund Humphries, 1971-1972.

<sup>153</sup> Una traducción fragmentaria del escrito original puede consultarse en YARZA, J. et alt., *Textos y Documentos para la Historia del Arte II*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, pp. 107 y ss. Del mismo modo, referencias al ciborio pueden encontrarse en LETHABY, W. R. y SWAINSON, H., *The Church of Sancta Sophia. A Study of Byzantine Building*, Londres, 1894; HAMILTON, A., *Byzantine Architecture and Decoration*, Londres, 1933; o KITZINGER, R., “Byzantine Art in the period between Justinian and Iconoclasm”, en *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress*, Múnaco, 1958, pp. 1-50.



las excavaciones realizadas en una *domus ecclesia* de Dura Europos, revelando la existencia un antiguo ejemplar de ciborio identificativo de una piscina bautismal. En este sentido, la teoría arqueológica se basa en la identificación de una sala decorada con pinturas de esta temática sacramental, en la cual las columnas del extremo oeste, por su disposición, parecen soportar un conopeo cupulado realizado en mampostería.

No obstante, la construcción de los ciborios tampoco puede entenderse como una aportación novedosa al terreno arquitectónico por parte de los cristianos. De hecho las piezas en sí no son más que una derivación argumental de un elemento arquitectónico que en la Antigüedad era utilizado para proteger o albergar el trasunto de la divinidad existiendo una amplia gama de 'cubiertas', unas portátiles y, otras, a modo de estructuras permanentes. En esa línea se encuentran los relieves asirios y egipcios; como motivo estético es utilizado en el arte griego, recibiendo el nombre de *naiskos*, en especial en la arquitectura funeraria donde bien pueden tener columnas o simplemente presentar el aspecto de estela de tumbas<sup>154</sup>. Precisamente son los emperadores romanos los que en ocasiones se exhiben bajo semejantes estructuras móviles denominadas *aedicula*<sup>155</sup> aunque, en la mayoría de los casos, se trata de una hornacina de pequeño formato que aparece inserta en la sección de un muro que en ocasiones se enmarca mediante columnas o pilastras que sostienen a su vez un arquivado y un frontón<sup>156</sup>.

De todas formas, la adaptación de este elemento estructural a la arquitectura cristiana deviene de un sentido mucho más profundo en el que se interrelacionan a partes iguales los textos sagrados y la literatura medieval. En este sentido cobra una especial relevancia uno de esos grandes mitos: el templo de Jerusalén<sup>157</sup>. Construido por el pueblo de Israel siguiendo los dictados divinos, contenía en su interior el arca de la alianza, la *menorá* o el candelabro de los siete brazos y demás utensilios empleados en el culto hebraico de la Edad Antigua habiéndose construido para sustituir al Tabernáculo que, desde los tiempos del

<sup>154</sup> Ejemplares de éstos, con morfología diversa, se encuentran en el templo de Apolo en Dídima, en relieves de tumbas en el cementerio de Cerámico (Atenas) o como motivo ornamental en la pintura de vasos de figuras negras y rojas destinadas a lutróforos o leucos. De igual manera existe una tipología cuya apariencia se aproxima a la de un pequeño templete realizado en barro cocido, conservándose algunos de ellos actualmente en el Museo del Louvre, en París.

<sup>155</sup> Véanse las monedas conservadas en el Museo Romano de Mérida en la que muestran al emperador Teodosio sentado sobre el trono imperial y enmarcado por una estructura de cuatro columnas dispuestas en línea que sostienen un arquivado que se eleva cual arco de medio punto en la zona central a modo de *serliana* en cuya parte superior se dispone un frontón triangular.

<sup>156</sup> La traducción latina hace referencia a un elemento arquitectónico de reducidas dimensiones que quizás tienen su origen en los altares domésticos dedicados a los *Lares* y a los *Penates*, deidades protectoras del hogar. De igual manera puede resultar revelador que algunas de estas pequeñas estructuras fuesen aparatos mobiliarios ubicados en el interior de templos romanos o edificios públicos, situándose sobre un alto pedestal. Cf. SMITH, E. B., *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*, Princeton, 1956.

<sup>157</sup> Situado en la explanada de monte Moriá, en el centro de la ciudad hierosolimitana, fue mandado edificar por el rey Salomón alrededor de 960 a.C. como centro cultural. El saqueo llevado a cabo por Sheshonq en el siglo X a.C. y los graves daños sufridos tras el ataque babilonio a la ciudad durante el segundo asedio de Nabucodonosor en el siglo VI a.C., supusieron prácticamente su destrucción. Un segundo templo, mucho más modesto en dimensiones que el primero, se alzó hacia 515 a.C. durante el reinado del persa Darío I pero tras las incursiones seleúcidas fue de nuevo reconstruido y consagrado por Herodes, siendo destruido definitivamente por las tropas romanas al mando de Tito en 70, tras la revuelta de los zelotes.

Éxodo y durante siglos, fue utilizado como lugar de reunión y culto a Dios. Además de su particular estructura y los distintos espacios que contenía, interesa sobremanera la última cámara, el *Sancta Sanctorum* en donde se guardaba el gran arcón hecho de madera de acacia, cubierto con planchas de oro, en cuyo interior se preservaban las tablas de la ley entregada por Dios a Moisés en el monte Horeb. Justamente, la entrada de este último recinto se cerraba –según los textos bíblicos– con el *parochet*, una cortina o velo que actuaba tanto como separación de espacios como elemento que identificaba la ‘sacralidad’ del espacio interior. Justamente ese doble juego va a ser retomado por la primitiva arquitectura cristiana para dotar a los ciborios de un cortinaje que, sostenido por unos raíles, cubrían los cuatro lados de la estructura en determinadas ocasiones a modo de conopeo textil, casi siempre en tonos rojizos.

A partir de semejantes evocaciones se deduce que una derivación de los ciborios es el palio, un elemento móvil de la liturgia confeccionado con telas nobles y sustentado por cuatro o seis barras que comienza a usarse por la Iglesia medieval y que incluso llegará a ser utilizado por monarcas para sugerir que el vasto poder que detentan proviene directamente de su designación divina. Su utilización en procesiones sacramentales como signo visible de la trascendente importancia de quien se cobija bajo él, será una de las constantes que con mayor fuerza destaquen en las celebraciones de la fiesta del *Corpus Christi* establecidas a finales de la Edad Media. Es precisamente en ese tiempo donde, además, la Iglesia ortodoxa oriental ordena que las eucaristías se celebren en altares donde exista un ciborio, de tal manera que tras la comunión puedan guardarse en ese mismo ara las especies consagradas que no se hayan consumido insertas en una píxide que, en ocasiones, tendrá forma de paloma<sup>158</sup>. Así, la estructura arquitectónica va a convertirse en elemento inherente y signo visible de la liturgia sacramental pues no solamente tendrá el sentido primitivo de identificar y localizar el altar desde cualquier punto de la iglesia sino que, además, servirá para reforzar la convicción de que las especies consagradas en la eucaristía conservan permanentemente su ‘nueva’ naturaleza y propiedades.

### La Patrística y el asentamiento dogmático

En paralelo a las materializaciones artísticas y a los patrocinios imperiales, la Iglesia vive también un momento importante desde el punto de vista de la concreción dogmática de los fundamentos de la fe. En este sentido, a la segunda mitad del siglo IV se le ha venido a denominar desde algunos sectores como la ‘edad de oro’ de la patrística que abarca desde el Concilio de Nicea de 325 hasta el de Éfeso, de 431. Atanasio de Alejandría, Basilio de Cesarea, Gregorio Nianceno, Gregorio de Nisa, Evagrio Póntico, Juan Crisóstomo, Teodoro de Mopsuestia, Juan Cassiano –en habla griega–, y Agustín de Hipona, Jerónimo, Ambrosio de Milán, Martín de Tours, Dámaso de Roma e Hilario de Poitiers, –en la latina–, constituyen una pléyade de apologetas, distinguidos literatos, importantes teólogos y oradores de excepcionales capacidades que, cada uno desde sus sedes episcopales, van a dotar al cristianismo de una base doctrinal decisiva tanto en Oriente como en Occidente. La influencia que estos ‘padres’ y ‘doctores’ van a tener sobre los fieles, cada uno partiendo de diferentes planteamientos, confiere a esta época de la Iglesia de una importancia crucial al sentar las bases de toda una cultura religiosa organizada en torno a la fe y a la vida espiritual

<sup>158</sup> Cf. SCHILLER, G., *Iconography... op. cit.* vol. II, Londres, Lund Humphries, 1972, pp. 28-31.

que abarca todos los aspectos de la existencia humana. La vida ascética y solitaria que cada uno de ellos tuvo en su juventud antes de hacerse cargo de otras responsabilidades eclesiales, les marcará a la hora de establecer los criterios básicos de un pensamiento que tiene como nexo común la Biblia en tanto testimonio de la revelación de Cristo. Partiendo de estos textos sagrados, los ‘padres de la Iglesia’ van a esforzarse por refutar errores y en oponerse, desde sus posiciones, a todo riesgo de fraccionamiento o desintegración conteniendo sus obras, en conjunto, una mezcla de caracteres antiheréticos, misioneros, polémicos, apologeticos, filosóficos y culturales uniendo la antigua herencia a la tradición cristiana.

Como no podía ser de otro modo, la teología sacramental eucarística también va a encontrar fiel reflejo en las opiniones que, desde diferentes puntos de vista, van a aportar estos autores a su desarrollo dogmático, litúrgico e histórico-artístico. Por ejemplo, Ambrosio de Milán es el arzobispo de esta diócesis del norte de la península italiana que, a finales del siglo IV, va a proceder a explicar a los neófitos el sentido de la eucaristía en sus catequesis tituladas *De sacramentis* y *De mysteriis*. Su testimonio ha de entenderse como uno de los más clásicos respecto a la presencia real de Cristo en el sacramento:

“Este pan es pan antes de las palabras sacramentales; cuando interviene la consagración de pan pasa a ser carne de Cristo [...] ¿Con qué palabras se realiza la consagración y de quién son estas palabras? [...] Cuando se realiza el venerable sacramento, el sacerdote ya no usa sus palabras, sino que utiliza las palabras de Cristo. Es la palabra de Cristo la que realiza este sacramento<sup>159</sup>”.

A lo largo de la extensa explicación catequética, el autor va poniendo en boca del celebrante lo que cabría considerarse como los inicios de una plegaria eucarística ‘normatizada’ que en lo sustancial es prácticamente idéntica a la del *canon romano* que desde finales del siglo IV hasta el XX se mantiene como única anáfora de la Iglesia occidental romana. Esta aportación está en consonancia con lo expresado por Cirilo de Jerusalén en sus *Catequesis mistagógicas* y contrasta con aquella libertad permitida al celebrante propia de la centuria anterior<sup>160</sup> y quizás tenga que ver con las propias particularidades de la Iglesia milanesa que en los albores del siglo V celebraba eucaristías diarias comulgando en ellas los fieles bajo las dos especies y cantándose durante las ceremonias himnos de alabanza<sup>161</sup>.

De todas formas debe destacarse que la aportación de Ambrosio supone la afirmación de la fe en la presencia real de Cristo en la eucaristía, sentando las bases de la futura doctrina de la transustanciación al afirmar, haciendo referencia al momento justo de la consagración de las especies, que “es, ciertamente, la verdadera carne de Cristo que fue crucificada, que fue sepultada; es pues, verdaderamente el sacramento de su carne<sup>162</sup>”. La autoridad del obispo milanés en este punto es trascendental para la teología sacramental, prevaleciendo incluso sobre otras posteriores como la de Agustín de Hipona, resultando cruciales ante los

<sup>159</sup> MILÁN, A. de, *De sacramentis* IV, 14-16. Consultada la traducción de P. CERVERA, Madrid, Ciudad Nueva, 2005.

<sup>160</sup> Véase la nota 85 en la que se refiere el testimonio de Hipólito en el siglo III.

<sup>161</sup> Cf. ALDAZÁBAL, J., *Op. cit.* p. 154-155.

<sup>162</sup> MILÁN, A. de, *De mysteriis*, 52-53. Consultada la traducción de P. CERVERA, Madrid, Ciudad Nueva, 2005.

movimientos herejéticos<sup>163</sup>. De hecho algunos discípulos del milanés llegarán a afirmar, siguiendo su misma línea de pensamiento, que no sólo que la eucaristía ‘hace’ la Iglesia sino que la propia eucaristía ‘es’ la Iglesia: “comer el cuerpo de Cristo no es otra cosa que hacerse cuerpo de Cristo”<sup>164</sup>. E igualmente, las aportaciones teóricas de Ambrosio van a tener una correlación en la construcción de edificios de culto, destacándose en su pontificado la construcción de hasta seis nuevas iglesias a lo largo de la archidiócesis milanesa a la que el mismo prelado identifica, por su monumentalidad y magnificencia, como *aulae Dei*; un concepto que difiere, tanto espacial como conceptualmente, de aquellas primitivas *domus ecclesiae* en las que se celebran las primitivas comunidades el culto eucarístico.

Reflejo de los nuevos tiempos que la Iglesia vive entre finales del siglo IV y principios del V es la doctrina eucarística de Agustín de Hipona que no solamente es importante en sí misma sino que su proyección temporal marcará una tendencia presente a lo largo de buena parte de la Edad Media<sup>165</sup>. A pesar de las dificultades de comprensión que sus textos evidencian, fruto del uso de un doble lenguaje así como de la falta de un tratado específico en sus obras sobre este tema, la explicación que realiza de la eucaristía a partir de múltiples referencias<sup>166</sup> se vertebra sobre dos fundamentos claros: de un lado es un sacramento simbólico en el que se distinguen el cuerpo eucarístico de Cristo y su cuerpo histórico como signo de unidad eclesial; y, de otro, cree en la presencia real de éste en el mismo, alimentando a los fieles a través de su cuerpo y de su sangre.

En todo caso, el obispo de Hipona subraya la disposición de fe que ha de tener el fiel así como la importancia eclesial de la propia eucaristía en una celebración que va estar cargada de elementos simbólicos:

“Tal vez surja en alguno esta idea: ¿cómo puede ser que este pan sea su cuerpo y este vino su sangre? Estas cosas, hermanos míos, llámense sacramentos, porque una cosa dicen a los ojos y otra a la inteligencia. Lo que ven los ojos tiene apariencias corporales, pero encierra una gracia espiritual. Si queréis entender lo que es el cuerpo de Cristo, escuchad al apóstol. Ved lo que les dice a los fieles: vosotros sois el cuerpo de Cristo y sus miembros. Si, pues, vosotros

<sup>163</sup> Véase en el siguiente subapartado de este mismo capítulo cómo las opiniones herejéticas de Berengario de Tours que reducen la presencia de Cristo en la eucaristía a un acto simbólico son contestadas por parte de exégetas y teóricos –Tomás de Aquino entre ellos–, citando primeramente el planteamiento catequético de Ambrosio.

<sup>164</sup> SAINT-THIERRY, G. de, *De natura et dignitate amoris* 184, 403. Traducción de T. David e introducción de D. N. Bell, Col. Padres cistercienses nº 30, 1981.

<sup>165</sup> Las aportaciones al desarrollo teológico-filosófico de la doctrina agustiniana que se desarrollan a continuación han sido consultadas en: CAMELOT, T., “Réalisme et symbolisme dans la doctrine eucharistique de saint Agustin”, en *Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques* nº 31, 1947, pp. 394-410; MARINI, A., *La celebrazione eucaristica presieduta da sant’Agostino*, Brescia, Pavesiana, 1989; SAGE, A., “L’Eucharistie dans la pensée de saint Augustin”, en *Revue d’Etudes Augustiniennes et Patristiques* nº 15, 3-4, 1969, pp. 209-240; TORIO, A., “La eucaristía en san Agustín”, en *Teología y Vida* 2-3, 1998, pp. 171-198; y VIÑAS, T., “La eucaristía en la palabra y en la vida de san Agustín”, en *La Ciudad de Dios* nº 1, 2000, pp. 125-147.

<sup>166</sup> La doctrina eucarística agustiniana se encuentra dispersa en todas sus obras pero es especialmente en los sermones predicados junto con los comentarios a ciertos capítulos evangélicos donde se puede encontrar de manera concentrada. Estos textos contienen además una profunda riqueza teológica, fundamentando una espiritualidad eucarística para la vida cristiana, tanto personal como eclesial.

sois el cuerpo de Cristo y miembros de Cristo, lo que está sobre la santa mesa es un símbolo de vosotros mismos, y lo que recibís es vuestro propio misterio [...]. Así es como quiso unirse a su persona y consagró sobre su mesa el misterio simbólico de la paz y de la unión”<sup>167</sup>.

Es a través de ese sentido de pertenencia como la Iglesia celebra la eucaristía, porque a través de su desarrollo descubre la fuente y la cumbre de su vida. Un carácter vitalista que se verifica constantemente a través de la participación sacramental y al que Agustín invita a acercarse para conocer “dónde está su vida y de dónde viene la vida” con la idea de sumar más fieles a los que “no les horrorice la unión con los miembros, y no sea un miembro podrido, que deba ser cortado; ni un miembro deforme, de quien el cuerpo se avergüence; [...] que esté unido al cuerpo para que viva de Dios y para Dios, y que trabaje ahora en la tierra para reinar después en el cielo”<sup>168</sup>.

Sin referencias explícitas –como sí hiciera Ambrosio de Milán– al desarrollo concreto de la fórmula empleada en la consagración, Agustín destaca que las palabras que el celebrante pronuncia en la misma, en un claro gesto de ascendencia neoplatónica, convierten el pan y el vino en el cuerpo y en la sangre de Cristo, invitando al fiel a vivir esa misma realidad al participar del sacramento:

“El pan y el vino sobre la mesa del Señor se convierten en el cuerpo y la sangre de la Palabra cuando se les aplica la palabra. [...] la Palabra misma asumió al hombre, es decir al alma y a la carne del hombre, y se hizo hombre permaneciendo Dios. Y, puesto que sufrió por nosotros, nos confió en este sacramento su cuerpo y sangre, en que nos transformó también a nosotros mismos, pues también nosotros nos hemos convertido en su cuerpo y, por su misericordia, somos lo que recibimos”<sup>169</sup>.

En este sentido, apuesta más por dejar claro los efectos eclesiológicos que sobre el fiel provoca la participación en la celebración que la explicación del desarrollo de ésta. De hecho, suele argumentar que en Cristo se sintetizan las tres clases de panes necesarios para la subsistencia: el pan material, necesario para el mantenimiento físico del cuerpo; el pan de la verdad o de la palabra de Dios, contenido tanto en los textos sagrados como en la predicación; y, el pan eucarístico, el más eficaz de los tres pues consigue alimentar “la mente”<sup>170</sup>. En cuanto a la bebida, recuerda que “son muchos los granos de uva que cuelgan del racimo, pero el jugo de las mismas se mezcla, formando un solo vino”. A través por lo tanto de la comunión, incide el prelado, Cristo muestra la intención de ofrecer al fiel su pertenencia a él mismo consagrando “en su mesa el misterio de la paz y unidad”. De ahí que el fiel lo reciba como fruto de dicha unión tanto con Jesús como con el resto de la comunidad, aunque si lo hace sin darle a este proceso la importancia adecuada o su preparación es deficiente, no lo hará en “provecho propio” sino que efectuará “un testimonio contra sí”<sup>171</sup>, falso y carente de sentido.

<sup>167</sup> HIPONA, A., de, *Sermón 272*.

<sup>168</sup> HIPONA, A., de, *Comentario al evangelio de Juan 26, 13*.

<sup>169</sup> HIPONA, A., de, *Sermón 229, 1*

<sup>170</sup> HIPONA, A., de, *Sermón 57, 7*.

<sup>171</sup> HIPONA, A., de, *Sermón 272*.

Los sacramentos son para Agustín de Hipona signos de vida de la Iglesia, gestos que patentizan el vigor de las enseñanzas evangélicas y la actualidad del mensaje mesiánico de Cristo. La vivencia de la eucaristía, el *sacramentum corporis Christi*, ha de ser también para el fiel un momento de actualización de su memoria, tanto individual como colectiva, entendiéndose además como clave que lo identifica con el conjunto de la comunidad eclesial, *verum corpus Christi*. En este sentido destaca que, obviamente, nadie en el siglo V pudo participar del convite originario, en el cenáculo. De ahí que para hacer remembranza de aquel trascendental hecho para el pensamiento cristiano, sea inevitable ‘verlo’ a través de los ‘ojos’ de la fe, medio necesario que permite, en palabras del obispo de Hipona, “participar a diario de la misma cena”<sup>172</sup>.

Queda claro que el sentido general de la doctrina sacramental agustiniana se basa indisolublemente en la estrecha relación entre eucaristía e iglesia. Ésta última se transmuta en el cuerpo de Cristo a través del hecho objetivo de la comunión, desbordándose tal unión hacia criterios universales de autenticidad y realismo. Cristo es la cabeza de ese cuerpo que, a su vez, lo conforma el conjunto de la iglesia; imagen ésta que en el medievo además se desarrollará en términos arquitectónicos, estéticos y filosóficos incardinándose en el proceso de construcción de las grandes catedrales con el imprescindible soporte de la escolástica a partir de un orden jerárquico establecidos por los *ordines* eclesiásticos.

Con estos fundamentos patrísticos, durante los siglos V y VI se va a vivir en Roma un importante período de creatividad litúrgica por parte de pontífices como León, Virgilio y Gelasio, considerados artífices de la ‘eucología eucarística’ que, con la intención de ser difundidos y dados a conocer en el orbe católico, se fueron coleccionando en los *libelli* y posteriormente recopilados en forma de ‘sacramentarios’ conteniendo los textos propios del presidente de la eucaristía<sup>173</sup>. De esta proliferación se fue pasando con el paso del tiempo y a medida que decrecía la capacidad literaria de los célibes, a la compilación de los libros litúrgicos. Al mismo tiempo va a producirse la diversificación de las comunidades orientales y occidentales, aportando cada una sus particulares características celebrativas que, como es evidente, se manifiestan artísticamente a través de elementos iconográficos, construcciones sacras y objetos litúrgicos de variada genealogía, funciones y usos.

Precisamente uno de esos momentos álgidos donde tanto el Estado como la Iglesia unen sus objetivos en pro de la materialización de espacios de culto en los que se ponen de relieve la magnificencia de uno y otro, se vive en Bizancio de la mano del emperador Justiniano. Culto, habiloso desde el punto de vista político y emprendedor de diferentes empresas artísticas, uno de los propósitos de su gobierno será el de restaurar la gloria del Imperio en pleno siglo VI. No solo se puso en valor el derecho romano, sino que abrazó sinceramente la defensa y expansión del cristianismo erigiéndose en protector de la Iglesia<sup>174</sup> de tal modo que la

<sup>172</sup> HIPONA, A., de, *Sermón 112*, 4

<sup>173</sup> En este sentido se consideran más completos los ‘sacramentarios’ leoniano o veronense por contener un gran abundancia de fórmulas eucológicas; el gelasiano antiguo, propio de los siglos VII y VIII, muy usado por los presbíteros en Roma; y el gregoriano del siglo VII, que inaugura la fijación normativa de los textos.

<sup>174</sup> El compromiso imperial-eclesiástico de Justiniano queda reforzado por su participación como impulsor en la construcción de edificios religiosos en los que, además, se hace perpetuar en representaciones en donde a su



confusión de la autoridad espiritual comenzaría a confundirse con la temporal, sentando así un precedente que tendrá inmediatos episodios ‘cesaropapistas’ durante toda la Edad Media.

Los arquitectos al servicio del emperador entendieron prontamente la complejidad litúrgica de las basílicas imperiales, así como su vasto ceremonial y variedad de plegarias colectivas, lecturas, cantos y procesiones que se verificaban a lo largo del año, lo cual conllevaba una nueva exigencia: la creación de grandes espacios congregacionales donde la luz fuese uno de los elementos protagonistas a partir de la aplicación de un criterio teológico ligado al florecimiento de la vida y de otro, arquitectónico, en el que la madera cediera protagonismo a otros materiales para evitar el riesgo de incendio. A ello además se suma el conocimiento de los numerosos recursos técnicos de las edificaciones romanas así como la preocupación por aligerar las tensiones que el uso de bóvedas en alturas importantes implicaba. Las actuaciones en la iglesia de los santos Sergio y Baco o la reconstrucción de la iglesia de santa Irene son algunas muestras de este desarrollo práctico que alcanza su cénit cuando Antemio de Tralles e Isidoro de Mileto diseñan y llevan a cabo la monumental santa Sofía. En ella, el fascinante desarrollo de la liturgia bizantina junto a las soluciones técnicas aportadas por los arquitectos y la extraordinaria presencia volumétrica del edificio, provocaría en a la vez efectos colectivos de atracción y temor en consonancia con los textos patrísticos orientales del siglo anterior, convirtiéndose el fastuoso conjunto de teselas, fulgores dorados y luminosos vitrales en imagen “del cielo en la tierra, la divina morada en la que Dios habita y se pasea”<sup>175</sup>. A ello contribuiría efectivamente el eje central vertical compuesto, de arriba abajo, por la ingrátida cúpula sustentada sobre pechinas y, éstas a su vez, sobre cuatro pilares machones, que harían de cubierta al ya mencionado ciborio áureo, mesa de altar y ambón.

Esta particular disposición de elementos se configura como la materialización de una sencilla idea cristocéntrica: el nexo de unión entre el orbe celeste –representado por la media esfera que cubre el espacio– y los cuatro ángulos inferiores –que a su vez refuerzan la idea del mundo–, es Cristo, cuya figura histórica invita constantemente a los fieles, una vez participen de la eucaristía, a convertirse en miembros activos de la Iglesia y participantes de la promesa de eternidad que éste ofrece desde el ciborio. A partir de tales presupuestos, la

---

poder político se le une la defensa de la religión. Son muy conocidos los dos mosaicos situados en la capilla mayor de la iglesia de san Vital, en Rávena, donde tanto Justiniano como su esposa, la emperatriz Teodora, aparecen junto a miembros de la jerarquía eclesiástica, séquito particular y guardia, presentando ante el altar las ofrendas que durante la eucaristía se convertirán en el cuerpo y en la sangre de Cristo. El mensaje además está envuelto por una fuerte carga simbólica que redundará aún más en el mensaje que se pretende transmitir; dos de ellos son clarividentes: de un lado, el emperador y su esposa lucen ambos nimbos circulares, en alusión a la santidad y a la espiritualidad de cada uno de ellos; de otro, un soldado del emperador luce un escudo protector en cuya panda se encuentra el crismón, símbolo de Cristo adoptado por Justiniano como propio en clara referencia aquél mismo gesto que tuvo Constantino de elaborar un lábaro para enfrentarse a las fuerzas de Majencio antes de la batalla del *Ponte Milvio*. Por último es quizás ésta una de las primeras representaciones visuales de objetos litúrgicos unidos al desarrollo celebrativo del sacramento, tal como la cruz de altar que porta el obispo Maximiliano, el evangelionario que lleva uno de los célibes, el incensario que mueve un diácono junto al cáliz y la patena que, respectivamente, sostienen la pareja imperial.

<sup>175</sup> Opinión atribuida al escritor, teólogo y patriarca contemporáneo Germán de Constantinopla (635-732) en su obra *Historia eclesiástica y mística*.

ordenada y meditada colocación de estos elementos, tanto arquitectónicos como mobiliarios, comienza a repetirse a una menor escala en multitud de edificaciones bizantinas con idéntico sentido trascendente. Los movimientos iconoclastas de siglos posteriores mutilaron y fragmentaron multitud de estos espacios, si bien pueden leerse sus descripciones u observarse en miniaturas de fuentes medievales antiguas. Entre esos ejemplos destacan el ciborio de madera adornado con piezas de oro y plata que a finales del siglo VIII Angilberto, un colaborador de Carlomagno, ofrendaba a la iglesia abacial de Centula –hoy dedicada a san Ricario, al norte de Francia–, el admirado ejemplar plateado de la abadía benedictina de san Gall, en Suiza, saqueado por los magiares en 925, la quema fortuita del levantado en la abadía imperial de Pertershausen, en Konstanz o la reornamentación efectuada en el siglo XI del existente en el ábside mayor de la basílica de san Marcos, en Venecia, algunas de cuyas primitivas piezas datan del siglo VI, anteriores incluso a la construcción del templo.

Aunque los temas iconográficos en este tiempo se hacen mucho más evidentes y comienzan a dejarse de lado el alegorismo propio de momentos anteriores, apostando por representaciones mucho más directas en cuanto a personajes, expresiones y hechos, las referencias eucarísticas por su parte persisten incluso el sentido convivial de los primeros cristianos. Prueba de ello es el mosaico de la última cena, situado en la nave central de la iglesia de san Apolinar el Nuevo, en Rávena. Al igual que en otros ejemplos del siglo VI – como los códices evangélicos de Rabbula de Edessa o el Purpúreo de Rosano, en Calabria–, la escena se desarrolla en un fondo neutral que bien pudiera ser el cenáculo; a lo largo de una mesa con forma de *sigma* se reclinan, de izquierda a derecha, Cristo y los apóstoles. Sobre el mantel, varios panes dejan hueco a un plato central en el que hay dispuestos dos peces de gran tamaño. Los gestos son del todo recurrentes pues mientras Cristo – representado en proporción jerárquica sobre el resto de los personajes como persistencia de la estética tardorromana ‘provincial’<sup>176</sup>– alza su mano derecha para bendecir las especies, cuatro de los apóstoles más cercanos a él, empezando por Pedro, mantienen fija su mirada en la bendición mientras que el resto vuelven sus rostros hacia Judas que, situado enfrente de Jesús, gira su cuerpo en perfecta simetría con éste. Esta representación de la ‘cena mística’ tiene una capacidad plurisimbólica ya que, a la misma vez, puede ser un reflejo artístico de varios momentos sucesivos: la institución de la eucaristía, la conversión de Jesús con sus discípulos acerca de la traición que uno de ellos cometerá en las horas posteriores o esa mezcla de sentimientos de la que habla Juan en su evangelio al entender que la cena no es más el pretexto para la despedida de su maestro, próximo a comenzar su pasión.

En todo caso su disposición en los ciclos de la vida de Cristo no es un hecho más de los concatenados episodios que se reflejan en los mismos. Especialmente relevante es en la Iglesia oriental al ocupar una posición central en las puertas santas, reales o del paraíso que cierran los *iconostasios*, por la que el celebrante invita a la oración antes de verificar la anáfora eucarística o desde la que, posteriormente, distribuye la eucaristía. En estos casos, esta ‘cena espiritual’ supone para el fiel un recuerdo visual indeleble del memorial que se efectúa durante estas celebraciones. Para ello además la liturgia bizantina, inalterable con el

<sup>176</sup> Denominación que suele aparecer con frecuencia en obras de origen plebeyo. Cf. BIANCHI BANDINELLI, R. y TORELLI, M., *L'arte dell'antichità classica. Etruria-Roma*, Turín, Utet, 1976.

paso de los siglos, reserva una serie de gestos que vienen a reforzar mucho más el mensaje envolviendo de un halo misterioso la propia consagración cerrando de inmediato las puertas del *iconostasio* o corriendo un velo para procurar la máxima concentración de los participantes en la ceremonia. En el silencio del templo resuenan continuamente las palabras de Jesús por boca de quien oficia invitando a la participación que la patrística se había encargado de dogmatizar y convertir en fórmula doxológica.

### 1.3 GESTACIÓN, DEFINICIÓN Y CONSOLIDACIÓN DEL 'REALISMO EUCARÍSTICO' A PARTIR DE LA CONTROVERSA MEDIEVAL. LAS ÓRDENES MENDICANTES Y LA RENOVACIÓN DEL MENSAJE TEOLÓGICO

Conforme avanzan los tiempos, la liturgia eucarística se va enriqueciendo con diferentes aportaciones que ponen en valor una rúbrica mucho más elaborada y normativizada que la realizada en las centurias anteriores. En este sentido cobran un particular interés las celebraciones que preside el papa en Roma, convirtiéndose pronto en fuente de influencia e inspiración para el resto de las iglesias<sup>177</sup>. A partir de lo establecido en el *ordus romanus* I<sup>178</sup>, en el desarrollo de las eucaristías papales han de seguirse los siguientes pasos:

- Sale el papa desde el palacio Laterano montado a caballo junto a su séquito, escoltados por palafreneros laicos a pie para evitar cualquier altercado. El cortejo lo conforman, por este orden, los diáconos, el *primicerio* y dos *notarios* regionales, los *defensores* regionarios y los subdiáconos de la región correspondiente en la que se celebra la función, antecediendo a un acólito que, a pie, porta en sus manos el santo crisma en una vasija envuelta con un sencillo lienzo. Cierra la comitiva, dejando un espacio suficiente con los personajes anteriores, el pontífice, seguido del *vicedominus*, el *vetestario*, el *nomincolator* y el *sacelario* tras los que otros acólitos trasladan el evangeliario, los manteles, las bolsas y el aguamanil. Se reseña igualmente que los objetos que van a utilizarse durante el desarrollo de la liturgia sean de materiales nobles, siendo de oro el cáliz, la patena y las copas y, de plata, los restantes. En los días anteriores, habrán sido trasladadas todas las piezas por los *fámulos* desde la basílica lateranense hasta la iglesia correspondiente, utilizándose en los días festivos aquellas más dignas conservadas en el tesoro papal con la autorización expresa del *vetestario*.
- Llegada hasta la iglesia donde va a celebrarse la eucaristía estacional, en cuyo exterior es recibido el papa al descender de su montura por el presbítero titular y el encargado de la diaconía que, junto a varios acólitos, conforman dos hileras de personas. Acto seguido se dirigen hasta la sacristía, sin entrar al templo, para

<sup>177</sup> Acerca del desarrollo de la liturgia papal romana de estos siglos se han seguido las aportaciones de: MALDONADO ARENAS, L., *La plegaria eucarística. Estudio de teología bíblica y litúrgica sobre la misa*, Madrid, BAC, 1967, pp. 476-484; NEUNHEUSER, B., *Eucharistie im Mittelalter und Neuzeit*, Freiburg, Herder, 1963; ROSA, G. de, "L'Eucaristia nella vita della Chiesa. Dal VI secolo a san Tommaso d'Aquino", en *La Civiltà cattolica* nº 3643, 2000, pp. 41-54; y RAFFA, V., *Liturgia eucarística. Mistagogia della messa: dalla storia e dalla teología alla pastorale pratica*, col. Bibliotheca Ephemerides Liturgicae subsidia, 1998, pp. 79-96

<sup>178</sup> Consultada según la descripción del siglo VIII recogida por SCHUSTER, I. et al., *Ordu Romanus Primus. Roma, siglo VIII*, col. Cuadernos Phase 201, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 2011, pp. 11 y ss.

proceder a revestirse. De igual manera habrán tenido que presentarse en el mismo lugar con anterioridad todos aquellos otros célibes que desearan concelebrar con el pontífice y que no formasen parte del séquito. En el caso de los obispos, han de aguardar, sentados y revestidos, en el lado izquierdo del presbiterio. Tras una serie de ritos que solemnizan la pausada vestimenta del pontífice, se va conformando la posesión que mantiene una escala jerárquica desde el acólito *crucífero* que la inicia, hasta el pontífice, que la cierra.

- Mientras la asamblea entona el canto de entrada se forma la procesión que, desde los pies del templo, se dirigirá hasta la capilla mayor, formada por, además del *crucífero*, dos turiferarios, siete ceroferarios, ministros y el papa. Una vez en el altar, el celebrante revisa los *sancta*, pequeños cofres en donde se guardan las hostias que se emplearán en la celebración, para que haya suficientes. Tras su verificación, besa el ara mientras el coro canta el *Kyrie* y el *Gloria* concluyéndose la entrada con la oración colecta.
- En la liturgia de la palabra se procede a la lectura de la epístola y el evangelio intercalado por el canto responsorial o gradual, habiendo sido previamente designados los lectores en el momento en el que el celebrante estaba aún revistiéndose en la sacristía. No se especifican datos ni sobre la homilía ni la oración de los fieles.
- Llegados al ofertorio se procede a formar una extensa procesión de fieles portando las ofrendas, divididos eso sí por sexos, mientras los ministros proceden a la preparación del altar concluyendo con la oración sobre los dones.
- La plegaria eucarística es recitada únicamente por el papa según el canon previsto mientras, los demás celebrantes, permanecen a su lado, de pie, en actitud reverente.
- La comunión se vertebra a partir de la secuencia formada por el rezo del padre nuestro, el beso de la paz y la fracción. El papa comulga en su sede dejando caer una partícula sobre el cáliz tras haber hecho previamente con ella tres veces la señal de la cruz al tiempo que dice: *fiat commixtio et consecratio corporis et sanguinis Domini nostri Iesu Christi accipientibus nobis in vitam aeternam*. Posteriormente se hace público el templo en el que tendrá lugar la siguiente eucaristía estacional, distribuyéndose en seguida la comunión, primero entre los ministros concelebrantes y luego a los fieles, bajo las dos especies; este hecho hace que se prolongue en exceso el final de la eucaristía. Concluye esta parte con la oración poscomunión.
- Finaliza el rito con la despedida, bendición papal y vuelta a la sacristía de los acólitos y el pontífice.

Con respecto a las indicaciones de los primeros siglos se observa una decidida evolución del ritual, incluyéndose tres momentos procesionales: entrada, ofertorio y comunión. El ósculo

de la paz se traslada desde el siglo VI al momento previo a la manducación de las especies como preparación a la misma. En todo caso, la celebración mantiene el carácter netamente comunitario entendiendo y oyendo los fieles las oraciones principales, participando en la ofrenda de los dones y acudiendo a la comunión. Pese a la solemnidad que podría suponerse al inicio de la celebración, la *romana sobrietas* obliga a un desarrollo litúrgico discreto en el que paulatinamente se van incluyendo cantos en la comunión –los primeros datan de la época de san Cirilo de Alejandría, en el siglo V–, el *Kirie*, el *Gloria* y, a partir del siglo VII, el *Agnus dei* coincidiendo con la fracción del pan, si bien queda reservada su entonación al coro que armoniza y acompaña el desarrollo litúrgico

### **Gestación, definición y consolidación del ‘realismo eucarístico’ a partir de la controversia medieval.**

Es en el período carolingio, entre los siglos VIII y X, cuando comienza a evidenciarse una separación entre el pueblo y la liturgia eucarística. A la paulatina disminución del número de fieles congregados se le añade otra dificultad más: la lengua latina, principal obstáculo tanto para la comprensión del rito como para la celebración del misterio. La respuesta histórica es la de una visión de la misa como el gran drama del Calvario en el que el fiel participa interpretando gestos y símbolos, alzando su voz o permaneciendo en silencio a la escucha del celebrante, en cierta actitud alegórica al tratar de revivir los padecimientos de Cristo en su Pasión creándole estados mentales que lo pongan en sintonía con el protagonista.

En este sentido, la celebración del misterio sufre una fuerte crisis de identidad disminuyendo automáticamente la visión de la Iglesia como pueblo de Dios que celebra gozoso su fe, dando gracias por medio del hijo de Dios en unidad con el Espíritu. Así es como la religiosidad se vuelve hacia las fronteras de lo privado e íntimo convirtiéndose más bien en ‘devocionalismo’. Esta afirmación es consecuencia de la disminución de ese ‘pueblo que se salva’ por no participar en las celebraciones y del aumento de una visión más íntima, prácticamente personal, que cultiva una relación propia entre el alma y Dios. Ese desvanecimiento se acrecienta con una disminución de la participación en la misa dominical así como en la recepción de la comunión.

No obstante el fenómeno es cuanto menos significativo a pesar de la admiración que los dirigentes carolingios, comenzando por el propio Pipino el Breve, sienten por la liturgia papal entendida como fundamento para la cristianización e instrumento de armonización social. Si bien, en el trasfondo histórico, lo que verdaderamente subyace es el interés por establecer el mayor número de alianzas posibles, en este caso con Roma, como medida de presión y resistencia ante posibles invasiones extranjeras. La adopción carolingia de la liturgia romana fue completamente reverente, conservándose en un principio tan cual<sup>179</sup>; sin embargo la escasa creatividad franco-germana, su mentalidad jurídica orientada hacia una realidad ‘cosificada’ y la coincidencia con cierto decaimiento de las rúbricas romanas como consecuencia de la caída política del Imperio, producen ciertos cambios en la recepción de la eucaristía en estos tiempos optándose por introducir un carácter más sentimental y

---

<sup>179</sup> En este sentido, dentro del calendario litúrgico se insertan como propias las fiestas de santos romanos, se simplifican en su desarrollo las ceremonias papales o se mantienen los nombres de las estaciones cuaresmales existentes en Roma, entre diversas cuestiones.

dramático en el desarrollo de las mismas, ejemplificado a través de genuflexiones, secuencias, oraciones más largas y abundantes, ausencia de silencios sustituidos ahora con oraciones en voz baja pronunciadas por el celebrante, en las que se declara como pecador indigno pidiendo por ello perdón a Dios en el transcurso de la misa en reiteradas ocasiones<sup>180</sup>.

El gran responsable de esa romanización de la liturgia es el propio Carlomagno, quien la impone al clero secular y a los monjes a través de la orden benedictina. Para ello contaba con un teólogo cuya influencia sobre los religiosos de la época era notoria: Crodegango (+766), obispo de Metz. A éste se le atribuye la adaptación de la vida monástica a la regla de san Benito y la incardinación del canto romano en la liturgia dando comienzo a la que ha venido a denominarse como ‘edad de oro’ del gregoriano. Así pues, las celebraciones litúrgicas que hacia finales del siglo VIII se verificaban en la capilla palatina de Aquisgrán – por otra parte, edificada a ejemplo de san Vital de Rávena– y, por ende, en el resto de catedrales y grandes parroquias, estaba claramente monastizada incluyéndose en ella siete u ocho oficios diarios a los que se sumaban los maitines y las vísperas favoreciéndose el sentido clerical del culto y el débito sagrado del clero, ocasionando con ello el distanciamiento de los seglares convertidos prácticamente en meros espectadores y un alargamiento excesivo de las ceremonias en virtud del *veritas horarum* que obligaba a un rezo concreto en función del momento del día<sup>181</sup>. Es así como los celebrantes, según su ministerio, quedan obligados a officiar un rito cada vez más complejo en el que se incluían gestos, tanto sonoros como de movimientos.

Así pues todos estos condicionantes provocan, de una u otra manera, la creación de un clima de alejamiento popular de las prácticas eucarísticas acrecentado además por el carácter monástico –más intimista e incluso privado, desarrollándose en las llamadas *Eigenkirchenwesen*– o catedralicio del Oficio Divino –proclive a la solemnización y propio de estos establecimientos religiosos de alto ‘rango’ canónico–. De la misma manera contribuyen las normativas para retrasar la situación del altar mayor hacia el ábside procurando con ello que el espacio entre éste y los congregantes sea notorio, la plegaria eucarística apenas si es audible porque el celebrante la dice en voz baja, en occidente el pan ordinario se sustituye por el ázimo recibándose en la boca o, también, apenas si se distribuye entre los fieles el cáliz en la comunión.

En términos teológicos y ante la persistencia de defensores del arrianismo, se trata de resaltar en todo momento la divinidad de Cristo, no tanto como mediador entre los fieles y Dios, sino de situarlo a la misma ‘altura’ que éste. De ahí que no se contemple tanto su

<sup>180</sup> Cf. JUNGSMANN, J. A., *El sacrificio de la misa: tratado histórico-litúrgico*, Madrid, Católica, 1951, pp. 98-117.

<sup>181</sup> Además de la *Regla de los Canónigos* introducida por Crodegango hacia 754 y de obligado cumplimiento para los canónigos catedralicios, a éste le siguen otros reformadores carolingios como Amalario de Metz (770-850), discípulo de Alcuino y cuyas descripciones del Oficio Divino coinciden con los *Ordines Romani XII-XVI* de finales del siglo VIII; Benito de Aniano (750?-821), Rabano Mauro (776-856) y Floro de Lyon (?-860). En esta reforma se continua usando el *Salterio galicano*, segunda traducción hecha en 386 por san Jerónimo, mientras que para las lecturas el monje de Montecasino, Pablo Diácono, realizó una antología de textos patrísticos para el segundo turno por expreso deseo de Carlomagno. Cf. FERNÁNDEZ, P., *Historia de la Liturgia de las Horas*, Col. Biblioteca Litúrgica, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 2002, p. 176.



humanidad gloriosa como resucitado sino su trascendencia histórica, pasando a celebrarse los misterios sobre su vida y su muerte. De ahí la eucaristía, aún sin variar como es lógico su genealogía, va a considerarse no tanto como una acción de gracias comunitaria sino como memorial del sacrificio pascual de Cristo en la que se hace presente a través de la consagración del pan y del vino. La ‘realista’ sensibilidad germánica apuesta así por separar incluso la consagración como elemento fundamental de la celebración para ahondar, más si cabe, en su carácter de ‘representación’ de la muerte de Cristo. De hecho un fenómeno prototípico de estos tiempos es la interpretación ‘alegórica’ de la eucaristía a través de una detallada representación pasional de su vida en la que cada gesto o palabra deviene de un claro simbolismo. Así ocurre a hacer algunas de las partes momentos claves de un tiempo litúrgico, como ocurre con la lectura del *introito* en Adviento o el canto del *Gloria* en Navidad.

No es de extrañar pues que en semejantes circunstancias los diferentes Concilios traten de fomentar, de nuevo, el acercamiento de los fieles. Así ocurre por ejemplo en el Concilio de Tours (813) en el que se impone la comunión obligatoria en tres de las grandes fiestas del ciclo litúrgico: Navidad, Pascua y Pentecostés. En el mismo año, el Concilio celebrado en la localidad francesa de Chalon-sur-Saône rebaja las exigencias de la anterior reunión centrándose en la participación en la *Misa in coena domini* del Jueves Santo. Años más tarde, en 1215, el Concilio Ecuménico Lateranense IV emite el decreto *Omnis utriusque sexus fidelis* mediante el cual se ordena que todo fiel, en edad madura, debe al menos asistir y participar del banquete eucarístico al menos una vez al año, sobre todo en tiempo pascual, a no ser que por alguna causa razonable no lo haga siempre y cuando obtenga, previamente, el permiso de su pastor. A pesar de reducir el precepto de comulgar a estos niveles mínimos, ni así se llegaban a cumplir en muchos casos, como se lamentan algunos autores del momento en sus escritos al aludir al ‘enfriamiento’ de la asiduidad con que los fieles participan de la comunión. Y ello a pesar que, incluso, en alguna que otra circunstancia la no participación llevara implícita otras consecuencias morales, como la de abstenerse de relaciones maritales por varios días tanto para poder recibir la comunión como en el caso de no hacerlo.

De hecho y pese a ese clima, no dejan de existir autores que escriben sobre los beneficios de la comunión, como lo demuestra la declaración de Valfredo Strabone<sup>182</sup>, que la recomienda no sólo a los clérigos y monjes sino también al resto de los laicos siempre y cuando no existan impedimentos de alma o cuerpo. De hecho, el autor expone que se debe aspirar constantemente al pan y a la sangre del Señor, sin los cuales no se puede vivir, cundiendo el deseo de recibirlos con la idea de ser protegidos por él frente al mundo, imitando así las prácticas saludables de la Iglesia primitiva<sup>183</sup>. Razones y planteamientos éstos que fueron completamente desatendidos.

<sup>182</sup> Monje fuldense, discípulo de Rabano Mauro. Posteriormente fue abad augiense. Autor de la obra *De rebus Ecclesiasticis*, publicada en Florencia ca. 849.

<sup>183</sup> Dicha aseveración la efectúa a partir de un comentario hecho sobre la *1ª Carta a los Corintios*, en especial, sobre el capítulo 11. Notas sobre el pensamiento del autor pueden confrontarse en AMATORI, M., *Biblioteca Eucaristica in cui dopo riferiti e riflettuti i passi del Nuovo Testamento, ne' quali Dio parla del Sacramento dell'Eucaristia, si apportano gli Scrittori, che pel corso di tredici secoli successivamente nella Chiesa siorirono. De quali si riferisce tutto quello, che nelle opere loro legittime scrissero su lo stesso Misterio, in latina favela;*

Y todo ello porque a partir del siglo XI se acentúa el culto a las especies eucarísticas por encima incluso que la celebración propiamente dicha o la comunión. Un camino que concluirá a partir del siglo XIII cuando se subraye la presencia real a partir del gesto de la elevación que el sacerdote celebrante va a hacer primero del pan y, casi una centuria después, también con el vino, invitando con esta exposición a la adoración y al culto. ‘Ver’ y ‘orar’ son las actitudes que poco a poco van incluso a sustituir la finalidad que hasta entonces se había considerado más genuina en la celebración, las de ‘comer’ y ‘beber’, con la consiguiente importancia dada a la ‘consagración’ por encima de la ‘comunión’.

Desde el terreno artístico la novedad reside por lo tanto en la mayor relevancia dada al sagrario<sup>184</sup>, un objeto no demasiado utilizado en las centurias anteriores pero que pasa ahora a ocupar un espacio prioritario dentro del mismo altar en el que, a modo de hito referencial, sigue situándose bajo un ciborio que aumenta cada vez más su presencia volumétrica a la vez que paulatinamente se van dotando de programas iconográficos sencillos que ahondan y refuerzan sus orígenes sacramentales al modo de cómo eran utilizados en las basílicas romanas en el período paleocristiano.

Un ejemplo paradigmático de esa nueva sensibilidad ornamental que no solo va a tener protagonismo en los propios ciborios sino, de igual manera, en el espacio circundante a éste,

---

*indi a piú comune intelligenza si volgarizza; aggiuntevi ad ogni passo Osservazioni rispettivamente Storiche, Dogmatiche, Critiche, Teologiche e Morali. Onde restino con chiarezza riprovate le bestemmie degli erectici con energia ripresi tutti gli abusi de' cattivi cattolici, e con efficacia promossa la divozione de' buoni fedeli. Opera utilissima, proposta da... Professore di Teologia ad ogni fede, e massimamente a' Ministri della Divina Parola. Parte Prima che contiene gli Scrittori de' dieci primi secoli.* Venecia, Tommaso Bettinelli, 1744. pp. 419-420. La misma nota biográfica se repite en otras publicaciones venecianas publicadas en años siguientes, como la del dominico CUNILIATI, F., *Il predicatore Eucaristico che colla scorta di quanto sopra questo Augusto Misterio scrivero i Santi Padri, ed altri gravi Scrittori Ecclesiastici de' primi tredici secoli, rafferma le Anime Fedeli nelle verità dell' stesso, e le accende nell'amore verso il medesimo. Aggiuntevi ad ogni passo, che si apporta, osservazioni rispettivamente Storiche, Critiche, Dogmatiche, Teologiche e Morali. Opera del Padre... dell'ordine de' predicatori della Congregazione del B. Giacomo Salomone. Tomo primo,* Venecia, Tommaso Bettinelli, 1752.

<sup>184</sup> Desde que Justino argumentase la necesidad de llevar el pan consagrado, tras la eucaristía dominical, a los ausentes, debió generalizarse la conservación de éste en un receptáculo. Una opinión que, tras el concilio de Nicea de 325 se convierte en norma al dictaminar que los penitentes próximos a morir no debían ser privados del viático eucarístico. En idénticas circunstancias se expresan Ireneo o Serapión de Alejandría, dando a entender que al menos los célibes guardaba celosamente en sus casas la comunión. Así lo atestiguan Tertuliano y Cipriano en África o, Hipólito en Roma. En las *Constituciones apostólicas*, redactadas en torno a 400, se da un paso más al especificarse que los diáconos lleven las especies consagradas en la misma a un espacio hecho a propósito denominado *pastoforio*. Éste, en oriente, se sitúa en el lado del altar, hacia el sur; en occidente va a recibir el nombre de *secretanum* o *sacrarium*. En cualquier caso, se tenía cerrado bajo llave. En dicho espacio además existía un *conditorium*, una especie de armario muy similar al representado en una de las escenas musivarias del mauselo de Gala Placidia, en Rávena. En dicho receptáculo se encerraba la *capsa* o cofre eucarístico. Así lo narra, por ejemplo, Cipriano, que envuelve el pan consagrado en un paño blanco de lino y lo guarda en dicho armario con el fin exclusivo de llevarlo posteriormente a enfermos e impedidos. El citado espacio debía en todo caso estar cuidado, como recuerda el sínodo de Verdún, del siglo VI cuando prescribe guardar la eucaristía en un lugar eminente y honesto, debiendo tener un lámpara permanentemente encendida siempre que las circunstancias lo permitiesen. De igual manera, en el siglo IX la *Admonitio synodalis* enumera los objetos que han de encontrarse sobre el altar en el momento de celebrar la eucaristía, entre los cuales se incluye la *píxide*, una caja de reducido tamaño en la que se insertaba la hostia consagrada para llevar el viático. Cf. RIGHETTI, M., *Storia liturgica* I, Milán, Ancora, 1946.

se encuentran en los mosaicos que decoran el ábside de la capilla carolingia de san Germigny-des-Prés (**imagen 11**). Elaborado en el siglo IX, dos ángeles de gran tamaño veneran y custodian en el centro al arca de la alianza que, de esta manera, sustituye a la usual iconografía de Cristo *maiestas Domini*; la disposición del mítico objeto evidencia, además de la ascensión de la temática bíblica e histórica en el que se envuelve y en la bizantina a través de la técnica de ejecución, la presencia misteriosa de Dios que para la mentalidad germánico-cristiana de la época resulta tener un encaje claro: no es necesario representar a Cristo de manera reveladora, clara, directa, sino que es suficiente con dar a entender que éste se presenta ante los fieles como la 'inmediatez' cosificada por mandato de Dios, trasmutado en alimento celestial al que se debe guardar toda reverencia, solemnidad y veneración. Toda una declaración de intenciones dogmática y una puesta en escena estética que suman voluntades a partir de una doble finalidad: la afirmación de la presencia real de Cristo y la defensa de ésta frente a las cada vez más voces heréticas que dudan de la misma.

En referencia a éstas, entre los siglos IX y XI van a sucederse diferentes corrientes de pensamiento que ponen en duda la presencia real de Cristo en la eucaristía. Las primeras devienen de la interpretación de los textos patrísticos aunque, en todo caso, el clima de controversia en la que se genera es consecuencia directa de la propia mentalidad carolingia que, pese a leer y copiar con esmero las obras de los padres de la Iglesia, no alcanza a percibir la imagen que estos tratan de transmitir, necesitando aplicar otros métodos comprensivos que sin embargo se distancian de la concepción e intención original de los mismos.

Más que a los padres griegos, los monjes germánicos parten de la teología de Ambrosio de Milán y de Agustín de Hipona, cuyas ideas van a marcar el proceso histórico medieval. Las ideas de éstos, en contacto con el que ha venido a denominarse 'pensamiento cosificante germánico', hizo perder parte del carácter dinámico de la doctrina eucarística. Si en la concepción primitiva existían sucesos distintos como el culto a Cristo de un lado y, las celebraciones eucarísticas comunitarias de otro, los autores carolingios prefirieron centrar su atención más en los objetos que en los hechos. Esto significa que la presencia real 'somática' se libera de un contexto genérico de anámnesis, de conmemoración, trasladándose de forma aislada al centro de la consideración de tal forma que la celebración de la cena se entiende como un simple proceso al servicio de una idea o medio. Así es como la visión y adoración de la hostia consagrada se convierte en el objetivo preferente de la eucaristía, lo cual deviene en una menor participación de los fieles en la comunión como ya se indicaba en párrafos anteriores y provoca, a la postre, una notable restricción de la teología eucarística<sup>185</sup>.

Es así como frente a la 'memoria real' argumentada por la patrística primitiva en la que la acción de la eucaristía era en su conjunto un símbolo real, en los comienzos de la Edad

<sup>185</sup> Esa reducción de pensamiento ha sido largamente estudiada y argumentada por los siguiente autores: GEISELMANN, J. R., *Die Eucharistielehre der Vorscholastik*, col. Forschungen zur christlichen Literatur- und Dogmengeschichte 15, 1-3, Paderborn, 1926; GERKEN, A., *Teología de la eucaristía*, Madrid, Paulinas, 1991, pp. 99-124; JORISSEN, H., *Die Entfaltung der Transsubstantiationslehre bis zum Beginn der Hochscholastik*, Munich, 1965; y NEUNHEUSER, B., *Eucharistie in Mittelalter und Neuzeit*, col. HDG IV, Friburgo, 1963.

Media la relación entre la muerte en la cruz de Cristo y la celebración eucarística se va a definir en términos netamente alegóricos. Refuerza tal aserto una de esas tantas *alegóresis* medievales que afirmaba que la fracción en tres partes de la hostia antes de la comunión simbolizaban las tres formas de la Iglesia como fruto de la pasión de Cristo: la triunfante, la purgante de las almas del purgatorio y la militante. Así, a partir de la aplicación de estas alegorías a lo largo de la Edad Media se iría perdiendo el simbolismo real imperante en la Iglesia primitiva.

La primera controversia eucarística se desarrolla en la abadía de Corbie, en la Francia septentrional. El abad Pascasio Radberto (ca. 792-865) había escrito la obra *De corpore et sanguine Domini*, que fue contestada por otra de idéntico título firmada por el monje Ratramno (+ ca. 870), miembro del mismo cenobio, en cumplimiento de los deseos del emperador Carlos el Calvo. Al respecto, la historiografía aún no ha conseguido ponerse de acuerdo sobre la interpretación de ambos textos: hay quien, partiendo de la teoría de la transustanciación medieval se inclina a ver Ratramno a un simbolista precursor de Berengario; y, otros, que partiendo de conceptos agustinos lo interpretan en el sentido del antiguo ‘símbolo real’ de la eucaristía adjudicando a Radberto un concepto realista que conlleva incluso a perder su dimensión sacramental. Esa falta de acuerdo puede incluso constituir una señal sobre la situación transicional en la que ambos escriben al inaugurar una nueva forma de interpretar teológicamente las obras patrísticas.

En todo caso, tanto en Pascasio Radberto, íntimamente preocupado por la unidad entre la imagen (*figura*) y la realidad (*veritas*), como también en Ratramno, se ha perdido la gradual evidente del ser según el esquema ‘original-copia’. Es decir, en la exposición de sus pensamientos, ambos teólogos demuestran que han perdido de vista el horizonte del antiguo pensamiento eclesiástico de ‘la imagen’ mediante la cual Cristo y el acontecimiento pascual de su muerte y resurrección representan ‘lo original’ mientras que el alimento eucarístico se sitúa en el plano de la ‘copia sagrada mental’, constituyéndose por lo tanto en un símbolo real de aquél, de ahí su *status* sacramental. Para Pascasio, la relación ‘original-copia’ se da directamente sobre el pan de la eucaristía, percibiendo el fiel a través de los sentidos la ‘imagen’ mientras que aquello otro que no puede ver se constituye en ‘realidad’. De ahí que la relación quede reducida a una interpretación entre lo ‘visible’ y lo ‘invisible’, rompiéndose con ello la dimensión ontológica de la eucaristía y optándose por una identificación simplista de la misma en la que el cuerpo histórico de Cristo es, a su vez, el eucarístico. Así, lo que se percibe por los sentidos es ‘imagen’ de un ‘original’ invisible que es la realidad, la *veritas*.

Por su parte, Ratramno, en respuesta al planteamiento de su abad, advierte la desviación de éste con respecto a las más complejas teorías patrísticas, en especial la de Agustín de Hipona, proponiendo una teología simbolista aunque también apartada de lo ontológico y de la primitiva ortodoxia. Así, utilizando la relación ‘realidad-imagen’ en sentido contrario a la efectuada por Pascasio Radberto, concibe lo visible –la humanidad de Cristo y el pan material– como ‘imagen’ buscando dentro de ella la ‘realidad’ que no es otra que la propia muerte de éste en la cruz, constatable tangiblemente a través de los dones eucarísticos y del propio cuerpo histórico. De esta forma el ser de la ‘imagen’ no se basa en el plano de la

ontología sino, más bien, en el gnoseológico que se percibe a través de los ojos de la fe imbuidos bajo un pensamiento unidireccional.

Es de esta manera como ambos autores marcan la decadencia del antiguo pensamiento de la imagen, salvando Pascasio Radberto la 'realidad' del sacramento al utilizar el término *veritas* aplicado a lo que no se ve mientras que, Ratramno, lo usa para identificarlo con la realidad histórica percible a través de la experiencia individual sensitiva. Así es como desde esta primera controversia se plantea la pregunta de cómo pueden unirse entre sí, a partir del concepto de sacramento, el 'realismo' y el 'simbolismo'; una unidad que, según las teorías de ambos religiosos, quedaba completamente destruida, desligada de todo punto de vista ontológico. Así pues, la tarea medieval va a consistir en intentar renovar el vínculo entre ambos fundamentos, el 'realista' y el 'simbólico', dentro de un ámbito de pensamiento que también se ha restringido notablemente en sus posicionamientos conforme al existente en tiempos anteriores. No obstante esta primera controversia eucarística no quedó cerrada en el siglo IX, sino más bien embotada o ignorada ante las dificultades históricas y sociales que vive el imperio carolingio, más preocupado de otras cuestiones prácticas que afectaban al mantenimiento del mismo y su defensa frente a los ataques bárbaros. Es así como hasta el siglo XI la Iglesia de la primera Edad Media celebraba la eucaristía sin tener tiempo material en desarrollar teorías teológicas al respecto. Es por ello por lo que se seguían copiando y citando textos patrísticos aunque sin comprender su amplio, rico y variado sentido.

Dos siglos después de la controversia carolingia vuelve a aflorar el problema eucarístico en la conciencia medieval. Esta vez, a través de las obras de Berengario de Tours, maestro de escuela catedralicio de esta ciudad francesa. De sus opiniones descuello un concepto del ser envuelto en un ropaje filosófico aún más preciso y elaborado en un sentido incluso antitético del tradicional, partiendo y otorgando una mayor profundidad a las tesis presentes en Ratramno. Su teología parte de la oposición entre realidad o verdad –*veritas*– e imagen –*figura*–, esto es, que el pan y el vino no son el verdadero cuerpo ni la verdadera sangre, sino más bien una *figura*, una *similitudo*. En el progreso dialéctico de sus consideraciones, Berengario analiza el cambio eucarístico de manera más precisa que sus antecesores, algo inevitable en el desarrollo propio del conocimiento medieval. Por eso, si en la época carolingia la duda residía en la presencia real 'somática', es decir, en averiguar qué son realmente el pan y el vino eucarísticos, con el paso del tiempo y el desarrollo filosófico-intelectual la duda avanza hacia qué cambio ha de producirse y qué mecanismos son los que actúan para que esos dones pasen de tener una naturaleza a otra bien distinta. Es más, el pensamiento objetivante tenderá a fijarse con especial interés en el momento exacto en que ese cambio se produce dentro de la liturgia sacramental, así como la causa que lo motiva.

Según Berengario, a la pregunta sobre la naturaleza del cambio que se verifica sobre el pan y el vino la respuesta se debe a que éstos pasan a ser 'símbolos' –aunque no reales– del cuerpo y la sangre de Cristo, el cual actúa a través de ellos en el espíritu de los fieles. Para el autor, el concepto de 'sustancia' o 'forma' que adquiere algo es la suma de las propiedades

que tiene y que son perceptibles a través de los sentidos<sup>186</sup> y, así, puede aplicarse correctamente a los dones eucarísticos. En la raíz de la teoría subyace además la opinión que la razón y la evidencia son superiores a la autoridad por lo que la dialéctica ha de aplicarse a todo; así pues, en su aplicación al dogma, devendrá en la afirmación que la presencia real de Cristo en la eucaristía es únicamente un símbolo.

Las condenas que sufrió Berengario por parte de los llamados ‘antidialécticos’ representan el extremo de un objetivismo empírico, un tanto inadecuado para su confrontación con la teología sacramental ya que incluso no aciertan a ir más allá de las tesis que en su momento expusiese Pascasio Radberto; es decir, la similitud identitaria entre el cuerpo sacramental y el histórico-resucitado de Cristo. Por lo tanto en las contestaciones a las tesis de Berengario no existe un amplio abanico de ‘realidades’ sino más bien un estrecho camino hacia una respuesta unívoca. De hecho, los ‘antidialécticos’ conciben la tradición de fe como un hecho fijo e inmutable, una fórmula que siempre permanece, un punto de partida que curiosamente choca con el carácter relacional del Nuevo Testamento en cuanto a testimonio, en un momento y en un espacio concreto, de cómo Jesús de Nazaret desarrolla su vida en consonancia y obediencia a su padre, que es lo que verdaderamente trasciende y consume. De ahí que la tradición cristiana adquiera un sentido pleno cuando su aplicación se vertebré siguiendo un planteamiento lineal basado en el acontecimiento personal escatológico de Cristo y la historia temporal de los fieles.

Por lo tanto, la solución al ‘problema eucarístico’ no vendrá por parte de los ‘antidialécticos’ sino, más bien, de la mano que aquellos teólogos que, al igual que Berengario, utilizarán los medios puestos al servicio de la dialéctica aunque anclados a una realidad fiel basada en el carácter ‘permanente’ de la tradición y en el progresivo desarrollo de la mentalidad humana. Pioneros son, siguiendo estos postulados, los teólogos Lanfranco de Bec o de Canterbury (1010-1089) y Guitmondo de Amberes (+1095), quienes van a sentar las bases de la futura doctrina de la transustanciación al aceptar el concepto de ‘sustancia’ introducido por Berengario inserto en una tensión entre lo ‘visible’ y lo ‘invisible’, aplicándole un sentido mucho más ‘realista’ alejado de toda contaminación simbólica. De ahí que para poder entender el valor tanto del realismo como del simbolismo, habría que diferenciar la ‘sustancia’ y las ‘especies’.

Así es como Lanfranco, a propósito del pan eucarístico, distingue entre *substantia* y *species visibilis* y, en relación con el cuerpo de Cristo, entre *essentia* y *proprietates*, afirmando pues que las sustancias terrenas, aquello que existe en la realidad y que es producido tanto por la naturaleza como por mano humana, se transforman en la esencia del cuerpo de Cristo<sup>187</sup>. Es de esta manera como el autor mantiene a salvo el concepto ‘realista’ aunque desdeñe la relación de identificación entre el cuerpo histórico de Cristo y sus propiedades con el cuerpo sacramental, pues es únicamente la *essentia* la que está presente en el pan de la eucaristía. Es así como puede afirmarse que todo cuanto de visible y tangible permanece sin alteración en el pan contribuye a mantener la idea de que en él permanece ‘escondido’ el cuerpo de

<sup>186</sup> No existe en este sentido ningún seguimiento del autor sobre el concepto de ‘sustancia’ propuesto por Aristóteles, cuyas obras no había sido recibidas en occidente en tiempos de Berengario.

<sup>187</sup> MIGNE, J. P., *Patrología curso completo. Series latina* 150, 420 D, París, 1854.



Cristo siendo éste su realidad esencial, su significado, mientras el significante es el propio sacramento eucarístico, la realidad visible. No será hasta la asimilación de las 'categorías' del pensamiento aristotélico, adquirido plenamente en la segunda mitad del siglo XII, cuando Alano de Lille lo aplique a favor de la transustanciación poniendo así fin al platonismo inherente en la forma cristiano-patrística hasta entonces mantenida.

La defensa de Lanfranco, basada en el distanciamiento de la literal existencia corpórea sostenida por las opiniones teológicas de Pascasio Radberto, tuvieron un importante eco al ser entendidas como la posición más coherente frente a las 'escandalosas' teorías de éste, convirtiéndose pues en el tema central de numerosos sínodos –Roma, Vercelli, París, Tours– y concilios –en especial, los de 1059 y 1079– que condenaron sistemáticamente las opiniones consideradas heréticas.

Si las respuestas teóricas venían de la mano de teólogos eruditos, con el paso del tiempo se fue configurando una serie de 'defensas' visuales, en clave de piedad popular, que igualmente se suman a un frente común frente a la incredulidad de la presencia real de Cristo en la eucaristía. Es precisamente este el origen de un movimiento que en los siglos XIII y XIV envuelve Europa en una oleada de religiosidad auspiciada por la dialéctica entre razón y fe, de la que ésta última se impone como vencedora auspiciada por la homilética y la insistencia monástica. Este fideísmo va a traducirse en un deseo de visualizar y teatralizar sentimientos religiosos que, indudablemente, tendrá sus repercusiones en la renovación de la iconografía cristológica y sacramental. El uso y difusión de imágenes en torno a la piedad eucarística se convierte casi en una idea obsesiva, del mismo modo que, desde las centurias anteriores, en los pórticos románicos el miedo hacia la muerte y la salvación se viven individualmente por el fiel que se adentra en el recinto, con la vista puesta en la llegada de un apocalíptico Juicio Final en el que su alma, tras el pesaje correspondiente, se salve para siempre o, por el contrario, quede condenada a perpetuarse en un averno donde Belcebú campa a su anchas rodeado de monstruosos esbirros.

La ambientación de las iglesias también cambian con respecto a las luminosas basílicas paleocristianas. La difusión de las lenguas romances posibilitaba la difusión del primer arte unitario netamente cristiano existente en Europa desde la época imperial romana en el que las regiones y sus particularismos juegan un papel protagonista. En ese mismo un contexto histórico, la disolución del imperio carolingio trajo consigo la experimentación feudalista, subordinándose la sociedad al poder conjunto que la nobleza y la Iglesia ejercerán de manera contundente. La cultura por su parte va a quedar relegada a los centros monásticos y al entorno de las grandes catedrales, sufriendo el resto de la sociedad un involutivo proceso de ruralización y analfabetismo ligado a los miedos ante el ocaso del mundo que algunos predicaban como visionarios apocalípticos en torno al año 1000.

El nacimiento, desarrollo y adopción de la cultura y la estética románicas derivó además en una particular visión del mundo concentrado en la iglesia y el monasterio. Es en la construcción de recintos sacros donde la preocupación por el derrumbe de las estructuras conlleva la elevación de gruesos muros suficientemente fuertes como para sustentar las bóvedas de cañón, dejando escasas posibilidades a los vanos que, a modo de saeteras, venían a paliar en el perímetro murario la ausencia de luz. El espacio congregacional, con

una, tres o cinco naves, sigue siendo importante sobre todo a raíz del comienzo de las peregrinaciones, adquiriendo gran volumetría el transepto como espacio intermedio entre los fieles y la capilla mayor la cual adquiere, simbólicamente hablando, una clara significación cristológica. Al estar orientada la mayoría de las veces hacia el este, las primeras luces del sol incidirían cada mañana sobre la misma persiguiendo así la idea de que es precisamente la aurora que alborea la que anuncia la llegada diaria de Cristo. Es precisamente en los recintos monacales de Bec y de Cluny donde, frente a la controversia de Berengario, comienzan a realizarse gestos prácticamente automáticos que ponen en valor la creencia presencial de Cristo en la eucaristía, realizándose genuflexiones durante la consagración o incorporando en ésta la aspersion de los dones con incienso. Ejemplos éstos que, siendo aún primarios, van a generar una corriente piadosa que décadas más tarde será recogida por los libros de rúbricas, incorporándose como elementos a tener en cuenta en el desarrollo de determinadas secuencias litúrgicas. Del mismo modo, a partir del siglo XI, otra práctica va igualmente a convertirse en precedente de la veneración a Cristo inserto en el sagrario: tras acabar la *misa in coena domini* celebrada cada jueves santo, comenzarán a desarrollarse oraciones ante el sagrario, como recoge en fecha temprana el *Sacramentario Gelasiano*, al contener éste el pan consagrado y reservado que se consumiría durante la adoración de la cruz del día siguiente<sup>188</sup>.

En un sentido bien distinto, ligado al culto sacramental pero más concretamente a las reliquias de la pasión de Cristo, se habilita en España un espacio que aún hoy en día presenta algunas lagunas historiográficas envolviéndose en un halo que combina a partes iguales la leyenda y los hechos históricos. Una reciente investigación ha desvelado<sup>189</sup>, a raíz de unos papiros encontrados en la biblioteca de la universidad egipcia de Al-Azhar, la posibilidad que el Santo Grial se conserve presuntamente en la colegiata de san Isidoro de León y que, así, la decoración pictórica del Panteón Real, realizada entre 1124 y 1170, no sea sino un homenaje sincrético a dicha pieza. Las peripecias del viaje de ésta desde Jerusalén hasta España son las que se han podido documentar fehacientemente en las referencias documentales egipcias descubiertas, las cuales señalan que las continuas guerras a las que fue sometida la ciudad santa provocaron su paulatino saqueo. Fue así como el cáliz cae en manos del califa fatimí de Egipto a principios del siglo XI, dándose así por cerrados los episodios legendarios entre templarios y guardianes, inspiradores a su vez de numerosas páginas literarias. En fecha exacta por determinar, entre 1054 y 1055, el califa fatimí entrega la copa en prueba de amistad al emir taifa de Denia quien, a su vez, deseaba congraciarse con el monarca de la cristiandad hispánica más importante del momento: Fernando I El Magno (1037-1065). Éste, a la muerte de su cuñado Vermudo III en la batalla de Tamarón, se coronó como rey de León. Es posible que el grial no fuese un objeto aislado y que el mismo 'lote' entregado, bien como resultado del pago de parias o simplemente como un gesto de amistad, hubiese otros objetos de alto valor dotados de un enorme impacto estético –como el gallo de la veleta, de

<sup>188</sup> Son variadas las fuentes que argumentan estas prácticas, aunque escasas las que argumentan un sentido litúrgico y sacramental. Al respecto véase ALDAZÁBAL, J., *El triduo pascual*, col. Biblioteca Litúrgica, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 1998, p. 70; y OLIVAR, A., *El desarrollo del culto eucarístico fuera de la Misa*, cuadernos Phase 135, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 1983.

<sup>189</sup> Cf. TORRES-SEVILLA, M., y ORTEGA DEL RÍO, J. M., *Los Reyes del Grial*, León, Reino de Cordelia – Fundación Montealeón, 2014.

origen persa-sasánida realizado con anterioridad al siglo VII, colocado cuatro centurias después en la torre de la colegiata—.

En todo caso, Fernando y su esposa Sancha fueron los principales benefactores de san Isidoro de León, recinto al que dotaron desde los comienzos de su reinado con obsequios de una alta significación. De hecho a su mandato se debe el traslado desde Sevilla de los restos de Isidoro así como los de Vicente de Ávila, conservados en el monasterio de Arlanza, a los que añadieron las reliquias de la mandíbula de Juan el Bautista. Es curioso reseñar que a la recepción del grial no le sigue una amplia campaña propagandística que asocie su trascendental pasado histórico con la monarquía leonesa; sin embargo, los cuencos de ónice fueron entregados a un joyero que los recubrió con oros y piedras preciosas, estética que actualmente conserva. A partir de estas indagaciones cobran sentido algunos de los enigmas existentes en la colegiata, entendiéndose cómo años después de la entrega de la presea y siendo los monarcas sucesivos conscientes del ‘tesoro’ que custodiaban, se pintasen en las bóvedas del panteón numerosas referencias al grial.

De hecho, el ciclo pictórico del panteón se vertebra a partir de tres ciclos narrativos que recogen escenas pertenecientes al nacimiento de Cristo (anunciación, visitación, epifanía, natividad, anuncio a los pastores, huida a Egipto, circuncisión y degollación de los inocentes), Pasión (última escena, diversas visiones del tormento y crucifixión) y Resurrección (gloria de Cristo según el apocalipsis de Juan). Todas ellas conforman un itinerario que comienza en el muro meridional y que, siguiendo las agujas del reloj, finaliza en la puerta que da acceso a la propia iglesia. Hasta ahora se pensaba que la disposición cíclica de los pasajes seguía el desarrollo de la misa mozárabe en función del año litúrgico si bien, la relectura en clave del grial supone entender que en el centro de las bóvedas se sitúe la escena de la última cena (**imagen 12**).

En ésta, la disposición horizontal de la mesa, presidida por Cristo, obliga a disponer al resto de comensales a un solo lado de la misma, enmarcándose en una arquitectura de imprecisa descripción y de menor proporción volumétrica con respecto a los protagonistas. En la parte superior, a derecha e izquierda, dos personajes aportan viandas al ágape, siendo el primero el que porta el cáliz. Los arcos fajones que separan las bóvedas baídas recogen escenas agrícolas que deben ser vistas en clave de eternidad, de ciclo completo de la vida, en clara alusión a la fidelidad que se le presume al fiel en su vida y de la que debe hacer gala cada vez que se acerca hasta la mesa de la eucaristía para compartir la comunión. Así es como cobraría sentido la última escena, la visión apocalíptica de Cristo que llegaría a la tierra por segunda vez para dictaminar la salvación eterna de las almas. Es éste el tema más recurrente del románico pero que, curiosamente y debido sin duda a la presencia en la colegiata del grial, deja el lugar central del programa, justamente, a la última cena de Jesús.

De cualquier manera, este ejemplo no es más que la intervención de la monarquía en pro de la consecución de un reconocimiento social como poseedores de una reliquia de tanto prestigio. Por el contrario, las preocupaciones de los responsables de la Iglesia del momento nada tienen que ver con esta situación, yendo más allá de las simples prácticas eucarísticas. De hecho, desde el siglo XI, el objetivo prioritario del papado es el reformar las estructuras eclesiológicas con la idea de implantar sobre la cristiandad un conjunto de directrices que

logren la sumisión de todos los elementos. Para la salvación del mundo, se entiende, no es suficiente la oración –como desde algunas órdenes monacales se insistía aludiendo a un espíritu teóricamente más genuino– sino una determinada acción que hundiéndose sus raíces en el paso más remoto, asumiera como guía espiritual y doctrinal las experiencias y enseñanzas de las primitivas comunidades cristianas al amparo de lo recogido en el *Libro de los Hechos de los Apóstoles*. Este acercamiento provocaría una sobrevaloración de la actividad predicadora, de la *cura animarum*, en pro del establecimiento de una nueva ‘vida apostólica’ que supusiera la elevación del nivel de formación religiosa de los fieles a través de la palabra y de otras técnicas de transmisión de ésta<sup>190</sup>. Es así como el púlpito y el confesionario se convierten en elementos vitales de la religiosidad popular, necesitada por otra par de nuevas referencias que reorientaran su desequilibrante y a veces oscuro desarrollo. Es así como la palabra, individualizada en su percepción, comienza a sustituir a ritos litúrgicos colectivos a raíz de la aplicación de la reforma gregoriana, cuyos efectos más renovadores en sentido ideológico se ejemplifican a través de la cruzadas, una lucha contra los infieles que alcanza la categoría de rito salvífico para aquellos laicos que participen de ella, adquiriendo éstos así el papel de defensores de la Iglesia universal. De igual manera las pretensiones papales de potenciación del clero secular encuentra un apoyo decidido en las monarquías medievales<sup>191</sup>, convirtiéndose así en auxiliares naturales del poder temporal en una línea de colaboración hasta entonces novedosa.

En todo caso las reformas del papado tuvieron un alcance limitado, fracasando la apuesta por una mayor y específica formación del clero, patente sobre todo en los siglos XII y XIII. De hecho, la inmensa mayoría de célibes se debatían en la desconcertante tesitura de saberse integrados en instituciones administrativas relativamente organizadas, los obispados, al tiempo que carecían de las más elementales señas de identidad religiosas dado el carácter espiritualmente despersonalizado de éstos y la falta de atención por parte de los obispos. A ello se sumaba también la paulatina marginación monacal pues aunque los monjes se mantienen fieles a sus principios, los parámetros culturales evolucionan, aislándose cada vez más al tiempo que sufren la pérdida de vocaciones, no son ya un espejo en el que se reflejan grupos sociales y el apoyo que otrora tuvieron por parte de reyes, obispos y personalidades influyentes disminuye hasta cotas mínimas, a excepción de la tutela papal permanente hacia los benedictinos. Las dificultades incluso para mantener la integridad patrimonial al acecho de las descaradas agresiones perpetradas por señores feudales conlleva igualmente a la degradación moral de muchas comunidades. Con todo, el sombrío panorama de finales del siglo XII y principios del siglo XIII, como es lógico deducir, acabó por lesionar la riqueza litúrgica, teológica, antropológica e incluso artística de las celebraciones eucarísticas, las cuales pasaron a tener, pese a su trascendencia para la vida eclesiástica, un papel secundario. Ahora la atención se centraba en otros aspectos vitales para la subsistencia de la propia Iglesia.

### Los órdenes mendicantes y la renovación del mensaje teológico.

<sup>190</sup> Véase VAUCHEZ, A., *La espiritualidad del Occidente medieval (siglos VIII-XII)*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 58-72.

<sup>191</sup> Cf. DUBY, O., *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*, Barcelona, Taurus, 1980, pp. 324-325.

En esa involución de las prácticas eucarísticas debe igualmente anotarse un cambio de concepto al entender el banquete sacramental desde un punto simplista, reducido únicamente a la manducación del 'pan' como una mera 'comida' y no como un 'alimento' para la vida espiritual a la vez que 'memorial' de la Pasión de Cristo. En consonancia con esta visión surge la potenciación de otros 'remedios' distintos que pueden llegar a estimular el fervor o mitigar las faltas del fiel como la confesión o la llamada 'comuni3n espiritual' en la que, sin participar en el banquete eucarístico, exista un acto de constricci3n personal ante el pecado sin necesidad de asistir necesariamente a las celebraciones.

Aunque la visi3n de la eucaristía como sacrificio pascual está seriamente dañada, incluso en algunos textos se llega a afirmar que Cristo se da a sí mismo como Pascua para ser inmolado por la Iglesia en manos de los sacerdotes, sí es necesario aadir una indicaci3n de fundamental importancia a la hora de comer el cordero pascual. Una especificaci3n relevante en t3rminos de 'influencia pastoral' podría ser la eliminaci3n de las eucaristías privadas, si bien y en funci3n de un antiguo concepto de 'soledad universal', los sacerdotes continuaron celebrando misas, cada uno por su cuenta, en su propio altar sin apenas importarles el número de fieles. En paralelo, esa decadencia se trasladaba a una pobreza litúrgica e, incluso, a la dejaci3n de funciones de los célibes más preocupados de asuntos morales que de desarrollar, según lo establecido, las eucaristías.

No será hasta la llegada del siglo XIII cuando las prácticas eucarísticas cobren de nuevo importancia a partir de la espiritualidad franciscana y dominica y su decidida inclinaci3n, entre otras, por la devoci3n cristológica-sacramental como antídoto contra la herejía, fundamento para la intelectualidad y punto de arranque para el desarrollo de un tono espiritual mucho más profundo que el existente hasta ahora. Es precisamente en la languidecida Iglesia europea bajomedieval, golpeada por las opiniones heréticas de cátaros y albigenses así como por la cada vez más extendida corrupci3n moral del clero, cuando Francisco de Asís (1182-1226) y Domingo de Guzmán (1170-1221) insuflen cada uno desde su propia óptica aires nuevos y renovadores que provocarán irremisiblemente el renacer religioso que desemboca en la Edad Moderna. Establecidas sus reglas y aprobados los objetivos de su instituto por los papas, las órdenes franciscana y dominica desarrollan una profunda vocaci3n social en oposici3n al aislamiento monástico de las centurias precedentes, siendo precursores de una tarea evangelizadora entre los estamentos más humildes del medio urbano, de los que incluso aprenden sus particulares métodos haciéndolos parte indisoluble de su propia evangelizaci3n. De igual manera, la pobreza es el motivo que centra el interés de estos movimientos religiosos medievales y la exaltaci3n que van a realizar de la espiritualidad viene a coincidir con el auge del nivel económico de las ciudades protagonizado por un grupo social, la burguesía, que comienza a enriquecerse gracias al comercio y a las transacciones.

Son esas las diferencias esencialmente genealógicas y organizativas que marca el origen de las órdenes mendicantes y que las diferencia de otras formas regulares de vida eclesiástica anteriormente existentes, como la fastuosidad monacal de los benedictinos, la desnudez propia de los cistercienses o el férreo carácter militar de los templarios. Un carácter que deviene indisolublemente del propio detentado por cada uno de sus fundadores, cuyas fuertes personalidades marcarán el devenir tanto de la praxis conventual como de la liturgia

mendicante y la forma de vida en instalaciones conventuales elevadas *ex novo*. Aunque será en la Edad Moderna cuando la labora pastoral de franciscanos y dominicos, en especial la desarrollada en Europa e Hispano-américa, cobre una relevancia trascendental en la vida de la Iglesia, será ahora en el medievo cuando se sienten las bases teóricas fundamentales en el desarrollo de sus funciones evangelizadoras, planteamientos teológicos e inclinaciones artísticas. La combinación de este trípode, que aspira a crear una nueva dimensión entre el evangelio y el arte, entre la teoría y la devoción popular, van a suponer el punto de inicio de una revolución religiosa, cultural y política en un tiempo marcado por los excesos feudalistas en el ámbito rural y el crecimiento irregular de determinados grupos sociales por encima de otros en las ciudades. De hecho, las propuestas de ambas órdenes llevan consigo dimensiones mucho más trascendentales que las de una simple visión religiosa o moral, entre las que pueden argumentarse: el repensar de las estructuras sociales y económicas; son un desafío para la propia Iglesia, institución hegemónica del medievo; e implican un ascenso de los grupos populares, carentes de una experiencia de lo sagrado que los identificase como cristianos.

En Domingo de Guzmán se reconoce el carisma o vocación del dominico: estudio de la palabra de Dios facilitado por las observancias monásticas, celebración de la liturgia a partir de los consejos evangélicos y predicación de ésta. Los dos primeros fundamentos son los ejercicios espirituales a través de los cuales se consigue una adecuada predicación o anuncio digno y eficaz de Cristo. Además es precisamente la experimentación del estudio la que lleva a la predicación y, ésta, a la oración litúrgica según los tiempos. Así es como, en el pensamiento dominico rige el primado de la fe sobre la razón, el de la palabra de Dios sobre la filosofía humana y el del espíritu santo por encima de la propia voluntad individual.

Por lo tanto, el ser evangelizador de los dominicos se basa en la liturgia y en la entrega piadosa a la forma de vida apostólica que caracteriza tanto a su fundador como a aquellos otros frailes, como Tomás de Aquino que el ámbito medieval, van a marcar el camino espiritual de la orden. En palabras de Jordán de Sajonia, su primer biógrafo, Domingo de Guzmán, canónigo de El Burgo de Osma, oraba de día y de noche “sin descanso” en un contexto contemplativo y “apenas se dejaba ver fuera del recinto monástico”. Las penas de los pecadores “le afectaban en lo más íntimo de su alma”<sup>192</sup> y era habitual que le brotaron lágrimas al compadecerse de determinadas situaciones. Una muestra de su apego litúrgico tiene lugar en Languedoc, en plena evangelización de los cátaros y albigenses, en la que Domingo decide desprenderse de todo cuanto le rodea con excepción de los manuales para desarrollar las celebraciones y los necesarios para la evangelización.

En las *Constituciones antiguas de la Orden* se contienen un conjunto de principios, criterios de vida religiosa y *consuetudines* que muestran el modo concreto y minucioso según el cual se practicaba la Regla en los detalles diarios, en especial cuantos tienen que ver con la predicación diaria o la meditación sobre Dios. Una rutina de acción que el propio Domingo de Guzmán repetía continuamente en su afán no solo por cantar misa sino por desarrollar al

---

<sup>192</sup> Las citas textuales recogidas en este contexto y algunos episodios históricos protagonizados por el fundador han sido extraídos de Cf. GALMES, L. y GÓMEZ, T., *Santo Domingo de Guzmán. Fuentes para su conocimiento*, Madrid, BAC, 1987.



completo el Oficio Divino a lo largo de todas las horas del día, tanto si se hallaba en el convento como si, en compañía de otros frailes, se encontraban predicando por diferentes poblaciones.

Por su parte, el activismo de Francisco de Asís, un joven que renuncia al ordo caballeresco de su familia para convertirse al ideal evangélico bajo la absoluta promesa de formar una comunidad de hermanos, sin residencia fija y entregados una predicación sencilla más moral que teológica, aspirando a alcanzar una religiosidad volcada a las calles y, por supuesto, extramuros del microcosmos del monasterio medieval<sup>193</sup>. Para ello no duda en poner como objetivo de su acción una misión evangelizadora pacífica, para nada contraria al orden eclesiástico establecido, forma de vida individual y colectiva radicalmente humilde en donde la limosna y el trabajo retribuido a voluntad de quien lo solicite fuesen sus bases fundamentales en armonía con el resto de la sociedad y con la propia naturaleza, la obra de Dios por excelencia. No sin un fin de avatares, en 1210 el papa Inocencio III otorga el *Ordo Fratrum Minorum*, autorizando con ello esta particular forma de predicación, vida y espiritualidad.

Una curiosa aportación de ambas órdenes se focaliza en su actitud contra la herejía, a la que hacen frente a través de la dialéctica pública, rebatiendo sus propuestas de una manera completamente novedosa a partir del uso de una particular parafernalia efectista inspirada en los modos de venta de aquellos mismos mercaderes con los que convivían en las ciudades. De ellos adoptan y adaptan a sus criterios, sin ningún pudor, una retórica propagandística que ensalza las cualidades de la ‘mercancía’ que ‘venden’, cuyo disfrute ponen al alcance de todos en un claro gesto de generosidad y desprendimiento. Por el contrario, en los ámbitos intelectuales y doctrinales, las aportaciones de franciscanos y dominicos son espectaculares en todos los órdenes, para nada vinculadas a esa faceta popular que desarrollan en los encuentros públicos en las que dejan sin argumentos los planteamientos heréticos<sup>194</sup>. Desde sus propios centros, bien sean éstos escuelas catedralicias o cátedras universitarias, los frailes contribuyen decisivamente a la liberación de la razón como cualidad específicamente humana, permitiendo con su desarrollo la adquisición de un universo material y espiritual inaccesible en las centurias precedentes. La fe buscará el apoyo de la razón en una teología seráfica y dominica en el que la moral a su

<sup>193</sup> Prolijos son los estudios al respecto. Dos de los últimos en los que se resumen investigaciones anteriores, a la vez que aportan nuevas vías de estudio en cuanto a las relaciones entre Francisco de Asís y la eucaristía, son los de: GRACIOTTO SILVA, V. A., “Francisco de Assis e a pobreza franciscana: a fundação de um discurso”, en *História: questões & debates* nº 43, Curitiba, UFPR, 2005, pp. 147-168; y, especialmente, SILVA DE LIMA, J., *O corpo do Senhor: um estudo sobre a compreensão da Eucaristia em Francisco de Assis a partir de seus escritos*, Porto Alegre, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2014.

<sup>194</sup> La predicación franciscana y dominica es concebida como *ars praedicandi*, un arte que exige a su vez formación y capacidad de adaptación al auditorio con vistas a lograr la comprensión, asimilación, convencimiento y formación eficaz de los fieles. Son innumerables los frailes que, imbuidos de este particular método obtendrán en sus apariciones públicas –tanto desde los púlpitos como desde la acción inmediata en la calle– resultados hasta entonces desconocidos que servirán no sólo de estímulo y seguimiento para otras órdenes fundadas con fecha posterior sino, igualmente, compondrán un método de enseñanza que de la misma manera comenzará a ser aplicado en las escuelas. La apariencia sencilla de los predicadores también juega en este sentido un importante papel en el desarrollo de la actividad, los cuales debían dar ejemplo de lo que argumentaban en sus disertaciones a partir incluso de su propia apariencia y modos de presentarse al público.

vez se reconcilia con actuaciones que hasta entonces se habían considerado del todo despreciables, como el ejercicio del comercio, los préstamos económicos o el profesionalismo liberal, fenómenos radicados en las ciudades y con evidentes connotaciones lucrativas que no suponen lastre alguno para la propia vida de las nuevas comunidades<sup>195</sup>. Es justo de esa experiencia urbana y del incesante contraste de opiniones-actuaciones de donde surge una novedosa doctrina en torno a las nociones de pecado, delito, culpabilidad y pena cuyas repercusiones van a afectar incluso a las concepciones que de la vida futura se tendrán hasta entonces. El mundo de las ciudades es por lo tanto el de la libertad individual, lo cual conlleva también un alto riesgo de caída en el delito o el pecado, circunstancias éstas que habrán de tenerse en cuenta para ser reprimidas. La confesión, el arrepentimiento y el cumplimiento de la penitencia representan en este sentido un importante reforzamiento de la experiencia de la libertad del fiel, a la que se vincula el 'borrado' de la culpa y la expiación de la pena.

Es más, en el orden pastoral, el especial interés que franciscanos y dominicos muestran en paralelo con su compromiso contra la herejía y la defensa a ultranza de la propia Iglesia, en consonancia con sus evidentes inquietudes intelectuales, les lleva a acercarse y comprender las necesidades de los laicos mediante la predicación, la elaboración de manuales, el fomento del asociacionismo caritativo y la difusión de prácticas paralitúrgicas, reconociendo en la vida interior de cada cual el ejemplo más inmediato de pobreza y humildad. De la amplitud de su programa se descuella la particular síntesis canónica de sus medios y la nueva espiritualidad que van a desarrollar a través de éstos, ampliándose con el paso del tiempo los grupos religiosos dentro de su misma orden para abarcar, incluso, a las *mulieres religiosas* que se esfuerzan por vivir en un mundo de preclara vocación cristiana. Con este despliegue, igualmente, las órdenes mendicantes van a conseguir la implicación de los fieles, un tanto despegados en las centurias anteriores como ya se ha indicado, los cuales van a adquirir un desarrollo autónomo y un protagonismo tales que desde finales del siglo XIII y hasta los albores de la Reforma, desarrollarán una vida religiosa manifestada en multitud de signos grupos y asociativos fundamentados en el culto a Cristo, la Virgen o los santos que, de la misma manera, redundarán en una sintomática e interesante ampliación de la religiosidad popular<sup>196</sup>.

En cuanto a los planteamientos litúrgicos, los frailes mendicantes dedicados a la predicación itinerante precisaron pronto de una estructura más simplificada del Oficio Divino, exigencia por otra parte en la vida monástica del siglo XIII. Así, el *Breviario u Ordinario de la Curia*, reformado por el papa Inocencio III, es el adoptado por los frailes menores tal y como se recoge en el capítulo III de la *Regla de san Francisco* aprobada mediante bula de Honorio III el 29 de noviembre de 1223. De esta manera y bajo esos parámetros, el texto se fue extendiendo por el occidente cristiano a través de las pláticas franciscanas en su expansión

<sup>195</sup> Cf. LITTLE, L., *Pobreza voluntaria y economía de beneficio en la Europa medieval*, Madrid, Taurus, 1983, pp. 220-222.

<sup>196</sup> Véase al respecto la fundación de hermandades de corte sacramental en el último subapartado de este capítulo, como parte indisoluble de un programa de difusión del culto popular mucho más amplio entre el pueblo auspiciado por los franciscanos y los dominicos.

por la mayoría de ciudades europeas<sup>197</sup>. Este Oficio abreviado se adapta mucho mejor que ningún otro a la forma de vida de los hermanos menores, que en un principio no verificaban grandes celebraciones corales y que, además, debido a su carácter itinerante, cargaban en sus viajes sólo con aquellos libros y directorios que consideraran imprescindibles.

A mediados del siglo XIII, los franciscanos habían multiplicado su presencia en el continente europeo partiendo de la región italiana de la Umbría, advirtiendo la necesidad de introducir algunas adaptaciones para que éstas casasen más con la vida característica de un orden mendicante tan diferente a la desarrollada por la curia romana. Es el papa Inocencio IV quien encarga una revisión de la misma, aprobándola Gregorio IX en junio de 1241, texto romano-franciscano que pronto se extendió por Europa y que incluso terminará por imponerse en las Iglesias de Roma de la mano de Nicolás III. Los obispos franciscanos y los estudiantes clérigos que frecuentaban las universidades encontraron fácil continuar con el uso del Breviario gracias también a la libertad de usos litúrgicos existentes en dicha época en los niveles diocesanos y religiosos. Es de esta manera como el *Breviario franciscano* contribuyó no solo a extender el rezo privado del Oficio Divino sino también a un cambio importante en las estructuras de esta acción litúrgica con evidentes diferencias tanto con la rúbrica papal como las desarrolladas en las basílicas romanas<sup>198</sup>. De la misma manera, los dominicos, desde el horizonte de Castilla, se centraron originariamente en la región francesa de Languedoc para, paulatinamente, extenderse a la par que los franciscanos manifestándose desde fechas primeras la necesidad de reorganizar la vida asociativa prevista en sus reglas originarias. En ambos casos, las dos órdenes lideradas a su vez por dos personajes claramente diferenciados en el organigrama sociojurídico eclesial –un laico en el caso de Francisco de Asís y, de un clérigo en el de Domingo de Guzmán–, se presentan con dos proyectos de vida religiosa y acción pastoral llamados a jugar un papel trascendental en la espiritualidad cristiana del occidente medieval. El más que probable encuentro de ambos en Roma, hacia 1220, no es más que un punto de coincidencia que más tarde se reforzaba a partir de hechos históricos concretos: un laicado ‘sediento’ de doctrina y unos predicadores comprometidos a ofrecer los medios más rudimentarios para remediar tan sentida carencia.

En esa tarea común de la predicación, quizás los dominicos partan de posiciones en cierto modo más elevadas, a tenor de la condición sacerdotal y amplia formación teológica de Domingo de Guzmán –lo cual les permite en cierto modo optar por objetivos pastorales más selectivos, como el combate dialéctico frente a la herejía–, frente al carácter más popular de los franciscanos que, en principio y siempre previo al establecimiento, desarrollo y puesta en valor de su particular teología de la mano de Buenaventura de Bagnoregio, se entregan a una frenética actividad misionera. Unos y otros buscarán en todo caso en ciudades y villas su campo de acción más sugestivo<sup>199</sup>, introduciendo incluso novedades en el culto y en la

<sup>197</sup> VAN DIJK, S. P. J. y HAZELDEN WALKER, J., *The origins of the Modern Roman Liturgy. The Liturgy of the Papal Court and the Franciscan Order in the Thirteenth Century*, Londres, Newman Westminster Maryland Darton, Longmann and Tood, 1960, pp. 21 y ss.

<sup>198</sup> ABATE, G., *Il primitivo breviario francescano, 1224-1227*, col. Miscellanea Francescana nº 60, 1960, pp. 47-240 y MUÑOZ, C., “La liturgia de los franciscanos y de la curia romana”, en *Liturgia y espiritualidad* nº 28, 1997, pp. 242-252.

<sup>199</sup> Por citar datos concretos, a lo largo del siglo XIII en Castilla se alzarán diez conventos dominicos frente a los veinticuatro franciscanos, lo cual da muestras del fértil campo de trabajo que ambas órdenes mendicantes

liturgia que serán, a la larga, del todo trascendente. El uso de lenguas nativas de cada zona geográfica en la que predicán o se instalan en detrimento del latín, tendrá por objetivo concentrar a un mayor número de fieles, facilitando e incluso animando a su participación a través del canto. Y todo ello gracias a los apoyos que reciben por parte del papado y el alto clero<sup>200</sup>, el de una realeza que subvenciona y promociona numerosos conventos<sup>201</sup> así como la propia organización interna de los frailes<sup>202</sup>.

En este sentido y bajo parámetros arquitectónicos, las iglesias franciscanas y dominicas intentan diferenciarse conceptual y especialmente de los templos monásticos hasta entonces tradicionales, concibiéndose las naves de tal manera que fuesen capaces de alojar cómodamente a los fieles<sup>203</sup>, hecho que igualmente se pone de relevancia cuando optan por construir sus edificios en el área urbana o en núcleos próximos a ésta. En diferentes ocasiones y con el debido permiso papal, los franciscanos predicán en parroquias que no pertenecen a la orden y, junto a los dominicos, son llamados por sus más que evidentes dotes para la oratoria en catedrales y otros recintos sacros de alto rango. Señal de identidad pues de los franciscanos, tal y como solía expresar su propio fundador, es la imitación de la vida de Cristo, con especial incidencia en la pobreza, humildad y pobreza. La traducción de esta trilogía en el terreno arquitectónico deviene en un inicial rechazo por las edificaciones propias de volumen considerable y fastuosidad ornamental que no fuesen producto tanto del carácter ermitaño como de las manos de los frailes<sup>204</sup> si bien, con el paso del tiempo y

---

encuentran en la vida urbana, convertida en el más fértil fermento de su acción, predicación y valores. Datos aportados, aunque no cerrados por falta de mayor documentación, por PEÑA PÉREZ, F. J., "Expansión de los órdenes conventuales en León y Castilla: franciscanos y dominicos en el siglo XIII", en *III Semana de Estudios Medievales*, Logroño, Instituto de Estudios riojanos, 1992, pp. 179-198.

<sup>200</sup> Según la tradición, Inocencio III aprueba provisionalmente las reglas franciscanas en 1209 mientras que Honorio III hace lo propio con la de los dominicos y proporciona a los menores la *Regula Bulata* promocionando a sus miembros para la predicación. De la misma manera les concede mediante bula papal el privilegio de instalar altares portátiles, facultad que desarrollaban los dominicos desde tiempo anterior. Por su parte Gregorio IX canoniza a Francisco de Asís en 1228 y a Domingo de Guzmán en 1234, si bien Inocencio IV limita las libertades de los frailes ante determinadas denuncias por parte de algunos preladados; esta acotación pontificia no va a ser óbice para mermar el apoyo de otros obispos, conscientes de los beneficios que la predicación de éstos reporta a la Iglesia.

<sup>201</sup> Este hecho satisface las ansias de fama y recuerdo eterno de los estratos más poderosos de la sociedad a la vez que estimula también la adhesión a los mendicantes de la nobleza y la burguesía que, desde fechas tempranas, mantienen una fuerte relación con éstos tal y como demuestran los múltiples legados testamentarios destinados tanto a la manutención de los propios frailes como a la construcción de conjuntos conventuales. Particularmente estas mandas económicas están ligadas a la construcción de enterramientos en capillas funerarias, en algún lugar concreto de los claustros o en los cementerios anexos; prácticas éstas que tendrán un extraordinario desarrollo a partir de la Edad Moderna.

<sup>202</sup> En cuanto a la estructura organizativa se distinguen tres apartados básicos: la distribución de frailes en pequeños grupos, la celebración de capítulos y la creación de provincias, al frente de las cuales se sitúa el maestro general –en el caso dominico– o el ministro general –por parte franciscana–. Esta distribución provincial es otra de las novedades logísticas en la época que incluso, dentro de la orden seráfica, llegarán a ser subdivididas en custodias como método institucional de agrupamiento de conventos próximos entre sí.

<sup>203</sup> Cf. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., "La arquitectura de los órdenes mendicantes en la Edad Media y la realidad de la 'devotio moderna'", en *Archivo Iberoamericano* XLIX, nº 193, 1989, pp. 123-139.

<sup>204</sup> En la Primera Regla, Francisco deja claro su rechazo a cualquier tipo de construcción propia, ni mucho menos hacerse con la posesión de recinto alguno. Cf. con la traducción del texto original recogida por GUERRA, J. A., *San Francisco de Asís. Escritos. Biografía. Documentos de la época*, Madrid, 1993. A esta misma

poniendo en práctica la teoría medieval que relaciona a partes iguales solidez, utilidad y belleza, optarán por la construcción de edificios en los que la riqueza quede completamente rechazada al entenderse como superflua y por la aplicación de soluciones más humildes que no austeras, como se recoge en el capítulo general celebrado en Asís en 1316 en el que se habla de *edificiis temperatis et humilibus*<sup>205</sup>. Por su parte las disposiciones iniciales sobre las que pivotan la edificación de conventos de predicadores comienzan con la afirmación *mediocres domos et humiles habeant fratres nostri*, detallándose a continuación las limitaciones en altura de los muros y la restricción del uso de bóvedas de piedra para la capilla mayor<sup>206</sup>.

En el Capítulo General de Narbona, cuya celebración en 1260 constituye un punto de inflexión en la orden, los planteamientos arquitectónicos franciscanos comienzan a variar conforme a las primeras instrucciones de Francisco, confirmándose lo acordado posteriormente en los celebrados en Asís (1279) y París (1292)<sup>207</sup>. La muerte del fundador coincide con la extraordinaria expansión de la orden, de ahí que alguna de las normas de vida iniciales tuvieran que ser retocadas sin olvidar ni desvirtuar el espíritu de pobreza original. En todo caso, los frailes, a la hora de promover las construcciones, no pueden quedar sujetos a préstamos o deuda, evitándose so pena de castigo severo un gasto excesivo en “pinturas, cinceladuras, ventanas, columnas y otras cosas, o el exceso de longitud, achura y altura según las condiciones del lugar”<sup>208</sup>. De ningún modo se permite la cubrición en bóveda salvo el presbiterio, prohibiéndose en idénticas circunstancias levantar una torre a modo de campanario o disponer vidrieras pintadas salvo la que cerrarían la capilla mayor. Es así como se pasó de insignificantes construcciones similares a una ermita o choza alejadas del centro urbano, a un primer edificio en los extramuros de la ciudad y, seguidamente a partir del siglo XIV aunque no en todos los casos, a la obtención de solares en los centros de las villas coincidiendo así con los conjuntos conventuales de la orden de predicadores<sup>209</sup>.

El mensaje que los franciscanos argumentan en sus pláticas se centra en la devoción al Cristo del evangelio, venerado en su humanidad y en los tormentos de la Pasión. Es la máxima que persigue Francisco tanto por convencimiento personal como herramienta frente a las

---

publicación pertenecen los textos firmados por el fundador de la orden franciscana que aparecen referenciados en siguientes citas.

<sup>205</sup> Datos aportados por CUADRADO SÁNCHEZ, M., “Arquitectura franciscana en España (siglos XIII y XIV)”, en *Archivo Iberoamericano*, núms. 201-202, 1991, pp. 15-70; y núms. 203-204, 1991, pp. 479-552.

<sup>206</sup> Testimonio recogido por SUNDT, R., “*Mediocres domos et humiles habeant fratres nostri: Dominican Legislation on Architecture and Architectural Decoration in the 13th century*”, en *Journal of the Society of Architectural Historians* XLVI, 1987, pp. 394-407.

<sup>207</sup> BIHL, M., “*Statuta Generalia Ordinis edita in capitulis generalibus celebratis Narbonae an. 1260*”, Assisii an. 1279 atque Parisiis an. 1292 (editio critica et synoptica)”, en *Archivum Franciscanum Historicum* XXXIV, 1941, pp. 47-52.

<sup>208</sup> Texto original latino en YARZA LUACES, J. (Coord.), *Fuentes y documentos para la historia del arte. Arte medieval II. Románico y gótico*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 237.

<sup>209</sup> Una interesante aportación al desarrollo histórico de las construcciones seráficas, tanto de carácter universal como las llevadas a cabo en España, puede seguirse en MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., “Espiritualidad franciscana y arquitectura gótica: del recelo a la revitalización”, en IGLESIA DUARTE, J. I. et All. (Coord.), *VI Semana de Estudios medievales*, Nájera, 1995-1996, pp. 111-131.

posturas heréticas de los cátaros. La vocación del *poverello* se argumenta en el pasaje evangélico: “Id proclamando que el reino de los cielos está cerca”<sup>210</sup>; en sus textos y recomendaciones se constata la predicación en plazas e iglesias, así como las continuas celebraciones eucarísticas, entendiendo que la comunión permite igualar en el tiempo a los fieles con el propio Cristo, a pesar de los siglos de distancia temporal e histórica que los separan. Lo razona diciendo que el propio Jesús “se mostró a los santos apóstoles en carne verdadera”, de la misma manera que durante la propia celebración “se nos muestra en el pan consagrado”<sup>211</sup>.

Tal es esa magnificencia que percibe Francisco y el respeto que le merece el orden sacerdotal, aunque en ocasiones fuesen poco dignos pero habían recibido el don de poder consagrar la eucaristía, que le lleva a plasmar expresiones de tal impacto sensorial como ésta:

“Tema toda la humanidad, tiemble el universo entero y exulte el cielo, cuando sobre el altar, en la mano del sacerdote, está Cristo, el Hijo de Dios vivo. ¡Oh favor estupendo! Oh sublimidad humilde, que el Señor del Universo, Dios e Hijo de Dios, se humille tanto para esconderse para nuestra salvación bajo una modesta forma de pan”<sup>212</sup>.

No hay en Francisco interés por cuestiones doctrinales; su intención es la de ejercer una piedad práctica al entender que la fe no es un dominio intelectual sino moral. A pesar de ello es a través de sus breves escritos, expresiones concretas o determinadas acciones como puede llegar a esbozarse una particular doctrina eucarística que en términos lingüísticos puede ser conocida como *deixis discursiva*<sup>213</sup>. En su manera de pensar, alejada de toda enseñanza escolástica, pervive la instrucción religiosa que se impartía en Asís expresada en una rica piedad popular, sencilla y directa, aún no contaminada por las disquisiciones y terminología propias de la escolástica<sup>214</sup>. De tal manera que, por lo que respecta a la eucaristía, va a poner una especial atención al hecho en sí de la consagración como acción en la que la omnipotencia divina permite presentar a Cristo entre los fieles bajo las especies del pan y el vino, así como arma de lucha frente las corrientes heréticas.

<sup>210</sup> Mateo 10, 7

<sup>211</sup> *Admoniciones 1*, 18-20. Recogido en GUERRA, J. A., *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época*, Madrid, BAC, 1991, 4ª edición, p. 122.

<sup>212</sup> ASÍS, F. de, *Escritos*, Padua, Ediciones Franciscanas, 2002, p. 401.

<sup>213</sup> Francisco no tiene una preparación académica, ni mucho menos teológica, sobresaliente; de ahí que para exponer sus ideas elija su propia ciudad y la entienda como un amplio palco desde el que proyecta espacios y referencias que conforman la escenografía ideal para sus discursos. Siguiendo términos netamente lingüísticos, a través de tres instancias –locutor y destinatario, topografía y cronología– se recompone un contexto en se incardinan los discursos. Así los muros, las puertas de acceso, el mercado o la iglesia son escenarios en los que viven y se desenvuelven los diferentes estratos sociales que viven en la ciudad, a los que se dirige, exhorta e instruye en aspectos morales siguiendo una especie de juego teatralizado previamente establecido. Cf. MANGUENAU, D., *Novas tendencias em análise do discurso*, Campinas, Pontes, 1997, pp. 29-41

<sup>214</sup> Al respecto son interesantes las opiniones de testimonios contemporáneos aportados por CORNET, “Le ‘De reverentia corporis Christi’. Exhortation et lettre de S. François”, publicadas en varios números de *Etudes Franciscaines*: VI, 1955, pp. 65-91, 167-189; VII, 1956, pp. 2035, 155-171; VIII, 1957, pp. 33-58.



En efecto, en tiempos del santo de Asís las celebraciones eucarísticas están expuestas a numerosos abusos y prácticas supersticiosas. Desde sacerdotes que a diario celebraban varias misas no precisamente por su acérrima devoción sino por avaricia personal pues así percibían mayores estipendios económicos o su deseo de complacer a ciertos personajes poderosos hasta aquellos otros que consagraban en repetidas ocasiones pero solo comulgaban una sola vez. En variadas ocasiones se constata la existencia de célibes que verificaban la conocida como *misa seca* en la que se rezaban las oraciones pertinentes, excluyéndose el ofertorio, la consagración y la comunión. De la misma manera, ciertos sacerdotes ávido de dinero, recurrían al empleo de diversos cánones –*missa bifaciata, trifaciata, quadrifaciata*– con tal de estimular las ofrendas en forma de succulentas dádivas a realizar por los fieles. Por último incluso se prestaba escasa atención a la dignidad de los ministros, algunos de los cuales hasta llegaron a niveles de total dejadez en la preparación de todo lo concerniente a la celebración<sup>215</sup> mientras que la actitud pasiva de otros propició la difusión de una incorrecta opinión que defendía, ante la falta de un buen sacerdote, el derecho a consagrar de un laico<sup>216</sup>. Aparte de otros vicios, el nivel cultural de los sacerdotes seculares no era de gran altura. Si se siguen al pie de la letra muchas de las constituciones sinodales bajomedievales, la impresión es que, en multitud de ocasiones, los célibes encargados de las parroquias e iglesias desconocían los rudimentos más elementales e imprescindibles para poder ejercer con totales garantías su ministerio pastoral<sup>217</sup>.

Con la idea de corregir la paulatina desvirtuación de la eucaristía, Francisco comienza un argumentario en el que solo el sacerdote consagrado puede celebrar la eucaristía en virtud del poder conferido por la Iglesia para llevarlo a cabo, a pesar que en ocasiones las lógicas debilidades humanas le hicieran desviarse de sus funciones<sup>218</sup>. Afronta de la misma manera el abuso de las celebraciones múltiples recomendando a las comunidades que participen unidas en un mismo sacramento y en un mismo día<sup>219</sup> en el que, además, Cristo se hace presente para unir el pasado y el futuro de la acción salvífica de Dios en el seno de la misma

<sup>215</sup> El propio Francisco, en una carta autógrafa sobre la eucaristía existente en el Archivo municipal de Zaragoza, expone justamente en que consistía el desinterés de algunos célibes por mantener en orden los objetos necesarios para las celebraciones eucarísticas, llamándoles la atención para que pusieran un mayor interés sobre los mismos: “Por tanto aquellos que administran estos sagrados misterios, metan la mano en su pecho y consideren atentamente, y más los que indiscretamente lo administran, la impureza de los cálices, el desaliño y la inmundicia de los corporales en que se sacrifica y consagra el cuerpo y la sangre de Cristo; la indecencia de los lugares en que se colocan; la inconsiderada temeridad con que se lleva; la indignidad con que se recibe; la indiscreción con que se administra”. En *Boletín oficial* nº 17, 24 de octubre de 1883, pp. 269-270.

<sup>216</sup> DENZINGER, *El magisterio de la Iglesia. Manual de los símbolos, definiciones y declaraciones de la Iglesia en materia de fe y costumbres*, Barcelona, Herder, 1963, p. 152.

<sup>217</sup> Es ésta una particularidad prácticamente contrastable en diferentes países del catolicismo europeo y en la que vienen a insistir una ingente bibliografía. Al respecto véanse las oportunas notas sobre la tradición reformista en tierras castellano-leonesas de: FERNÁNDEZ CONDE, F. J., *La Iglesia en la España de los siglos VIII-XIV*, Madrid, BAC, 1982; y MARTÍN, J. L. y LINAGE CONDE, A., *Religión y sociedad medieval. El catecismo de Pedro Cuéllar*, Salamanca, 1987.

<sup>218</sup> Son varios los testimonios que fundamentan la opinión de Francisco, tanto de su propio puño y letra como el de otros contemporáneos suyos (véase al respecto el proferido por Esteban de Borbón y recogido en GUERRA, J. A., *op. cit.*, p. 972).

<sup>219</sup> ASÍS, F. de, *Carta a toda la orden* 30-33. Reflexiones que igualmente son objeto de estudio por parte de SCHUMUCKI O., “La devoción eucarística en la ‘Carta a toda la Orden’ de san Francisco de Asís”, en *Selecciones de franciscanismo* vol. IX, nº 25-26, 1980, pp. 219-227.

Iglesia<sup>220</sup>. En esas ceremonias tampoco debe pecar el sacerdote de querer presidirlas a cambio de estipendios, sino más bien de participar en las mismas imbuido del espíritu de memorial de la pasión de Cristo; en caso contrario, cualquier impureza le hará convertirse más que en un ser exclusivamente para Dios en otro que representa su antítesis, Judas Iscariote<sup>221</sup>.

Es precisamente el aspecto sacrificial de la eucaristía lo que el *poverello* intenta poner de relieve. En las referencias documentales las expresiones que emplea con mayor asiduidad son las de ‘cuerpo y sangre de Cristo’, ‘santísimos misterios’, ‘sacramento del cuerpo de Cristo’ o ‘sacramento del altar’, refiriéndose así a la celebración eucarística al completo para situar al fiel frente a Cristo presente en el misterio del altar a través de su encarnación y su sacrificio<sup>222</sup>. De ahí que su intención sea subrayarles a los sacerdotes franciscanos que celebren y ofrezcan el misa con pureza y reverencia. La humildad, sencillez y austeridad emblemáticas de la regla franciscana no es óbice para recomendar a los frailes menores el uso durante las celebraciones litúrgicas y, en especial, durante las eucaristías, de objetos elaborados con metales preciosos. Su utilización no solo contraviene el espíritu seráfico sino que incluso está avalado por el fundador cuando éste suplica a los custodios de sus cenobios, para que éstos a su vez hagan ver los clérigos que tienen a su cargo la importancia de la veneración eucarística, así como a las fórmulas utilizadas para seguir el ritual. En este sentido recomienda que “los cálices, los corporales, los ornamentos del altar y todo lo que concierne al sacrificio” deben ser preciosos. De igual manera, si el pan de la eucaristía estuviese reservado o “colocado en algún lugar paupérrimamente” se disponga en un espacio adecuado al que se transporte “con gran veneración” y sea administrado “con discernimiento”<sup>223</sup>. Es igualmente significativa la insistencia del *poverello* en los beneficios de la comunión y en sentido salvífico que ésta tiene, argumentando en paralelo al capítulo 6 del evangelio de Juan que “nadie puede salvarse sino quien recibe el santísimo cuerpo y sangre del Señor”, debiendo incluso hacer sonar las campanas en señal de alabanza y gracias.

De tal manera, la eucaristía según Francisco y, muy especialmente la comunión, permite al fiel participar de la misma inmolación de Cristo en la cruz, quien se ofrece “a sí como sacrificio y hostia, por medio de su propia sangre”<sup>224</sup>. Al respecto en las reglas primitivas de la orden expone que la recepción del cuerpo y la sangre de éste entronca con las mismas palabras del evangelio de Juan en cuanto a que suponen el deseo del fiel a aspirar a la vida eterna. Un planteamiento que desarrolla el fundador seráfico para dar a entender que la

<sup>220</sup> ESSER, K., “‘Missarum sacramenta’. Doctrina de san Francisco acerca de la eucaristía”, en *Temas espirituales*, col. Hermano Francisco 9, Oñate, Franciscana Aránzazu, 1980, pp. 229-230; ESSER, K., “‘El Cuerpo del Señor’. Meditación sobre la Admonición I de san Francisco”, en *Selecciones de Franciscanismo* vol. XIII, nº 35, 1983, pp. 192-206; KOSER, C., “La Eucaristía en el pensamiento de san Francisco de Asís”, en *El pensamiento franciscano*, Madrid, Marova, 1972, pp. 183-193; PELVET, J., “Fe y vida eucarísticas de Francisco de Asís”, en *Selecciones de franciscanismo* vol. XV, nº 44, 1986, pp. 271-286.

<sup>221</sup> ASÍS, F. de, *Carta a toda la orden* 14-16. La identificación con el traidor revela de qué forma el acontecimiento de la última cena de Jesús está presente en Francisco a la hora de la celebración eucarística. Serían pues idénticos acontecimientos con similares efectos.

<sup>222</sup> CAROLI, E. (Coord.), *Dizionario francescano*, Padua, Messaggero, 1995, 2ª edición, pp. 614-615

<sup>223</sup> ASÍS, F. de, *Carta a los Custodios I*, 3.

<sup>224</sup> ASÍS, F. de, *Carta segunda a los fieles*, 11-14.

comunión eucarística es exclusivamente un banquete sacrificial mediante el cual el fiel se introduce en la pasión y muerte redentora de Cristo en pro de salvar su alma del pecado en una vida nueva y plena. Es esta una visión netamente salvífica, contrapuesta a las opiniones de otros movimientos religiosos que, al mismo tiempo, apostaban más por una vida penitente donde la comunión quedaba prácticamente relegada a un plano secundario. Por eso Francisco exhorta siempre y de manera encarecida a recibir el sacramento, habiendo previamente confesado al sacerdote las faltas y pecados: “a nadie de nosotros quepa la menor duda de que ninguno puede ser salvado sino por las santas palabras y la sangre de nuestro Señor Jesucristo, que los clérigos pronuncian, proclaman y administran”<sup>225</sup>.

En su *Testamento* queda patente su deseo que sus hermanos participen de las eucaristías con el mismo fervor que él profesa al sacramento porque “en este siglo nada veo corporalmente del mismo altísimo Hijo de Dios, sino su santísimo cuerpo y su santísima sangre”. Las recomendaciones culminan haciendo mención al cuidado que ha de profesarse a la reserva eucarística, la cual ha de ser honrada “por encima de todo y colocada en lugares preciosos”<sup>226</sup>. En palabras del biógrafo, Tomás de Celano, Francisco:

“Ardía en fervor, que le penetraba hasta la médula, para con el sacramento del cuerpo del Señor, admirando locamente su cara condescendencia y su condescendiente caridad. Juzgaba notable desprecio no oír cada día, a lo menos, una misa, pudiendo oírla. Comulgaba con frecuencia y con devoción tal, como para infundirla también en los demás. Como tenía en gran reverencia lo que es digno de toda reverencia, ofrecía el sacrificio de todos los miembros, y al recibir al Cordero inmolado inmolaba también el alma en el fuego que le ardía de continuo en el altar del corazón”<sup>227</sup>.

Las consideraciones anteriormente expuestas revelan la importancia del pensamiento y vida de Francisco de Asís en la celebración eucarística. Resistente a los errores que se cometían en su tiempo, procura en todo caso mostrar una exuberante plenitud de fe, introduciendo en la piedad eucarística una riqueza de signos nuevos y casi personales que se mantuvieron como propios de la orden franciscana y que se unieron, como no podía ser menos, a los que desde su particular visión e incardinados en una dimensión mucho más teológica-filosófica venían aportando los dominicos, conjugándose ambas en una indudable influencia tanto en la época bajomedieval como en posteriores momentos de la historia de la Iglesia.

De igual manera aquellos episodios de raíz cristológica que tienen por protagonista a Cristo y a Francisco quedaron en la mente de los hermanos menores, apareciendo en innumerables ciclos iconográficos – eminentemente pictóricos en época medieval –, para así, de manera visual, refrendar el mensaje teórico que el santo fundador expusiera en sus escritos y llevara a la práctica en vida<sup>228</sup>. La oración ante el crucifijo de san Damián, la navidad de Greccio, el éxtasis o la impresión de las llagas por el serafín alado no son más que algunos de esos

<sup>225</sup> ASÍS, F. de, *Carta segunda a los fieles*, 34-36.

<sup>226</sup> *Testamento*, 10-11. Recogido en GUERRA, J. A., *op. cit.*, p. 122.

<sup>227</sup> CELANO, T., *Vita seconda di S. Francesco* 201. Edición de AMONI, L., 1880.

<sup>228</sup> Cf. MARQUES VILLAS, A., “O Crucifixo de São Damião: assim Cristo se manifesta a Francisco de Assis”, en *Notandum* 32, Oporto, Universidad, 2013, pp. 85-100.

ejemplos convertidos en piezas clave de la cosmología franciscana que conjuga la fidelidad a Cristo con la rememoración diaria de su pasión a través de la celebración del sacramento eucarístico y la comunión de la especies. Una constante temática que alcanzará en el Barroco su cénit, llegando al paroxismo icónico al enriquecerse con otras experiencias, visiones y momentos vividos por los seguidores del *poverello* en torno a la eucaristía y los beneficiosos aportes espirituales que ésta les realizaría.

En esa misma línea argumental y siendo contemporánea de Francisco, destaca desde bien temprano la vocación eucarística de Clara de Asís (1193-1253). Su vida está íntimamente ligada a la búsqueda de la máxima intimidad y más perfecta imitación de Cristo, procurando establecer con él una unión total que tiene como escenario de actuación la propia celebración sacramental<sup>229</sup>. El ejemplo de Francisco y su piedad eucarística marcan el devenir de las prácticas litúrgicas del convento de san Damián donde su abadesa incluso vivía experiencias cuasi místicas pues, tras confesarse con frecuencia, recibía con devoción y temblores el sacramento eucarístico hasta el extremo que en ocasiones lloraba, según los testimonios de hermanas contemporáneas que así lo hacen saber a propósito del expediente de canonización en noviembre de 1253<sup>230</sup>.

Un carácter que aparece expresamente recogido en las *Constituciones* de santa Clara, confirmadas por el papa Inocencio IV en 1253, en las que se establece la comunión obligatoria a las monjas que profesen la orden al menos en siete de las fiestas litúrgicas del año: Navidad, Jueves Santo, Pascua, Pentecostés, Asunción, Todos los Santos y la propia fiesta del santo fundador, Francisco de Asís. De la misma manera en las constituciones de la Orden Tercera Franciscana, aprobadas por Nicolás IV en 1289, se dictamina para los legos la indicación de comulgar en Navidad, Pascua y Pentecostés. En idénticas circunstancias se expresa la Constitución de los Dominicos al permitir a los frailes comulgar en al menos quince ocasiones dentro de un mismo ciclo litúrgico, siempre que el confesor les preparase debidamente. Sin embargo estas directrices tardarán en ser asumidas por el resto del pueblo, quedando por lo tanto la comunión un tanto restringida –no por principios legales pero sí por práctica popular– tanto en el siglo XII como en los albores de la siguiente centuria.

En todo caso es interesante resaltar un hecho expuesto con anterioridad: la época en la que viven Francisco y Clara, en la que además los dominicos expresan su firme creencia en la presencia real de Cristo en la eucaristía, coincide con el establecimiento de una conciencia genérica dentro de la Iglesia que trata de poner en valor el culto a la reserva sacramental, trasunto de la permanencia en ella de la divinidad cristológica. Un progreso en el que, obviamente, las órdenes mendicantes se incardinan otorgándole suma importancia a la píxide en la que se guarda la hostia consagrada así como al armario donde ésta se guarda, instalado en un espacio próximo a la iglesia conventual. Unas prácticas que, además, en el caso de Clara se potencian a partir de la conocida invasión que unos soldados sarracenos venidos en septiembre de 1240 hasta Asís para sitiar la ciudad, realizan sobre el convento de

<sup>229</sup> DHONT, R. C., *Clara de Asís. Su proyecto de vida evangélica*, Valencia, Asís, 1979, pp. 53-57.

<sup>230</sup> Cf. OMAECHEVARRÍA, I. (Coord.), *Escritos de santa Clara y documentos contemporáneos*, Madrid, BAC, 1970, pp. 69-73.

san Damián. Presas las hermanas del pánico ante la presencia en el cenobio de los hombres armados y ante la imposibilidad de ser socorridas al encontrarse completamente aisladas del resto de la urbe, solo la abadesa parece mantener la sangre fría necesaria para, postrada ante el pequeño receptáculo en el que se guardaba la hostia consagrada, orar a Cristo para solicitarle su intercesión. El suceso aparece recogido de la siguiente manera por una testigo, sor Francisca de messer Capitáneo de Col de Mezzo, durante el proceso de canonización de Clara:

“Una vez entraron los sarracenos en el claustro del monasterio, y madonna Clara se hizo conducir hasta la puerta del refectorio y mandó que trajesen ante ella un cofrecito donde se guardaba el santísimo Sacramento del Cuerpo de nuestro Señor Jesucristo. Y, postrándose en tierra en oración, rogó con lágrimas diciendo, entre otras, estas palabras: ‘Señor, guarda Tú a estas siervas tuyas, pues yo no las puedo guardar’. Entonces la testigo oyó una voz de maravillosa suavidad, que decía: ‘¡Yo te defenderé siempre!’”. Entonces la dicha madonna rogó también por la ciudad diciendo: ‘Señor, plázcate defender también a esta ciudad’. Y aquella misma voz sonó y dijo: ‘La ciudad sufrirá muchos peligros, pero será protegida’. Y entonces la dicha madonna se volvió a las hermanas y les dijo: ‘No temáis, porque yo soy fiadora de que sufriréis mal alguno, ni ahora ni en el futuro, mientras obedezcáis los mandamientos de Dios’. Y entonces los sarracenos se marcharon sin causar mal ni daño alguno”<sup>231</sup>.

No debe extrañar la presencia en los conventos franciscanos de la reserva eucarística, pues justamente doce años antes de la invasión sarracena del recinto asisiense de las clarisas, en 1228, el recién nombrado ministro general de la orden, Juan Parente, ordena durante la celebración de un Capítulo General la conservación en todos los conventos de la hostia consagrada en píxides de marfil o plata, asegurándose que éstas tuviesen una cerradura con llave y que se venerasen las mismas sobre el altar de la iglesia conventual en cualquier momento del día<sup>232</sup>. Unas prácticas que, sobre todo, cobran un mayor sentido gracias al carácter asistencial de la propia orden pues con dicha reserva se daba la comunión a impedidos y enfermos en determinadas ocasiones. Es importante reseñar este hecho porque no existe en ese tiempo constancia documental alguna sobre el culto y veneración de las hostias consagradas aunque, eso sí, se mantengan las píxides con el mayor decoro y seguridad posibles<sup>233</sup>.

<sup>231</sup> Proceso 9, 2. Las referencias textuales del mismo que aparece en esta cita y en otras siguientes han sido tomadas de OMAECHEVARRÍA, I., *Escritos de... op. cit.*

<sup>232</sup> Dato aportado en “Chronica XXIV Generalium Ministrorum Ordinis Fratrum Minorum”, en *Analecta franciscana sive Chronica aliaque varia documenta ad Historiam Fratrum Minorum spectantia edita a Patribus Collegii s. Bonaventurae* Tomo III, 1885, pp. 211. La cita textual del acuerdo recoge lo siguiente: “Hic in capitulo generali statuit, ut corpus Domini summa cun reverentia in argentea vel eburnea pixide infra bene seratam capsellam veneretur. Nunc vero aliqui ipsum super altare suspendunt et inde, praesente populo aliquando vel haberi nou potest, fune quo suspenditur impedito, vel corrupto non sine scandalo cadit”. De igual manera se recoge en el Proceso de beatificación de Clara la curiosa opinión de sor Cecilia (6,14) quien explica que la abadesa nunca estaba ociosa, incluso cuando cayó enferma; aprovechaba las horas de tal manera que, pidiendo que la reclinaran en el lecho, se dedicaba a hilar corporales de tela fina así como fundas de seda para las píxides de tal manera que fuesen, a posteriori, repartidos por iglesias de la diócesis de Asís previa bendición del obispo de la misma.

<sup>233</sup> Al respecto, el canonista francés Guillermo Durando, en su obra *Rationale divinatorum officiorum*, un tratado litúrgico fechado a finales del siglo XIII y publicado a mediados del XV, hablará de la existencia de un

El relato paralelo de Celano sobre el suceso ocurrido en san Damián<sup>234</sup> parte de las mismas opiniones del resto de las hermanas que lo presenciaron pero remarcando aún más el sentido piadoso de la oración comunitaria. Es más, aporta un dato que no va a pasar desapercibido para la creativa mente franciscana de épocas posteriores: Clara, pese a estar enferma, pide que la conduzcan hasta la puerta del convento para, píxide en mano, hacer frente a los invasores. Un gesto que pronto se convertirá en emblema iconográfico de la propia santa que será representada, en la mayoría de los casos, asomada a una ventana o a las puertas del cenobio, sosteniendo reverente entre sus manos un ostensorio con la hostia consagrada. Una 'reconversión temática' que ha de relacionarse necesariamente con la corriente eucarística que se difunde por Europa a finales del siglo XIII como consecuencia de la institución de la fiesta del *Corpus Christi* y que, por todos los medios y utilizando los amplios recursos eclesiásticos, incitaba a una mayor frecuencia de la comunión<sup>235</sup>.

Si hasta aquí se ha podido comprobar la eficacia práctica de los franciscanos y su habilidad para trasladar al pueblo los hechos que les suceden a través de un lenguaje sencillo y claro que podría denominarse 'piedad eucarística' del que son buena muestra los sermones dirigidos de Antonio de Padua (1195-1231), entre otros. Pero, en puridad, es necesario advertir que hasta mediados del siglo XIII la doctrina eucarística aún hasta entonces no había sido debidamente tratada en el seno de la orden. Va a ser Buenaventura de Bagnoregio (1218-1274), teólogo y profesor de la universidad de París, el erudito encargado de teorizar el pensamiento espiritual en absoluta consonancia con las *praxis* del fundador. Sin duda es la gran figura dogmática que marca las pautas del particular modo de entender de los hermanos pobres que, partiendo de raíces agustinianas, se oponen al aristotelismo de los dominicos al sostener que la filosofía y la razón no son la base de la teología ni culminan en el conocimiento de la divinidad, sino más bien se presentan como el camino que conduce el alma de los creyentes hasta Dios. La visión bonaventuriana es heredera de los siglos anteriores gracias a las enseñanzas que recibe de su maestro, Alejandro de Hales, imbuyéndose de un claro componente simbólico dominado por la idea de la significación. Es así como argumenta Buenaventura que la comprensión de lo cotidiano sobrepasa la manera empírica y material de ver, pues todo cuanto sucede posiblemente hace referencia a algo que está fuera de las leyes terrenales pero que de algún modo, a través de ellas, puede llegar a entenderse. Esa explicación deviene de la teoría medieval de la doble visión del mundo a través de un filtro ontológico de raigambre platónica mediante el cual, en la propiedad realidad, existen elementos referenciales que son reflejo de 'las cosas de Dios'.

En este pensamiento son decisivos las pautas de Agustín de Hipona y del Pseudo-Dionisio Aeropagita. Del primero toma la herencia neoplatónica mediante la cual la naturaleza es reflejo de elementos suprasensibles que actúan de mediadores para acceder a través de

---

*propitiaforium*, un ciborio colocado sobre el altar, movable y de pequeñas dimensiones, en el que se guardaría la píxide. Estos ejemplares parece que no proliferaron en demasiadas iglesias galas e italianas si bien se conserva un ejemplar del siglo XII en las colecciones del museo florentino del Bargello.

<sup>234</sup> Cf. CELANO, T., *Legenda S. Clarae Virginis. Lettere, Testamento, Benedizione*, 1257. Edición de la col. *Spiritualità nei secoli*, Roma, Città Nuova, 1996.

<sup>235</sup> Cf. GONZÁLEZ TORRES, J., "Mística eucarística franciscana y su proyección en el arte", en *VIII Curso de verano 'El franciscanismo en Andalucía'*, Córdoba-Priego, A.H.E.F.-CajaSur, 2002. Inédito.



ellos hasta el misterio. Pero es en ese acceso, que podría ser pensado en espiral, a cuyo punto de origen solo es posible llegar a partir de las derivaciones que de él se han originado. De ahí que el símbolo, para Buenaventura, sea entendido como la revelación de una presencia que no llega a descubrir su verdadera esencia; del segundo toma el apofatismo religioso, la sensación de un trascendentalismo que invade a todo cuanto conforma el medio natural así como la concepción de Dios, el bien superior, la belleza total. La suma de ambas influencias conlleva a entender la contemplación de la divinidad como suprema aspiración tanto del ser humano como de las criaturas que pululan en la naturaleza, que culminará con una admiración de ésta sin límites acompañada de una exuberante alegría que lindará con el goce estético. Eso sí, el propio ser humano está a su vez compuesto por tres dimensiones: el nivel sensible, que comporta los sentidos y la imaginación; el espiritual, que abarca a partes iguales razón y entendimiento; y, el mental, en donde la cima está dominada por la inteligencia. De tal manera que el universo es, por lo tanto, una escala que permite el acceso a Dios partiendo de una doble vía: desde el mundo material, en donde todas las cosas que la conforman son vestigios divinos o; desde una visibilización intelectual de las perfecciones invisibles de Dios a través de sus signos en las cosas visibles<sup>236</sup>.

Son estos principios, junto a las influencias de Hugo de san Víctor, las que llevan al doctor seráfico a establecer los seis grados de contemplación de Dios que acaban en el séptimo, en el disfrute extático. En su sugestiva obra *Itinerarium mentis in Deum* (1259)<sup>237</sup>, se establece el largo y complejo ascenso que el ser humano debe emprender desde el mundo creado hasta llegar a Dios, a quien podrá contemplar de forma clarividente conforme progresa por los niveles establecidos. En los dos primeros se logra una embrionaria contemplación del creador al considerar sus signos en las cosas creadas a través de una estética 'inmanente'; en los dos siguientes, los intermedios, se realiza una 'introspección' en la propia persona considerando que su alma es espejo de la divinidad trinitaria, alcanzando una contemplación especulativa; en los dos últimos se llega a la visión extática de Dios a través de la 'mística', pudiendo apreciarse directamente sus atributos esenciales y propiedades personales.

En ese discurso se incardina, obviamente, la devoción de Buenaventura hacia la eucaristía y, en especial, hacia los beneficios que reporta para el alma la comunión<sup>238</sup>. De entre sus múltiples escritos, los sermones constituyen una exposición teológica que le sirve al franciscano para explicitar los efectos que la manducación de la eucaristía tiene para el fiel y, en especial, la actitud que éstos han de tener a la hora de acercarse al sacramento, definido como la gracia suprema por lo que contiene y por lo que obra. Al admitir el doctor seráfico que el conocimiento de Dios se consigue a partir de las dos vertientes, una especulativa y la otra experimental, relaciona seguidamente como aspecto clave de la eucaristía su carácter

<sup>236</sup> De entre la extensa bibliografía existente, resulta clarificadora para una comprensión sencilla del pensamiento bonaventuriano la sucinta aproximación a éste de SALVADOR GONZÁLEZ, J. M., "La estética inmanente de san Buenaventura en su 'Itinerarium mentis in Deum'. Continuidad e innovación respecto a sus fuentes patrísticas", en *V Jornadas de Estudio sobre el pensamiento patrístico y medieval. Fuentes del pensamiento medieval: continuidad y divergencias*, Tucumán, Universidad del Norte – Santo Tomás de Aquino, 2010. En prensa.

<sup>237</sup> El texto consultado se inserta en APERRIBAY, B., OROMÍ, M., y OLTRA, M. (Dir.), *Obras de san Buenaventura*, tomo 1, Madrid, BAC, 1968, pp. 474-534.

<sup>238</sup> Véase GONZÁLEZ TORRES, J., *Emblemata Eucharistica. Símbolos animados de la iconografía cristológica y sacramental*, col. Estudios y Ensayos núm. 117, Málaga, Universidad, 2009, pp. 84-86.

de memorial establecido por Cristo para hacer recordar a través de la experiencia su pasión. Parafraseando al profeta David, Buenaventura distingue en la comunión seis figuras o símbolos representativos de ésta: la sustancia grasosa, el pan, la miel, el cordero pascual, el tesoro celestial y el maná. Cada una de ellas aporta diferentes sensaciones en el fiel. Por ejemplo, la grasa, por su consistencia, sacia; el pan, por ser nutritivo, sirve para la refacción de los hambrientos; la miel que, entre otras virtudes purifica los ojos, igualmente actúa como luz para quienes se mantienen bajo las sombras de la ignorancia; el cordero pascual, víctima sacrificial por excelencia, reconcilia a quienes iguala el pecado; el tesoro, de por sí un concepto apetecible, enriquece a los mendigos; mientras que el maná tiene la capacidad de ablandar los corazones más endurecidos al reconocer en él la voluntad de Dios al enviarlo.

No obstante, bajo el aspecto especulativo, el fraile franciscano advierte que radica la gracia en la plenitud de sus carismas mientras que, en el experimental, la eucaristía es capaz de producir en el fiel un deleite interior que se capta mediante un sentido del gusto que permite encender en el interior del cuerpo un “ardor que destruye toda tibieza y carnalidad”, a la vez que lo transforma en una mayor fidelidad a Cristo. Es así como puede llegar a adquirirse la sabiduría plena, el conocimiento experiencial de Dios, saboreando su “divina suavidad”<sup>239</sup>. De ahí que, en resumen, quien desee “comer el pan de vida y beber el vino de la sabiduría” necesita acercarse al sacramento del cuerpo y de la sangre de Cristo para así degustar en su espíritu un efecto “más dulce que la miel y que la inmensa cantidad de dulzura”<sup>240</sup>. A propósito de ello se colige el carácter netamente humano y antropológico que Buenaventura aplica al sacramento fundamentando aún mucho más sus tesis convencido que la presencia de Cristo se conserva en las especies junto a su carácter nutricional.

Coincide el dominico Tomás de Aquino con Buenaventura cuando afirma que hay dos modos de conocer la bondad divina: uno especulativo y el otro, afectivo, que se experimenta cuando alguien obtiene “el gusto de la divina dulzura y la complacencia de la divina voluntad”<sup>241</sup>. Es precisamente en ese último estadio donde se incardina, entre otros sacramentos, el de la eucaristía, “que no solo confiere el hábito de la gracia y de la virtud sino también se actualiza”, en clara alusión a la segunda carta a los Corintios firmada por el apóstol Pablo. Es así como el alma encontraría una “refección espiritual” al embriagarse “con la dulzura de la bondad divina”<sup>242</sup> a través de un sacramento que supone “un banquete de salvación saturado de toda clase de dulzuras”<sup>243</sup>.

<sup>239</sup> *Sermón I en el domingo VI después de Pentecostés*. Recogido en la compilación *Opera omnia IX*, 379. Edición crítica de QUARACCHI, 1882-1902.

<sup>240</sup> *Sermón I en el domingo IX después de Pentecostés*. En *Opera omnia IX*, 388. Inspirada en la obra de Buenaventura, el fraile franciscano Rodolfo de Biberach (+ ca. 1350) es el autor del tratado *De septem itineribus aeternitatis* en el que describe siete vías que conducen a la contemplación mística de Cristo a través de su humanidad. El conocimiento experimental de éste se lograría cuando se ‘guste’ a Cristo mismo, es decir con la manducación de las dones consagrados. El prestigio de esta obra así como las teorías del doctor seráfico, influirían poderosamente en autores posteriores como Enrique Herp, Dionisio el Cartujo o Luís de la Puente. Véase PANI, S., “L’Eucaristia e la mistica”, en PIOLANTI, A. (Ed.), *Eucaristia. Il mistero dell’altare nel pensiero e nella vita della Chiesa*, Roma, Desclée, 1957, p. 1099.

<sup>241</sup> AQUINO, T. de, *Summa theologiae* II-II, q. 97, a. 2, ad 2.

<sup>242</sup> AQUINO, T. de, *Summa... op. cit.* III, q. 79, a. 1, ad 2.

<sup>243</sup> AQUINO, T. de, *Officium de festo Corporis Christi. Introducción*, 1274.

El doctor angélico trata la cuestión eucarística a lo largo de numerosas obras, si bien son tres los tratados que lo recogen de manera sistemática: *Comentario a las Sentencias del Maestro Lombardo* (1254-1256), *Suma contra los Gentiles* (1259) y *Suma Teológica* (1274), cuya parte tercera está íntegramente dedicada al sacramento<sup>244</sup>. De hecho a su autoría podría deberse el término ‘transustanciación’<sup>245</sup> aplicado al momento en el que el pan y el vino se convierten, *de facto*, en especies sacramentales, dando por termino así al largo camino iniciado por la patrística en su empeño por dilucidar en qué momento y de qué manera sucedía el paso de una naturaleza a otra. La influencia de las categorías aristotélicas aplicadas a este concepto supusieron para Tomás de Aquino y el resto de la escolástica la clave necesaria a partir de la cual los términos ‘sustancia’ y ‘accidente’ se articulan para evitar el excesivo realismo de que todo lo físico permanece en el pan y en el vino, dando entrada a un simbolismo espiritualizante por el que la sustancia se transmuta desde lo más profundo de su ser sin perder su aspecto original.

La visión sacramental de Tomás de Aquino abarca, a partes iguales, un lenguaje simbólico pleno en significación y la eficacia de la presencia real de Cristo en clave antropológica-sacramental. Rechaza, de igual manera, un ‘realismo popular’ que entendía que Cristo se ‘hacía pequeño’ escondiéndose en un pan que era tocado y mordido por los fieles en la comunión. Para el dominico, la presencia cristífera en las especies no es ‘local’, en el sentido físico, comprendiendo la eucaristía como la presencialización del sacrificio único de Cristo en el memorial que se patentiza sobre el altar, signo conmemorativo de su pasión. La sustancia es, según la opinión tomista, la realidad metafísica de las especies, diferenciándola de su apariencia, entendida ésta como ‘accidente’.

De importante trascendencia para el devenir histórico de la propia institución eclesial es la situación de la eucaristía, por parte de Tomás de Aquino, en el centro neurálgico de la Iglesia: *bonum commune spirituales totius Ecclesiae continentur substantialiter in ipso Eucaristiae sacramento*<sup>246</sup>. De igual manera es la consideración perfeccionista que el sacramento eucarístico ejercería sobre los demás al relacionarse con la humanidad divina de Cristo a través de cuya pasión depende la salud de los fieles. En opinión del doctor angélico, la eucaristía “no es sólo un sacramento, sino también un sacrificio” que refleja los tormentos sufridos por Jesús de Nazaret, ofrecido “a sí mismo como víctima a Dios”. Bajo las especies

<sup>244</sup> Multitud de estudios inciden en el carácter eucarístico de las obras de Tomás de Aquino, centradas no solo en las tres mencionadas sino en las notas referenciales realizadas a los evangelios por indicaciones pontificias o la composición de populares himnos litúrgicos y antifonas centradas en el sacramento (*O sacrum convivium* o *Adoro te devote*, entre otras). A título referencial, se han seguido las de: ESTÉVEZ, J. R., “Santo Tomás de Aquino y la eucaristía”, en *Auriensia* nº 3, 2000, pp. 61-92; FILIP, S. M., *Imago repraesentativa passionis Christi. L’essenza del sacrificio della Mesa nella sua parte formale secondo San Tommaso d’Aquino*, Roma, Universidad Pontificia Tomás de Aquino, 2007; HUMBRECHT, T. D., “L’Eucharistie, ‘représentation’ du sacrifice du Christ selon S. Thomas”, en *Revue Thomiste* XCVIII, 1998, pp. 355-386; MORARD, M., “L’Eucharistie, clé de voûte de l’organisme sacramentel chez Saint Thomas”, en *Revue Thomiste* XCV, 1995, pp. 217-250; SALADO, D., “Sobre el valor antropológico del tratado eucarístico de santo Tomás”, en *Ciencia Tomista* nº 101, 1974, pp. 215-251.

<sup>245</sup> AQUINO, T. de, *Summa... op. cit.* III, q. 77, a. 4 in c. En el IV Concilio de Letrán, celebrado en 1215, se llegó a exponer dicho término aunque el primero que lo utilizaría habría sido sesenta y cinco años antes Rolando Bandinelli, el posterior papa Alejandro III.

<sup>246</sup> *Ibidem* III, q. 65, a. 3 ad 1 y s.c.

visibles puede el fiel alcanzar una “gracia invisible” participando así, a la vez, tanto en el banquete eucarístico como en la conmemoración de los sucesos del Gólgota<sup>247</sup>, la *imago repraesentativa passionis Christi*. Así pues, quien honra al culto sacramental y participa del sacrificio a través de la ofrenda y la comunión, se hace acreedor de la salvación en Cristo, tanto para sí como para quienes comparten el misterio eucarístico.

De igual manera, para evaluar los efectos de la eucaristía, el dominico echa mano de un símil que contiene una notable profundidad así como un curioso sentido pedagógico. Es la semejanza de funcionamiento entre la vida espiritual y la corporal que parte un principio básico: los sacramentos se han establecido para conectar ambas dimensiones vitales a través de elementos fácilmente reconocibles, como la propia eucaristía, el *spiritualis refectio*<sup>248</sup>, que restaura y alimenta el espíritu en idéntica función a como la comida y bebida hacen lo propio con la vida, de ahí que no sea solamente la comunión un hábito de gracia sino que despierta en el fiel la necesidad de alimentar su espíritu con ella. Es así que el alimento corporal significa un sustento físico mientras que la gracia de la eucaristía sostendrá la vida espiritual.

El robusto tratado teológico sobre la eucaristía desarrollado entre las cuestiones 73 y 83 de la tercera parte de la *Summa Teológica*, recuerda la eficacia de ésta sobre la santidad de los fieles siguiendo tres momentos que, amparados en la propia doctrina tomista anteriormente esbozada, miran al pasado, al presente y al futuro del sacramento eucarístico. En principio insiste en el carácter conmemorativo al revivirse la pasión de Cristo, centro del sacrificio redentor; posteriormente el siguiente paso, denominado *demonstrativum*, hace presente la acción de la gracia en el cuerpo y en la sangre de Jesús con la participación del cristiano, a cuya santificación está llamado en prueba de fidelidad a éste; y, por último, el momento *praenuntiativum*, una visión escatológica que anuncia la gloria futura<sup>249</sup>. Los gestos, el análisis de las palabras y la evaluación de las fórmulas teológicas están presentes en las opiniones del doctor angélico, en un claro paralelismo intencional con las ‘catequesis mistagógicas’ de la patrística en pro de explicar de manera más clara el paso de lo sensible a lo inteligible, del signo al significado.

Será pues a partir del siglo XIII cuando en occidente se asuma el pensamiento aristotélico a través de las interpretaciones que de éste hacen Alberto Magno y Tomás de Aquino, viviéndose la época de mayor esplendor para la escolástica gracias a la incorporación de la filosofía aristotélica al quehacer teológico en paralelo al nacimiento de las universidades y el desarrollo de las órdenes mendicantes. En adecuación a estas opiniones, el arte cristiano comienza a desdeñar la imagen simbólica y abstracta, aquella que indirectamente alude a las ideas platónicas, en pro del establecimiento de un lenguaje mucho más directo que, basado en la mimesis, racionalice y secularice la doctrina a partir de la comprensión de la vida en

<sup>247</sup> *Ibidem* III, q. 79, a. 7 in c. La cita textual latina argumenta: *Hoc sacramentum non solum est sacramentum, sed etiam est sacrificium. In quantum enim in hoc sacramento repraesentatur passio Christi, qua Christus obtulit se hostiam Deo, ut dicitur Ephes. V, habet rationem sacrificii, in quantum vero in hoc sacramento traditur invisibiliter gratia sub visibili specie, habet rationem sacramenti. Sic igitur hoc sacramentum sumentibus quidem prodest per modum sacramenti et per modum sacrificii, quia pro omnibus sumentibus offertur.*

<sup>248</sup> *Ibidem* III, q. 79, a. 3 in c y ad 1.

<sup>249</sup> *Ibidem* III, q. 60, a. 3 in c y ad 2.

sentido heroico y la búsqueda de la verdad en las formas de la naturaleza. Es hasta aquí donde el camino estético-teológico que hasta entonces han recorrido oriente y occidente tiendan a distanciarse, a separarse en dos bloques con planteamientos bien diferentes. Si hasta ahora el arte asumía la función de instruir a los fieles en las verdades de la fe asumiendo los cánones marcados por las escuelas monásticas, la liturgia, y en especial la eucarística, quedaba ordenada en los misales plenarios destinados a vertebrar una única celebración en todo el orbe. Las préstamos e influencias que en este sentido se daban en ambas disciplinas, entre las dos parte del mundo, comenzaron poco a poco a venir a menos, a distanciarse conforme a lo que hasta esos momentos había sido algo lógico y normal. Europa, igualmente, comienza a despertar de la época 'oscurantista' a la misma vez que la cristiandad está en los albores de una nueva y triunfante etapa.

Con la llegada de las primeras trazas góticas a las tierras europeas occidentales, imbuidas de nuevos planteamientos espirituales y filosóficos, la historia de las mentalidades, las costumbres hasta ahora desarrolladas y la propia cultura van a embarcarse en nuevas experimentaciones artísticas en paralelo a toda la argumentación teórica de los maestros escolásticos, los teólogos mendicantes y sus múltiples discípulos. Superada una primera fase experimental de transición con el románico, las nuevas estructuras góticas suponen además la aplicación de avanzados criterios técnicos a la construcción de edificios cuyos muros dejan de tener una función portante para dar paso a cerramientos de vidrio que, además de otorgar una especial luminosidad al recinto, acentúan la visualización de una nueva estética emanantista desarrollada a su vez por la considerable elevación de las alturas.

Uno de los emblemas de esa nueva arquitectura lo constituye la Saint-Chapelle de París. Construida a iniciativa del rey francés Luis IX como capilla anexa al palacio real, en su interior se guardarían celosamente la corona de espinas de Cristo, un fragmento de la cruz, el hierro de la lanza y otras reliquias utilizadas supuestamente durante el martirio pasionista que había ido adquiriendo desde 1239 Balduino II, último emperador latino de Constantinopla. La estructura arquitectónica del recinto, construido aproximadamente en apenas seis años probablemente a partir de las trazas de Pierre de Montreuil, se concibe a modo de un amplio relicario a dos niveles: uno inferior, de menores dimensiones y accesible en cierto modo al pueblo; y, el otro, superior, reservado para las reliquias y de culto privado tanto del monarca como de la aristocracia. En este último los amplios vitrales que cierran el perímetro del espacio se diseñan a partir de un conjunto homogéneo recogiendo un ciclo iconográfico que desde el Génesis traza la historia de la salvación hasta desembocar en la pasión de Cristo, con especial incidencia en la participación en la misma de los distintos reyes que cita el Antiguo Testamento. Pero el elemento que resulta más significativo está justamente en el altar, situado en la cabecera, en el que se dispone un volumétrico ciborio unido a una arquería a modo de iconostasio (**imagen 13**).

Las indudables reminiscencias romanas de esta microarquitectura encuentran en la Saint-Chapelle un punto de mayor desarrollo puesto que está concebida a modo de estructura doble. La que sirve de sustento reproduce en escala reducida la propia cabecera de la capilla mientras que, en la parte superior, cuatro haces de columnillas goticistas soportan un cierre de crucería abierto a cada uno de sus cuatro lados mediante arcos triangulares. Bajo éste se situarían las reliquias de la pasión, encontrando así una clara relación entre la significación

del espacio en sí, el más importante de toda la capilla, con el propio sacrificio eucarístico. Una correlación entre el cruento martirio al que fue sometido Cristo en los albores del primer milenio y la actualización que, a través de la eucaristía y siguiendo los preceptos escolásticos, lleva a cabo el celebrante cada vez que celebra en el altar. La cercanía física entre la Saint-Chapelle, en la *Île de la cité*, y la universidad de París, en el barrio gótico que se accede al cruzar el Sena, bien pudo influir a modo de asesoramiento teológico para la construcción del ciborio y su adecuación simbólica tanto al edificio en sí como su función cual referencia visual que focaliza la atención del fiel directamente sobre las reliquias situadas bajo el mismo.

Uno de los maestros que va intentar aunar en sus obras los novedosos presupuestos de la escolástica bajomedieval y las nuevas formas góticas es Arnolfo di Cambio, artista toscano relacionado con las tendencias más avanzadas de la cultura de la época al fusionar dichas novedades con la tradición clásica existente en la península Italiana. Al servicio de los papas Nicolás IV (1288-1292) y Bonifacio VIII (1294-1303) ejecuta las trazas de dos ciborios que, en líneas generales, se conservan en la actualidad en dos basílicas romanas: el de san Pablo extramuros (1285) y el de santa Cecilia in Trastevere (1293). El equilibrio entre los elementos constructivos de ambas microarquitecturas y los altos y medio-relieves escultóricos que lo complementan son reflejo de la sensibilidad del tracista que, obviamente, parece partir del elaborado años antes para la Saint-Chapelle parisina.

Una influencia que se aprecia en el primero de los ciborios, el de san Pablo extramuros (**imagen 14**), donde la arquitectura sigue las líneas góticas coronadas con un tímpano triangular que incluye un rosetón escoltado por ángeles y una estructura de cubrición a cuatro aguas sustentada por cuatro columnas de pórfido que, a su vez, sirven de arranque de arcos apuntados trilobulados a partir de capiteles de mármol dorados. La preciosista labra en los detalles ornamentales en los que incluso recurre a teselas que evocan la estética bizantina bajo la óptica de la aplicación cosmatesca, se completa con perfiles en oro en enjutas, frontones y otras líneas arquitectónicas. En los cuatro puntos cardinales de la estructura, sobre la base de los capiteles, se disponen las representaciones escultóricas de los apóstoles Pedro y Pablo, santos Timoteo y Benito, siguiendo una línea argumentativa relacionada con la evangelización que, desde los primeros discípulos de Cristo pronto pasa a las generaciones siguientes como base teórica para la elaboración del pensamiento cristiano y la particularidad de acercarse al altar para así expresar su fidelidad al mensaje mesiánico. Así mismo, en las enjutas de los arcos apuntados se disponen cuatro ciclos: en el frontal, una escena anacrónica en la que el apóstol Pablo recibe de manos del abad Bartolomé, comitente de la obra, el ciborio; en la trasera se sitúan los reyes David y Salomón; mientras que en los laterales Eva come el fruto prohibido que le ofrece la serpiente enroscada en el árbol mientras Dios Padre crea a Adán, a su vez, en el otro costado Abel ofrece un becerro dorado a la divinidad en presencia de su hermano Caín. Al interior del ciborio, en la base de la nervatura, se disponen cuatro ángeles, dos de los cuales portan un incensario y un candelabro mientras, la otra pareja, vuela con la cabeza hacia abajo en señal de reverencia hacia la tumba de Pablo. En la clave de la bóveda de crucería, una rosa con cuatro figuras aladas se disponen en el encuentro de los nervios mientras que los paramentos murarios, en los intradós de los arcos, se cubren con teselas vítreas que recuperan una antigua decoración paleocristiana de hondo sabor cristológico y sacramental: corderos, unicornios,



gallos, pavos reales y ciervos abrevando en un manantial. El efecto global que logra el ciborio apuntala la verticalidad de su perfil al disponer sobre la cubrición una estructura a modo de templete, coronada a su vez por una cúspide piramidal sobre la que se asienta una cruz sobre la bola del mundo<sup>250</sup>.

La misma impronta arquitectónica se mantiene en el segundo de los ejemplos, el ciborio de santa Cecilia in Trastevere (**imagen 15**), aunque el resultado final ofrezca ligeras diferencias con el anterior. En primer lugar, la estructura se dispone en el ábside del templo, elevada en una plataforma que lo diferencia en altura del resto del espacio, a diferencia del ciborio paolino que ocupa justamente el centro del transepto. El color negro de las columnas de pórfido contrasta con el mármol blanco utilizado para el resto de los elementos, en donde si existe una mayor correlación estética salvo por la ausencia de los reflejos dorados utilizados en el primero así como el menor volumen y altura otorgados al templete superior, agujas y demás elementos decorativos típicamente góticos. Las cuatro imágenes que se sustentan sobre una estructura cúbica y, ésta a su vez, sobre los capiteles corintios, representan a los santos Cecilia, su esposo Valeriano, su guía espiritual y papa Urbano y su cuñado Tiburcio, éste dispuesto a caballo. En las enjutas de los arcos y sobre la base de un variado damero de teselas cuadradas y triangulares que combinan los tonos dorados con los blancos, rojos y azules, se disponen los cuatro evangelistas junto a sus tetramorfos, dos profetas y una pareja de reinas vírgenes que ofrecen lámparas de aceite con significativas llamas<sup>251</sup>. Delicada es la labra de los pabellones florales y las victoriosas coronas de laurel que se sitúan bajo la clave de los cuatro arcos ligeramente apuntados. El cambio de la iconografía con respecto al ciborio anterior y el uso de los elementos ornamentales está relacionado con el propio carácter del templo, elevado supuestamente sobre las ruinas de la casa de Cecilia, una mártir cristiana de origen romano. Es, de hecho, el carácter martirial de ésta –la cual aparece representada siguiendo la descripción que de ella se hace en *La Leyenda Dorada*– y el de su propia familia, el que se incardina en esta estructura para que sean identificados, a través de la liturgia y el culto a su memoria, con el primer mártir que es Cristo, presente en el desarrollo de las eucaristías en los dones transustanciados. El anuncio profético de la resurrección aparecía correspondido por las escrituras de los evangelistas mientras que las vírgenes emulan lo contenido en el texto de Mateo (25, 1-13) en el que se recoge la parábola de las diez vírgenes, cinco prudentes y las restantes insensatas, que esperan el día en el que Cristo vuelva a la tierra por segunda vez haciendo acopio de suficiente óleo con el que prender las mechas de sus lámparas en clara alusión metafórica a una vida ligada a las buenas acciones<sup>252</sup>. El ejemplo de estas doncellas, igualmente, serviría de estímulo para los

<sup>250</sup> Una reciente restauración integral del ciborio ha conseguido rescatar la imagen cuasi originaria del mismo. La estructura, algo remodelada en el Ochocientos, no se vio afectada por el incendio que prácticamente dejó en ruinas la basílica paolina en 1823. Cf. GUIDO, S., “Il restauro del ciborio di Arnolfo di Cambio”, en *Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon IX*, Roma, 2009, pp. 375-383.

<sup>251</sup> Cf. PACE, V., “Il ciborio di Arnolfo a S. Cecilia. Una nota sul suo stato originario e sulla comitenza”, en *Studi di storia dell'arte sul Medioevo e il Rinascimento nel centenario della nascita di Mario Salmi* a cura di Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto, Firenze 1993, vol. I, pp. 389-400.

<sup>252</sup> Es probable que la situación de las vírgenes en la actualidad no se corresponda con la que hubieron de tener en un principio en el ciborio. No obstante, el recurrente tema de las jóvenes puede verse en la propia fachada de la cercana basílica de santa María in Trastevere, en donde dos grupos de cinco vírgenes, unas prudentes y las otras insensatas, se sitúan a los lados de María, en el centro, entronizada, sosteniendo en su regazo al Niño Jesús y bajo la influencia del cordero con el lábaro situado sobre sí. La llama que prende de las lámparas de las

fieles, en especial para los benedictinos, orden que auspició en el siglo XIII la construcción del ciborio.

A través de estos ejemplos, a los que habría que añadir igualmente la realización de numerosos objetos labrados con metales preciosos con destinos al mantenimiento de las celebraciones eucarísticas, puede advertirse igualmente que la reflexión teológica abandona la abstracción dogmática para centrarse de lleno en destacar lo histórico de los evangelios, manifestándose así de una manera clara en la liturgia. No son ya únicamente las escenas representativas de la última cena o algunos otros episodios de la pasión los que se asocian a la eucaristía sino, releyendo en cierto modo los ciclos paleocristianos, a inicios del siglo XIV se van añadiendo otras constantes que no necesariamente están referidas a Jesús de Nazaret sino, como se ha expuesto en el caso del ciborio de santa Cecilia in Trastevere, a fieles que son tomados como ejemplos de vida a seguir. Un caso curioso e influido netamente por la estética bizantina lo representa el tema del Niño Jesús acostado en una patena junto a un cáliz, una constante iconográfica que subraya a finales de la Edad Media la identidad del Jesús histórico en el cenáculo con su imagen divina celestial en perfecta consonancia con lo estipulado por la escolástica y como medida de combate frente a las continuadas interpretaciones heréticas. Quizás la primera muestra de ello se encuentre en el monasterio serbio de Hilandar, en el monte Athos, si bien tendrá un desarrollo posterior con distintas variaciones en función de lo que se pretenda destacar.

## 1.4 ENTRE LO SACRO Y LO PROFANO. LA PROCESIÓN DEL CORPUS, LA LITURGIA Y EL RITUAL SACRAMENTAL. LA ÉPOCA DE LOS MILAGROS EUCARÍSTICOS

“Si bien la Eucaristía sea celebrada solemnemente cada día, consideramos que es justo que al menos una vez al año se le haga aún más honrada y solemne memoria. En efecto, las otras cosas de las que hacemos memoria las afirmamos con el espíritu y con la mente, pero por esto no obtenemos de ellas su real presencia. En cambio, en esta sacramental conmemoración de Cristo, aún si está bajo otra forma, Jesucristo está presente con nosotros en su propia sustancia. En efecto, mientras estaba por ascender al cielo dijo: ‘He aquí que estoy con vosotros todos los días hasta el fin del mundo’”.

Con este texto firmado por el papa Urbano IV el 11 de agosto de 1264, se instauraba la celebración anual del *Corpus Christi*, la fiesta del cuerpo y la sangre de Cristo. Se hacía justamente en un momento en el que la piedad eucarística popular había aumentado considerablemente con respecto a décadas anteriores, contribuyendo a ello la labor de las diferentes órdenes monásticas, tanto en sus ramas masculinas como femeninas, así como una mayor concienciación de los clérigos seculares. A éstos se dirigía especialmente la mencionada bula, instándolos a convertirse en animadores de esta nueva festividad litúrgica:

---

situadas a la derecha se asocia a la idea de una fe viva y activa, frente a las lámparas apagadas de las de la izquierda.

“Así los clérigos, como los legos, gozosos, se levanten en cánticos de alabanza; los corazones, los afectos, las voces y labios de todos tributen himnos de saludable alegría; cante la fe, dance la esperanza, salte de placer la caridad, haga aplauso la devoción, el coro jubile, la pureza se alegre; todos y cada uno con ánimo regocijado y pronta voluntad, se junten y ejerciten en sus habilidades, para celebrar la grandeza de tan soberana fiesta”.

La bula *Transiturus de hoc Mundo ad patrem saluator dominus noster Iesus Christus* no era más que la consecuencia de una serie de acontecimientos que tienen por principio a la monja agustina, Juliana de Rétine (1193-1258), cuyo radio de actuación se localiza en la ciudad belga de Lieja. Esta mujer, huérfana de padres, tras pasar el preceptivo tiempo de novicia en los beguinajes<sup>253</sup>, tomó los hábitos de la orden de san Agustín en 1206. A los 16 años tiene una primera visión, que después se repitió varias veces en sus adoraciones eucarísticas: la luna se presentaba en todo su pleno esplendor, con una franja oscura que la atravesaba diametralmente. La oración continuada al parecer le llevó a considerar –por inspiración divina– que la presencia del satélite simbolizaba la vida de la Iglesia sobre la tierra; la línea opaca por su parte podría aludir a la ausencia de una fiesta concreta, dentro del calendario litúrgico, que exaltase el cuerpo y la sangre de Cristo como alimentos salvíficos. Como consecuencia de ello, la religiosa entendía que con dicha visión ella misma debía comprometerse a instaurar una fiesta en la que los fieles pudiesen adorar la eucaristía con la triple finalidad de aumentar su fe, avanzar en la práctica de las virtudes y reparar las posibles ofensas hechas al sacramento. Según las notas que legendariamente se han repetido a lo largo del tiempo, Juliana estuvo cerca de veinte años guardando el secreto de esta revelación, intentando aplicar su propia espiritualidad basada en la adoración eucarística al resto de la comunidad de la abadía de Mont-Cornillon.

¿Qué debió suceder para que ese silencio se prolongara y qué motivos le llevaron a romperlo? La respuesta quizás se encuentre en su propia vida. En 1230 es elegida superiora del convento con el voto unánime del resto de religiosas. No obstante, la supervisión general del cenobio estaba en manos de un fraile agustino apellidado Roger, cargo al que había llegado mediante intrigas y sobornos. Disgustado por las virtudes de Juliana y, mucho más contra los reproches que veladamente ésta le hacía tras conocer las irregularidades comentadas, incitó a la multitud en contra de la monja. Tanto es así que tuvo que salir del convento y refugiarse en el domicilio de su confesor, el canónigo Juan de Lausana, tras lo cual expuso ante el obispo de Lieja, Roberto Thourotte, la situación. Éste restauró la autoridad de la religiosa en el convento y depuso a Roger, el cual, en 1247, volvió a hacerse con la supervisión del cenobio agustino, expulsando de nuevo a Juliana que,

---

<sup>253</sup> Entre finales del siglo XII y principios de la siguiente centuria, en algunas zonas europeas pero con especial incidencia en Bélgica, surgen comunidades de mujeres piadosas unidas por voto de castidad y ciertas obligaciones de obediencia, sin que existiese una casa-madre que las acogiera como tampoco una regla común. Aunque no había unidad en cuanto a la pobreza –por lo que en algunos centros el control era rígido y en otros, bastante más moderado– estas asociaciones tienen por dedicación exclusiva la asistencia a los enfermos, desamparados, mayores, mujeres y niños, así como a otras obras piadosas. Solían vestir un sencillo sayal y por su comportamiento fueron conocidas popularmente como beguinas. Una aproximación al comportamiento de estas comunidades en la península Ibérica la ofrece POU Y MARTÍ, J., *Visionarios, beguinos y fraticelos catalanes (siglos XIII-XV)*, Vich, 1930, reeditado por el Instituto de Cultura Juan Gil Albert y la Diputación de Alicante en 1996.

irremisiblemente, se refugió primero en el monasterio cisterciense de Namur y después en Fosses, donde vivió recluida los últimos años de su vida.

Es probable que semejantes actos hicieran mella en la promesa que Juliana de Rétine se había hecho así misma de no revelar aquellas visiones percibidas en su adolescencia y le llevaran, por mediación de su confesor, a explicar el contenido de las mismas, primero al obispo, y luego, al dominico Hugh de Thierry –posteriormente nombrado cardenal legado en los estados alemanes– y a Jacques Pantaleón de Troyes, por entonces archidiácono diocesano, nombrado sucesivamente obispo de Verdún, patriarca de Jerusalén y papa con el nombre de Urbano IV. El caso es que en 1246, el prelado liejense, en un sínodo diocesano, instituyó la festividad del *Corpus Christi*. Así pues, el 5 de junio de ese año, jueves posterior a la festividad de la Trinidad, se celebraba en Lieja por vez primera y con rango diocesano la fiesta en honor del sacramento eucarístico, cumpliéndose así lo decretado por el prelado<sup>254</sup>. En 1252, Thierry, nombrado ya legado pontificio en tierras germanas, confirmó la fiesta para todo el territorio de su legación.

Tampoco puede obviarse el contexto socio-religioso en el que las revelaciones de Juliana de Rétine tienen lugar, marcado por la singular piedad de otras mujeres devotas que, fuera de los muros de los conventos y alejadas de las restricciones de una orden, sufren en sí misma diferentes transformaciones. Una de ella es María de Oignies (ca. 1177-1213), perteneciente a un familia noble que tras ser desposada decide consagrarse a la castidad y a la caridad, ejerciendo una importante labor asistencial en la leprosería belga de Willabroux. Sin embargo el aspecto más llamativo de su acción tiene lugar en 1212, un año antes de su muerte, cuando es estigmatizada. Es quizás este el punto culminante de su deseo de quedar unida a Cristo, no solamente a través de la estampación de sus mismas llagas sino, también, comulgando frecuentemente y adorando al sacramento eucarístico, prácticas del todo inusuales por entonces. De hecho, según narran algunas crónicas, esta mujer solía realizar comuniones ‘espirituales’ en la misma forma que un siglo antes recomendaba Anselmo de Laon, imaginándose continuamente un cáliz y deseando beber de él la sangre de Cristo<sup>255</sup>.

Una atmósfera de devoción en la que también participó Matilde de Magdeburgo (h. 1207-1287) quien, tras más de treinta años de beguina penitente, ingresó en el monasterio cisterciense de Helfta habiendo escrito con anterioridad el que se considera primera obra mística en lengua germana: *Das fließende Licht der Gottheit*. En aquellos muros coincidiría además con Matilde de Hockerborn (1241-1299) y Gertrudis de Helfta (1256-1302), autoras respectivas de otros dos tratados místicos: el *Liber specialis gratiae* y el *Legatus divinae pietatis*. Especialmente este último contiene las revelaciones de las que su redactora fue objeto a través de una línea argumentativa donde las experiencias de la anual vida litúrgica cobran protagonismo en la adoración a la eucaristía y al sagrado corazón de Jesús, devociones que serán potenciadas tras el concilio de Trento. A la estela de estas mujeres germanas también podrían asociarse las experiencias posteriores de la terciaria franciscana

<sup>254</sup> El decreto está recogido en BINTERIM, A. J., *Die vorzüglichsten Denkwürdigkeiten der christ-katholischen Kirche* vol I, 1825, p. 276, adjuntándose algunos fragmentos del oficio compuesto por un fraile agustino *ad hoc*.

<sup>255</sup> VIZUETE MENDOZA, J. C., “Teología, Liturgia y Derecho en el origen de la fiesta del Corpus Christi”, en FERNÁNDEZ SUÁREZ, G. y MARTÍNEZ GIL, F. (Coord.), *La fiesta del Corpus Christi*, col. Estudios nº 84, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, p. 29

Ángela de Foligno (1248-1309), cuya importancia para las corrientes espirituales de los siglos XV y XVI fue enorme.

Es cuanto menos sintomático que de esta manera práctica, a través de personas que no necesariamente forman parte de una comunidad reglada y que por lo tanto no han profesado hábito monástico alguno o, por el contrario, complementan esa vivencia con la definitiva incorporación a una determinada orden, se formase una conciencia defensora de los efectos sacramentales de la eucaristía en las almas de los fieles en paralelo a las sesudas disputas que los teólogos escolásticos realizaban en el campo de la filosofía y el pensamiento sobre materia y forma o, sustancia y cantidad, enfrentándose a las teorías heréticas.

Por otra parte, la elección papal de Jacques Pantaléon de Troyes, conocido a partir de su designación pontificia en el cónclave de Viterbo en 1262 por Urbano IV, supondría la dotación de la necesaria fundamentación jurídica y pontificia a la festividad del Corpus. En estas circunstancias concurre además otro hecho que reforzaría aún más la decisión tomada por éste al firmar la bula *Transiturus*: a los dos años de acceder al solio tiene noticias de un milagro eucarístico sucedido en el verano de 1264 en Bolsena, localidad cercana a Orvieto, en donde está la corte pontificia en tiempos de la canícula. Hasta allí hace llevar tanto el ara como los corporales que han impregnado la sangre de una hostia consagrada mientras un sacerdote de Boemia, Pedro de Praga, de paso por la península italiana, estaba celebrando en la iglesia de santa Cristina<sup>256</sup>. Aprobada por el papa la autenticidad del milagro decide seguidamente la instauración por decreto de una fiesta particular y exclusiva en la Iglesia universal el décimo día después de la celebración de Pentecostés, dentro del tiempo del gozo pascual. De igual manera ordena la composición de un oficio a Tomás de Aquino –quien a su vez también se encontraba en la corte de Orvieto impartiendo clases en el *Studium*– y a Buenaventura de Bagnoregio, para sustituir al que por entonces se utilizaba en Lieja. Terminada la tarea y según las notas legendarias, ambos teólogos se presentaron ante el pontífice y mientras el dominico iba leyendo su *Officium de festo Corporis Christi*, el franciscano rasgaba sus papeles admirado, según él, por la belleza de los textos del primero<sup>257</sup>. El episodio, más bien, es un reflejo propio de la sabiduría tomista en contraposición con la siempre carismática humildad seráfica.

---

<sup>256</sup> En este recinto sacro se conserva una placa de mármol cuya inscripción describe la situación vivida: “de pronto, aquella hostia apareció visiblemente como verdadera carne de la cual se derramaba roja sangre excepto aquella fracción, que la tenía entre sus dedos, lo cual no se crea sucediese sin misterio alguno, puesto que era para que fuese claro a todos que aquella era verdaderamente la hostia que estaba en las manos del mismo sacerdote celebrante cuando fue elevada sobre el cáliz”. No obstante, los corporales, el ara y la forma sangrante quedaron depositadas en Orvieto en cuya catedral se construiría, décadas después, una capilla presidida por un sobresaliente relicario goticista labrado en oro, plata y esmaltes por Ugolino de Vieri en 1338 –hoy en el museo de la *Opera del duomo*–.

<sup>257</sup> Son numerosas las fuentes que recogen el episodio. A modo de referencia, véase *Manual de los dominicos, informe de los blasones mas gloriosos de la religion de predicadores. Ordenado con fragmentos historicos de autores propios, y extraños, antiguos, y modernos, por el maestro fr. Thomas Madalena, de el mismo orden. Y dedicado a el Ilmo. Sr. Don Gregorio Galindo, Obispo antes de Auloner, auxiliar de Zaragoza, y ahora dignissimo Obispo de Lérida, de el Consejo de su Majestad, & c. Zaragoza, Impresor Francisco Moreno, 1746, p. 259*

Los textos que tanto para el oficio como para la eucaristía solemne a seguir durante la festividad escritos por Aquino están impregnados de su propia impronta escolástica y su más que argumentada erudición filosófica, cristológica y sacramental. Por ejemplo, la secuencia de *Lauda Sion* viene a coincidir con la fundamentación teórica del tratado de la eucaristía expuesto en la *Summa theologica* o, por otro lado, cada uno de los responsorios de ‘maitenes’ se compone de dos sentencias, las primeras extraídas del Antiguo Testamento y las segundas, de los textos neotestamentarios, al modo que ambas afirmaciones confluyeran en una misma fe, preanunciada y realizada. De igual manera, algunas de las composiciones del oficio van a tener con el tiempo ecos singulares en la música religiosa así como van a ser asumidas por el imaginario colectivo cada vez que se lleven a cabo prácticas eucarísticas, como el *Pange lingua* –cuyas primeras palabras son obra del poeta Fortunato–, himno cantado en las vísperas del Corpus expresando textualmente la doctrina de la transustanciación o, el *Tantum ergo*, cuyas dos últimas estrofas serán musicalizadas en numerosas ocasiones desde el medievo hasta incluso el Romanticismo. La inspiración en himnos ambrosianos se hace patente en el *Sacris solemniis* así como las analogías con la liturgia cisterciense pueden apreciarse en el *Verbum supernum prodiens* al incluir la aclamación *O salutaris hostia*.

#### **Entre lo sacro y lo profano. La procesión del Corpus, la liturgia y el ritual sacramental.**

Tras la muerte de Urbano IV, la celebración de la fiesta del *Corpus Christi* había quedado restringida a algunas regiones de Francia, Alemania, Hungría y del norte de la península italiana, tergiversándose incluso al coincidir con la costumbre de bendecir los campos al finalizar la primavera. A pesar de la universalidad de la celebración, la desaparición del papa dos meses después de la firma de la bula impidió que ésta fuese conocida en la Iglesia universal así como la falta de cierta uniformidad en el oficio divino<sup>258</sup>. No será hasta el pontificado de Juan XXII, quien renovó el rescripto anterior en el concilio de Vienne en 1317 incluyéndola en las *Constituciones clementinas* tras los infructuosos intentos de Clemente V<sup>259</sup>, cuando la festividad cobre su definitivo impulso. Desde entonces quedará reglamentada tanto la fiesta como su octava, ordenándose a todas las parroquias la realización de una procesión por la contemplación y adoración pública de la hostia consagrada. Prueba de ello es que, tres años antes del concilio vienés, en la corte pontificia de Aviñón parece que se celebró una primera procesión eucarística, en paralelo a las mismas prácticas desarrolladas en algunas poblaciones catalanas.

Es de esta manera como la revitalización que experimenta la festividad a lo largo del siglo XIII está más ligada al terreno jurídico que al litúrgico. En efecto, el desarrollo del Derecho Canónico, como fruto del método escolástico, había alcanzado un importante desarrollo en esta centuria, preparando los decretistas glosas, cuestiones, tratados y sumas en un enorme

<sup>258</sup> Esta característica es una constante mantenida en el tiempo. A pesar de los textos aportados por Tomás de Aquino, su Oficio no sería el único formulario litúrgico que se utilizaba en la Iglesia puesto que no sólo cada diócesis contaba con el suyo propio sino, también, las diferentes órdenes religiosas contaban con ceremoniales propios. No será hasta 1535 cuando el cardenal Francisco de Quiñones introduzca reformas en el breviario y la posterior unificación, a partir de 1568, auspiciada por Pío V, cuando se establezcan la mismas pautas a celebrar en el orbe católico.

<sup>259</sup> Este pontífice confiere a la fiesta del Corpus la categoría litúrgica de ‘solemnidad’, por lo tanto, la convertía en obligatoria para los fieles dentro del catálogo de festividades de precepto.



*Corpus Iuris* donde la parte más importante procedía de la labor legislativa papal –‘las decretales’– así como de los concilios –‘las constituciones’. Siguiendo el modelo propuesto por Graciano hacia 1140 en su *Decretum*, comenzaron a reunirse colecciones canónicas tanto por iniciativa popular como auspiciadas por los diferentes pontífices con la idea de unificar todo cuanto, desde tiempo inmemorial, había correspondido al magisterio de la Iglesia. Las primeras cinco compilaciones corresponden a Bernardo de Pavía, Juan de Gales, Pedro de Benevento, Juan Teutónico y Tancredo, respectivamente. Sin embargo, Gregorio IX, en su interés por uniformar la legislación de ‘las decretales’ de los cien años anteriores a su pontificado, encargó a Raimundo de Peñafort su propia compilación que fue promulgada el 5 de septiembre de 1234 bajo el título *Liber decretalium extra decretum vagantium*, convirtiéndose así en el primer código oficial de la Iglesia. En una posterior compilación, esta vez ordenada por Bonifacio VIII en 1298, se recogían no solo la codificación anterior sino ‘las decretales’ y cánones conciliares entre los que se encontraba la bula de Urbano IV, rescatada del olvido en los archivos pontificios. Será Juan XXII, tras la repentina muerte de Clemente V, quien promulgue los cánones del concilio de Vienne el 25 de octubre de 1317 enviándose a continuación un libro con estos contenidos a las principales universidades de la cristiandad, quedando así el *Corpus Iuris Canonici* integrado por el *Decretum Gratiani*, las *Decretales Gregorii IX*, el *Liber Sextus Bonifatii VIII* y las *Constitutiones Clementinae*. Sobre este cuerpo legal habrían de sustentarse las lecciones magistrales de los docentes universitarios, lo cual facilitará a la vez y de una parte, la unificación del Derecho Canónico como, por la otra, la difusión de la fiesta del *Corpus Christi*.

En cuanto a su celebración en España, hay autores que sitúan la celebración la fiesta en Toledo en 1290, si bien podría, al igual que sucedía en fecha anterior, confundirse con otras celebraciones rurales que implicasen la bendición de los campos. La mayoría de la historiografía<sup>260</sup> apunta con rotundidad que la fiesta en sí, tal y como aparecía codificada por Juan XXII, comenzó a desarrollarse antes en la zona oriental que en la occidental, a causa del extraordinario caudal de información que supone el camino de Santiago así como de haber

<sup>260</sup> A modo de bibliografía genérica sobre el origen de la celebración en territorio peninsular véase: ARENAS ANDÚJAR, M., *Orígenes de la fiesta del Santísimo Corpus Christi y La primera procesión que la Ciudad anunció por pública “Crida” en 1355, saliendo de la Iglesia Mayor de Nostra Dona Santa Maria de la Seu, Valencia*, Ajuntament, 1964; CORTÉS LATRE, A., *Corpus de Valencia. De las Rocas al Patriarca*, Valencia, Ayuntamiento, 1999; DEPLUVREZ, J. M., “Sur les traces des géants du Corpus de Tolède”, *Mélanges de la Casa Velázquez* 23, 1987, pp. 281-306; DURAN i SANPERE, A., “La festa de Corpus”, en *Barcelona i la seva història*, vol. II, Barcelona, Curial, 1973, pp. 529-571; ESPINÓS, J., *La fiesta del Corpus Christi en Madrid*, Madrid, Ayuntamiento – Instituto de Estudios Madrileños, 1985; FALCÓN PÉREZ, M. I., “La festividad del Corpus Christi en los pueblos de Aragón en la Edad Media” y “La procesión del Corpus en Zaragoza en el siglo XV”, en *V Jornadas sobre el estado actual de los estudios sobre Aragón*, Zaragoza, 1984, pp. 625-632 y 633-638; FERNÁNDEZ JUÁREZ, G., y MARTÍNEZ GIL, F., *La fiesta del Corpus Christi*, col. Estudios 84, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002; GONSALVES, I., “As festas do “Corpus Cristi” do Porto na segunda metade do século XV: A participação do Concelho”, en *Estudos Medievais* 5-6, 1984-1985, pp. 69-89; LÓPEZ GÓMEZ, E., *La procesión del Corpus Christi en Toledo*, col. Temas Toledanos extra nº 6, serie VI, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios, 1987; LLOMPART, G., “La fiesta del Corpus Christi y representaciones religiosas en Barcelona y Mallorca (siglos XIV-XVIII)”, en *Analecta Sacra Tarraconensia* XXXIX, 1966, pp. 25-45; PRADILLO ESTEBAN, P. J., *El Corpus Christi en Guadalajara. Análisis de una liturgia festiva a través de los siglos (1454-1931)*, Guadalajara, Aegidius, 2000; RUBIO GARCÍA, L., *La procesión del Corpus en el siglo XV en Murcia*, Murcia, Academia Alfonso X ‘El Sabio’, 1987; y SANZ, M. J., “La procesión del Corpus en Sevilla. Influencias sociales y políticas en la evolución del cortejo”, en *Ars Longa* nº 16, 2007, p. 56-57.

asistido delegados del rey de Aragón al concilio de Vienne<sup>261</sup>. Está datada su desarrollo en Pamplona (1317), Calahorra y León (1318), Gerona (1319), Barcelona (1320), siguiéndole Vich (1330), Lérida (hacia 1340), Valencia (1355) y Palma de Mallorca (1371). En León se cree de su existencia hacia 1378 mientras que en Salamanca se constata en 1396. En cuanto a Andalucía parece ser que es Sevilla la ciudad en donde existe constancia documental de su evolución con anterioridad a 1363.

En todos los casos, la documentación informa sobre la existencia de una procesión religiosa que incorpora igualmente un cortejo cívico inspirado tanto en las fiestas como en el protocolo propio de la realeza<sup>262</sup>. Teniendo como parámetro genérico que una definición de 'procesión' incluye, en términos meramente físicos, el desplazamiento ordenado de un grupo humano desde un punto determinado hasta otro como expresión de un hábito o costumbre, sus antecedentes serán incluso anteriores al cristianismo encontrándose en las culturas egipcias y mesopotámicas su origen más remoto<sup>263</sup>. No obstante, la eclosión más significativa de estas prácticas se desarrolla a finales de la Edad Media ya que incluso, en ocasiones, su público excede al contenido en el interior de los templos. Así pues, la procesión urbana del *Corpus Christi* traslada la devoción y la espiritualidad colectiva fuera de los muros perimetrales del recinto eclesiástico propiamente dicho, proyectándose de manera solemne sobre un espacio determinado que bien puede ser el conjunto de la ciudad o una parte representativa de ésta. La salida del templo implica en todo caso abandonar la jurisdicción eclesiástica para entrar en contacto con las instituciones laicas municipales que, a la postre, son las que respaldan y autorizan el despliegue del cortejo por un recorrido previamente establecido. Es así como la procesión del *Corpus* va a nacer con la intención de ser una prolongación de la acción litúrgica celebrada en el templo, evolucionando con el paso del tiempo hacia un carácter 'purificador' en el que Dios mismo bendice la urbe y al pueblo, 'adorando' éstos su presencia en las especies consagradas<sup>264</sup>.

En Barcelona, el notario Jaume Safont se refiere al *Corpus* como *la processó*, distinguiéndola así de otras manifestaciones que durante el año se celebraban en la ciudad condal. Con motivo de la celebración en diciembre de 1470 de las exequias de Joan II de Lorena, un noble francés que ostenta el principado de Gerona, se celebró una procesión

<sup>261</sup> En efecto existe constancia de la presencia en el mismo de embajadores de la corte aragonesa quienes, muy probablemente, mantuvieron informado al monarca de los sucesos acontecidos a lo largo de las sesiones. El rey de Aragón estaba sobre todo preocupado en conocer cómo se abordaría el problema de los templarios, habida cuenta de los intereses que la corona mantenía en la zona de conflicto.

<sup>262</sup> Para el estudio documental de cómo las ciudades andaluzas se engalanan con motivo de las celebraciones festivas del *Corpus*, ideando una serie de arquitecturas ilusorias y efímeras de inspiración histórica, véanse los apartados a ello dedicados en ESCALERA PÉREZ, D. R., *La fiesta en la Alta Andalucía: estudio simbólico de las decoraciones efímeras a través de las relaciones impresas*, Málaga, Universidad, 1994.

<sup>263</sup> Una aproximación a los orígenes la proporciona BLANCO, A., "Mitología de las procesiones. Antecedentes paganos de las procesiones cristianas", en *Boletín de la Real Academia de la Historia* nº 182, Madrid, 1985, pp. 3-53.

<sup>264</sup> Si en las centurias posteriores el defecto de esta festividad privó a los fieles de su celebración, el exceso que provocó su auge en determinadas regiones a partir del siglo XV obligó igualmente a dictaminar una serie de normas que no hicieran perder el sentido original de la procesión. De este modo deben entenderse los decretos un tanto restrictivos firmados por Nicolás de Cusa, legado pontificio en los Estados germanos, en Magdeburgo (1451), Maguncia (1451) y Colonia (1452).

eucarística por las calles del centro urbano, detallando el fedatario catalán tanto el itinerario seguido como el número de participantes: "E hicieron la vuelta de la procesión yendo por la corte del huelgas, por la plaza del Trigo, por Bòria, por la capilla de san Mercure, por calle Moncada, por el Born, por Cambis, por calle Ancha, por Regomir, por Siente Jacme hasta el palacio del obispo, y entraron de él en la Sede por el portal mayor"<sup>265</sup>. La información aportada, más allá de su carácter anecdótico, resulta ilustrativa de unas prácticas habituales, incluso reiterativas e incesantes, en las que la ciudad trata de reafirmar su identidad social al reconstruir un espacio, escenificar el vigor de una comunidad y, a la vez, sacralizar las calles. De hecho la diversificación topológica de este tipo de manifestaciones colectivas, por ejemplo en la ciudad condal bajomedieval, ha sido objeto de estudios recientes por cuanto suponen una constante religiosa y civil que se hace presente entre los siglos XIV y XV tanto de manera ordinaria como, dependiendo del evento a conmemorar, extraordinaria<sup>266</sup>. Es más, la celebración de estas manifestaciones implican su anuncio público en los días previos a través de unas convocatorias impresas en papel que en Barcelona reciben el nombre de *crides* o *ordinacions* en las que, además, se incluyen las normas a observar por el pueblo durante la celebración correspondiente. Las crónicas medievales recogen la existencia de celebraciones y solemnidades en el interior de las murallas de la antigua urbe, en paralelo a las manifestaciones que en la misma época se suceden por algunas ciudades europeas.

En lo concerniente a la del *Corpus*, la fiesta cobra especial relevancia a partir de la notoria implicación de las autoridades municipales en la celebración, adquiriendo ésta un significado que trasciende de lo puramente espiritual para imbricarse más en el espacio de la representación e imagen del poder local como garante de la sociedad civil urbana. Así pues, en Barcelona y partiendo de estos condicionantes, hacia mediados del siglo XIV va a establecerse un itinerario significativo tal y como puede comprobarse en la convocatoria pública editada en 1323<sup>267</sup>, la más antigua que se conserva. En ella, no sólo se cita a los barceloneses a la participación activa en la procesión sino que también se recoge el recorrido que ésta haría partiendo del centro del antiguo núcleo romano y altomedieval sobre el que se levanta la catedral para recorrer calles que ejemplifican claramente el proceso de crecimiento del municipio. Tal es el caso de la incursión en el itinerario del área comercial de la Ribera para bordear el templo gótico de santa María del Mar, punto en el cual la procesión volvería a la seo siguiendo un trayecto circular en el que se conectaban, en efecto, los dos principales templos de la ciudad unificando al mismo tiempo, de forma ritual, el centro histórico y administrativo de Barcelona con la zona emergente.

De la misma manera, en las disposiciones publicadas se recoge que la comitiva estaría integrada por los clérigos, autoridades municipales y fieles portando cirios, debiendo pasar también por un tercer centro religioso, el monasterio dominico de santa Catalina, como gesto institucional que debe entenderse en un doble sentido: de una parte, podría servir de

<sup>265</sup> SANS I TRAVÉ, J. M. (Dir.), *Dietari o Llibre de Jornades (1411-1484) de Jaume Safont*, Barcelona, Fundació Noguera, 1992, p. 221.

<sup>266</sup> A título orientativo véase FERNANDEZ-CUADRENCH, J., "Les processons extraordinàries a la Barcelona baixmedieval (1339-1498). Assaig tipològic", en *Acta Historica et Archaeologica Medievalia* nº 26, Barcelona, 2005, pp. 403-428.

<sup>267</sup> Cf. RAUFAST CHICO, M., "Itineraris processonals a la Barcelona baixmedieval", en *Revista d'etnologia de Catalunya* nº 29, 2006, pp. 134-146.

homenaje a estos frailes, en cuya labor en pro de la difusión de la fiesta del *Corpus* es innegable; y, por otra, eran precisamente las instalaciones de la orden de predicadores en donde tenían lugar las reuniones periódicas del *Consell de Cent*, la institución de autogobierno de la ciudad hasta el siglo XVIII. Así pues este modelo, con ligeras variaciones, se mantendrá hasta finales del siglo XIV, ya que en 1391 experimentará un cambio sustancial al ampliarse de manera notoria su trazado a través del entorno del antiguo recinto amurallado y llegando hasta una nueva área de creciente prestigio social, el entorno de la *carrer Ample*, retornando posteriormente hasta la catedral a través de una de las más antiguas vías de la ciudad, la *carrer de Regomir*. Esta significativa variación inicial induce a pensar el paulatino éxito de la procesión eucarística y su integración en el espacio físico de una Barcelona cuyo centro se iba extendiendo por diversas zonas a la par del considerable aumento de población, ‘premiándose’ en cierto modo a ciertas áreas urbanas con el paso de la procesión por su sustantiva aportación económica y social a la administración coincidiendo este hecho, a la vez, con el traslado de las reuniones del *Consell de Cent* desde el convento de los dominicos a la *Casa de la Ciutat*, instalada en la confluencia del *carrer del Regomir* con la *plaça de sant Jaume*. Con esta modificación, la procesión eucarística barcelonesa se mantendrá inalterable durante siglos a la par que la ciudad delimita así un espacio selecto y privilegiado suficientemente representativo mediante el cual escenifica anualmente el ritual devocional, sacralizador e identitario de la fiesta del *Corpus*. La línea que marca el recorrido quedaría marcada por el núcleo religioso conformado por los dos templos principales –la catedral y la iglesia de santa María del Mar– y el paso por el centro político de la ciudad, gravitando el resto de calles por el antiguo núcleo urbano para así establecerse un circuito procesional básico que cumplirían casi de manera automática el resto de ceremonias civiles y religiosas. Una iniciativa que no es únicamente aplicable a la Barcelona bajomedieval sino que, con idéntica intención, puede advertirse en las crónicas contemporáneas de otras ciudades españolas de la misma época.

Es justamente en este sentido cuando los recorridos establecidos para las procesiones del *Corpus* tienden a identificarse con escenarios planimétricos simbólicos en otro tipo de celebraciones, sobre todo en las civiles. Es así como ocurre en las ceremonias de coronación de ciertos reyes, no solamente circunscritas a completar un recorrido previamente conocido sino proclives a utilizar elementos litúrgicos prototípicos de las celebraciones eucarísticas realizadas tanto en el interior de los templos como en el núcleo urbano. Por ejemplo, el adorno de las calles con reposteros, arcos triunfales o plantas aromáticas o, de manera mucho más significativa, el uso del palio de respeto para cobijar a príncipes, hacen que el imaginario colectivo tienda a identificar al gobernante con la imagen divina de Cristo así como la propia ciudad mundana con una soñada, en un juego semántico que combina lo eterno y lo temporal proyectándolo hacia dimensiones espirituales<sup>268</sup>. Un senda que sobre todo en época moderna tendrá un éxito sin precedentes, siendo uno de los resortes más utilizados por los estamentos políticos poderosos como reflejo de su enorme capacidad de influencia y decisión sobre la sociedad.

Contrasta el carácter itinerante de la procesión del *Corpus* barcelonesa con las desarrolladas en Toledo donde, hasta los primeros años del siglo XV, se circunscribe únicamente al interior

<sup>268</sup> MUIR, E., *Fiesta y rito en la Europa Moderna*, Madrid, Complutense, 2001, p. 306

del templo mayor. Así, la hostia consagrada se depositaba en una arqueta de plata que, dispuesta sobre unas sencillas andas, era portada por las naves por varios sacerdotes vestidos con sobrepelliz y capas de coro, completando el cortejo una serie de reliquias de santos y mártires. Es justamente el interior catedralicio el centro emblemático de la festividad toledana, verificándose en él diversos ritos significativos que tienen en la eucaristía solemne primero y en la ceremonia procesional después, sus dos momentos álgidos, sin menoscabo de las danzas y el desarrollo de los primeros autos sacramentales.

Un detallado informe sobre la organización de la procesión la ofrece un documento catedralicio de 1494, que comienza aludiendo a una procesión previa conformada por los canónigos celebrantes que acuden hasta la capilla en la que se conserva la hostia consagrada en un cortejo que abre la cruz procesional. Una vez insertada sobre un viril y, éste a su vez, sobre una custodia, se dispone en unas andas de plata cubiertas por un palio de paño de oro. Aunque en un principio el trayecto entre el citado espacio del reservado hasta la capilla mayor era sumamente escaso, con el paso del tiempo se estipuló la verificación de una estación intermedia en la capilla de san Pedro que, pese a estar situada en el interior del recinto catedralicio, tenía categoría de parroquia urbana. Allí esperaba su párroco, trasladándose la hostia hasta el sagrario para, acto seguido, iniciar una ceremonia religiosa. Acabada ésta, el preste provisto con capa pluvial incensaba la custodia nuevamente dispuesta sobre las andas para reiniciarse el camino hasta la capilla mayor, encabezando el cortejo una cruz procesional antigua regalada por el monarca portugués Alfonso V al arzobispo Carrillo. Una vez llegada la comitiva al punto de destino, el preste subía los primeros peldaños de la escalinata de la capilla mayor, levantando el ostensorio por encima de su cabeza para así mostrarlo al pueblo. Era ese el preciso momento en el que los beneficiarios catedralicios junto a un coro de voces blancas entonaban el *bendicamus domini* al tiempo que sonaban suavemente las campanillas por parte de los acólitos<sup>269</sup>.

Con la llegada del siglo XV, la procesión del *Corpus* comenzará a experimentar un significativo cambio en cuanto a su articulación litúrgica, siendo característica propia la adecuación dentro de estos parámetros de un curioso binomio sacro y profano. El heterodoxo y artificioso cortejo que va a ir configurándose nada tendrá que ver con el primitivo rito procesional desarrollado dos siglos antes en el interior de los templos, resaltándose ahora el carácter teocéntrico de la sociedad junto a una serie de efectos alegóricos que tratan no solamente de exaltar el sentido cristológico de la ceremonia sino también de servir como ‘antídoto’ frente a los movimientos heréticos en una mezcla difícil entre la ortodoxia litúrgica y una antagónica religiosidad popular, adaptada con el beneplácito de la jerarquía eclesiástica como reflejo de una comunidad escasamente formada a la que se hace necesario catequizar a través de la clásica máxima del *docere et delectare*<sup>270</sup>. Es así como comienzan a aparecer antecediendo a los tradicionales tramos religiosos una serie de personajes de variado signo y significado. Por ejemplo, la presencia de gigantes se hacía entroncar con la tradición europea de san Jorge derribando al dragón o con la mentalidad mediterránea de san Cristóbal portando en hombros a Jesús niño para

<sup>269</sup> Recogido por RODRÍGUEZ DE GRACIA, H., “El Corpus de Toledo. Una fiesta religiosa y profana en los siglos XVI y XVII”, en *Zainak* 26, 2004, pp. 395-396.

<sup>270</sup> GARCÍA GARCÍA, A., “Religiosidad popular y Derecho Canónico”, en ÁLVAREZ SANTALÓ, C., BUXÓ REY, M. J. y RODRÍGUEZ BECERRA, S., *La religiosidad popular* vol. III, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 231-245.



pasar un impetuoso arroyo, entendido popularmente como una imagen que al mirarla ese día nadie moriría, a pesar incluso de no haber recibido los sacramentos. Esta es la razón por la que cercana a las puertas de salida y entrada de las procesiones se pintaron estas representaciones de estos gigantes.

Es precisamente el *Corpus* de Toledo el que al traspasar los umbrales catedralicios, haciendo así cumplir lo estipulado en el concilio de Vienne<sup>271</sup>, comienza a incorporar en su cortejo una serie de elementos profanos que servirán de influencia e imitación para otras ciudades. De hecho, queda constatado como en 1507 se construye una bestia fantástica, epónima de Tarascón que incluso años antes procesionaba a modo de dragón protector el lunes de Pentecostés. Siguiendo la estela francesa del dragón de san Marcelo parisino o de la Kaulla, en Reims<sup>272</sup>, la tarasca toledana es asociada a múltiples simbologías que abarcan desde la encarnación de la bestia apocalíptica hasta la sierpe ilusoria compañera de la prostituta de Babilonia, pasando por quienes lo entienden como un ser satánico que bajo la forma de dragón lucha contra los santos Miguel, Jorge o Marta. En todo caso el monstruo causa pavor entre el público al tener cabeza de serpiente, los ojos móviles, la mandíbula se abre y se cierra mediante un artilugio mientras que la cola es igualmente flexible. Está construido con un armazón de madera, recubierto de telas de diferentes colores sobre la que se disponen adminículos que a veces rozan la extravagancia, disponiéndose sobre una especie de carreta guiada desde el interior por varios operarios que aumentan en función del peso y las dimensiones de la plataforma. Suele ir escoltada por un personaje con vestimentas grotescas en continua danza, ubicándose tras ella un grupo de hombres –lindando en ocasiones la docena– disfrazados con caretas de demonios junto a una fanfarria de músicos que ocasionan un estruendo acrecentado por la actitud desafiante de los figurantes y el vocerío de quienes se aprestan a presenciar el paso del cortejo<sup>273</sup>.

Además de las representaciones gremiales, otro punto culminante de la procesión lo conforman la sección de los carros sobre los que se representan espectáculos teatrales, suponiendo el contrapunto entre la algarabía de la tarasca junto con los demonios frente al silencio que antecede la escucha de los actores interpretando los papeles previamente asignados. Además de sorprender con las animaciones y relatos, los carros suelen ir acompañados de pequeños grupos de danzantes, suponiendo el comienzo de una parte musical que encuentra en los ministriles, coros, seises y música de viento-metal el contrapunto con la secuencia más piadosa del cortejo. En la temprana fecha de 1317, una hermandad dedicada al culto eucarístico celebraba en Pamplona una procesión en la que, lo que más llamaba la atención, eran precisamente los carros triunfales.

De igual forma son importantes en España el establecimiento de un ritual para las vísperas del *Corpus* que, a modo de evento preliminar, se desarrolla por el núcleo urbano con la intención de predisponer el espíritu de los habitantes para la celebración magna del día siguiente. Es de nuevo Toledo una de las ciudades donde esta costumbre tiene su inicio en

<sup>271</sup> BOOKS, L. M., *The dances of de processions of Seville in Spain's Golden Age*, Michigan, 1985, p. 83.

<sup>272</sup> BERCÉ, I. M., *Fête et revolte. Des mentalités populaires du XVI au XVIII siècle*, París, 1994, p. 99.

<sup>273</sup> El caso granadino de esta mítica y controvertida representación femenina es estudiado por ESCALERA PÉREZ, D. R., "Medio sierpe, medio dama: la tarasca y su conversión de monstruo a modelo. El caso de Granada", en SAURET GUERRERO, M. T. (Coord.), *Usos, costumbres y esencias territoriales*, 2010, pp. 305-316.



fecha imprecisa entre finales del siglo XIV y principios del XV. Suele comenzar a las 00 horas con un tañido de campanas, preludio de los maitines, que se prolonga por espacio de treinta minutos. Acabado el rezo de éstos comienzan los laudes, siempre en el recinto catedralicio, oficiándose posteriormente una eucaristía tras la cual una de las dos hostias consagradas se coloca en la custodia. Nada más concluir el oficio litúrgico se conforma una procesión claustral con asistencia masiva de canónigos y racioneros, recorriendo diversas capillas del perímetro murario del templo y desembocando en la capilla mayor donde es incensada la custodia. La decoración del altar se efectúa a través de un dosel de gasas blancas que otorgan protagonismo al sagrario central, flanqueado por cuatro blandones de plata con sus correspondientes cirios<sup>274</sup>, adornándose el resto del espacio con frontales de brocado blanco y veinticinco candeleros que arden desde la vísperas hasta el momento en el que la procesión salga, al día siguiente, por las puertas de la catedral, volviéndose a encender al regreso de ésta hasta que la hostia se extrae de la custodia para ser reservada en el sagrario. Durante la exposición sacramental de la madrugada existe una guardia permanente que se turna cada cierto tiempo, formada siempre por dos canónigos y racioneros, cuatro capellanes de coro dispuestos por antigüedad, cantando los denominados ‘salmos de David’.

Terminado el oficio de vísperas da comienzo la danza de los gigantes, un grupo de seis u ocho hombres guiados por un director, al compás de un tamboril. En Córdoba, en tiempo posterior, estos danzantes vestían “de cintura para arriba [...] una pieza de cabritilla, cubren las piernas con tafetán; en el pecho y en la espalda visten adornos imitando oro y plata, y unas mazas, en la mano derecha, de un considerable tamaño”<sup>275</sup>. No es hasta pasadas las cuatro y media de la madrugada cuando comenzará propiamente dicha la festividad del *Corpus Christi* toledano, momento en el cual la cruz de Alfonso V es colocada a un lado del altar en el que está expuesta la custodia celebrándose a continuación la hora prima con una eucaristía denominada ‘de mortalidad’ que concluye con un responso por las almas de los fieles fallecidos. A partir de entonces, cercanas las seis de la madrugada, se escenifican las farsas y, a su término, se celebra misa mayor sobre un altar portátil instalado justo delante de donde está expuesta solemnemente la custodia. A lo largo del desarrollo eucarístico, los mayordomos catedralicios ordenan a los asistentes que conformarán el cortejo, hallándose éstos desperdigados por las naves catedralicias aunque manteniendo una ubicación concreta que se mantiene anualmente. Dispuestos los diferentes tramos de la procesión, dos peones de contaduría distribuyen los cirios de distinto peso, entregándolos a los componentes según su jerarquía e importancia. Se encendería en primer lugar la hacheta que portaría el arzobispo-cardenal y, posteriormente, las luminarias del resto de integrantes, dando así por empezada la procesión al filo de las diez de la mañana.

<sup>274</sup> Existe un manuscrito en el Archivo de la Catedral de Toledo que describe pormenorizadamente la disposición tanto del altar como de los ritos que se celebran en las vísperas del Corpus que, prácticamente, se mantiene inalterable hasta bien entrado el siglo XVI, momento en el que el protocolo litúrgico sufrirá ligeras modificaciones. Recogido en FERNÁNDEZ COLLADO, A., *La catedral de Toledo en el siglo XVI. Vida, arte, personas*, Toledo, 1988, pp. 153-156.

<sup>275</sup> Esta descripción coetánea aparece en COTARELO Y MORI, E., *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigatas desde finales del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*, Madrid, 1911, p. 173 y ss. Han sido estudiadas con mayor detenimiento por ARANDA DONCEL, J., “Las danzas de las fiestas del Corpus en Córdoba”, en *Boletín de la Real Academia de Ciencia, Bellas Artes y Nobles Artes de Córdoba* nº 38, 1978, pp. 174-194.

Es curioso que precisamente la presencia del prelado toledano se reserve para la propia procesión, no habiendo participado del ritual de vísperas en la madrugada de tan señalado día. No obstante, una vez la comitiva puesta en la calle, la máxima autoridad sí recaía en el arzobispo, cuya presencia se realzaría aún más al ocupar un puesto de privilegio junto a la custodia estableciéndose así una jerarquía piramidal cuya base quedaba compuesta por el grupo de la tarasca y los diablos, seguidos de los representantes gremiales.

El punto donde todas las miradas de los fieles convergen en las procesiones del *Corpus* es precisamente la custodia con la hostia consagrada. En los primitivos cortejos, la hostia era llevada a mano dentro de un copón o arquilla de plata o metal esmaltado. De ahí pronto se pasaron a ser portadas en ostensorios, del tipo de caja con pie de cuya base emergían unas piezas laterales a modo de adornos rematados por ángeles corpóreos. La necesidad litúrgica de exponer la sacra forma llevó a la realización de un viril redondeado que se disponía, a su vez, sobre la parte superior de la arquilla. En todos estos casos, el objeto litúrgico era portado por el célibe de mayor rango de la ciudad, bajo palio.

Con el paso de los años la arquilla pediculada con el viril da paso hacia el siglo XIV a la custodia, un elemento de mayor tamaño utilizado únicamente para el momento de la exposición y veneración. Su disposición sobre unas sencillas andas que serían portadas por célibes manteniéndose el palio de respeto bien sobre ésta o inmediatamente detrás, será otra de las posibilidades que conforme pasen los tiempos se utilizará en mayor grado.

Justamente ese proceso evolutivo que va de la píxide, viril sobre caja con pie y culmina en custodia monumental puede estudiarse a raíz de las actas del cabildo de la catedral de san Pedro, en Vich. En 1318, se dispone ya la celebración perpetua de la festividad eucarística *sub officio et solemnitate malorum festivitatum*<sup>276</sup>. Doce años después quedaba establecida igualmente la decisión capitular de organizar una procesión anual a la que debían concurrir todos los canónigos revestidos con capas de sedas y portando cirios de tres libras de peso así como cuatro palmas de altura. En paralelo a la difusión de la propia celebración del día del cuerpo de Cristo y siguiendo la estela piadosa europea, en la propia catedral el obispo Galcerán Sacosta (1328-1345) ordena la construcción de la capilla del *Corpus Christi* hacia 1340 adosada al muro septentrional de la seo románica en la que, de igual manera, se dispondría el sepulcro en alabastro del prelado<sup>277</sup>. Por las escasas noticias existentes parece ser que el espacio podría considerarse a todas luces como un precedente de lo que conceptualmente podría entenderse como capilla sacramental, aunque esta afirmación se sustenta más en una conjetura histórica que en asertos documentales específicos. Las diferentes obras de ampliación y remodelación llevadas a cabo en la catedral de Vich en

<sup>276</sup> Los datos históricos relativos a las circunstancias históricas que concurren en la evolución de las prácticas eucarísticas desarrolladas en la catedral de Vich así como la constancia documental en la elaboración de las distintas piezas de platería utilizadas en la misma, están extraídos de JUYENT, E., "La custodia de la catedral", en *Ausa* vol. 1, nº 3, 1953, pp. 108-112.

<sup>277</sup> La citada capilla no ha perdurado hasta la actualidad. En 1943, tras la realización de diversas catas arqueológicas, aparecieron las bases de las que arrancaban los arcos góticos de entrada del espacio eucarístico situado a la mediación de la nave del evangelio, casi en frente del actual altar de san Ignacio. Sobre el sepulcro del obispo fundador, al parecer ponderado en antiguas descripciones y reducido a cal en la reconstrucción barroca de la fábrica catedralicia, tan solo se salvaron cuatro leones yacentes que debieron servir de soporte al sarcófago esculpido.

períodos posteriores dificultan el estudio de este espacio del que se conoce que, en 1414, el beneficiado Nicolás Mateu costeaba un pequeño ciborio para la reserva eucarística completándose el testero de la misma, en 1568, con un retablo entonado al óleo obra del pintor de origen francés, Pedro de la Roca.

De la primera arquilla pronto se pasó a un elegante copón fruto de la generosidad, en 1328, del beneficiado Ramón Pujol. Éste contenía<sup>278</sup> en su parte superior un cristal de roca que durante las eucaristías permitía la visibilidad del vino y, llegado el día del *Corpus* o la jornada del lunes de Pascua cuando se llevaba el viático a los enfermos, se utilizaba para contener en su interior la hostia consagrada. El 17 de octubre de 1413, el canónigo Bernardo Despujol propone al cabildo la donación de una custodia (**imagen 16**) a cambio de celebrar obligatoriamente y de manera anual, seis aniversarios cada dos meses en sufragio de las almas de sus padres y de él mismo. Reunidos los canónigos junto al obispo diocesano, Alfonso de Tous, aceptan las cláusulas propuestas, entregando la pieza Despujol a perpetuidad. De autor desconocido, la custodia de Vich (160 cm x 70 cm) estaba confeccionada en plata de ley conteniendo esmaltes y engastes de piedras preciosas, interpretando con mayor volumen y desarrollo el antiguo modelo de viril sobre caja con pie. En efecto, sobre una amplia base cruciforme de doble plataforma se alza un nudo arquitectónico dominado por arcos apuntados, cresterías y agujas que decrecen en altura hasta llegar a la base de una estructura de planta hexagonal y predominante alzado horizontal, a modo de peana, de la que emerge en una esbelta proporción el típico esquema constructivo del estilo gótico conformado por haces de pilastras rematadas por un esbelto remate a modo de aguja, simulando a su vez un sagrario abierto. Dos doseletes sirven de acomodo a dos capillas con los santos Pedro y Pablo dispuestos a modo de contrafuertes escoltan el viril orlado de pequeños tréboles, dispuesto en el centro de la pieza. La armonía de elementos y su equilibrada disposición conducen a un correcto juego de líneas verticales y horizontales al que se suman la esbeltez de las agujas goticistas y los vacíos apreciables en el ostensorio que contrastan con las formas rotundas del pie<sup>279</sup>.

No será hasta principios del siglo XVI cuando comiencen a procesionarse las denominadas 'custodias de asiento' siendo justamente las de León (1501), Córdoba (1514-1518), Sahagún (1515) y Toledo (1515-1524), labradas las cuatro por el platero de origen flamenco Enrique de Arfe<sup>280</sup>, las que inauguren una nueva manera de procesionar el cuerpo de Cristo, cuyo

<sup>278</sup> Todos los testimonios documentales consultados indican que la citada pieza fue robada y fundida en el desarrollo de la Guerra Civil.

<sup>279</sup> La irrupción de las formas barrocas propició la puesta al día de la primitiva custodia de trazas góticas a partir de una voluminosa peana de plata diseñada como base arquitectónica capaz de contener, a ambos lados, dos ángeles ceroferrarios, completándose las andas procesionales con varias imágenes de plata pertenecientes al tesoro catedralicio, como puede observarse en un dibujo publicado por M. Gadiol en *Gazeta Vigatana* nº 44, 1904. Semejante conjunto perduraría hasta 1879, fecha en la que fue suprimido el bocel argénteo sustituyéndose por otro de factura inferior de estética neogótica, al tiempo que la barcelonesa Casa Cabot procedía a restaurar la custodia. La irrupción de la Guerra Civil, con el consiguiente asalto y destrucción de patrimonio catedralicio, dio al traste con este singular conjunto de platería.

<sup>280</sup> Notas sobre el proceso constructivo, programa iconográfico y singularidades morfo-estilísticas de estas piezas son aportadas por: CASAS HERNÁNDEZ, M., "Custodia de asiento. Sahagún", en AA. VV., *Eucharistica. Edades del Hombre. Catálogo de la exposición*, Aranda de Duero, Fundación Edades del Hombre, 2014, pp. 264-265; DABRIO GONZÁLEZ, M. T., "La custodia procesional en Córdoba", en *Laboratorio de arte* nº 17, Sevilla,

antecedente inmediato pueden estudiarse en la custodia de la catedral de Ibiza, realizada en el siglo XIV<sup>281</sup>. Mucho más modesta que la labrada para la abadía de san Benito, de Sahagún, el adjetivo ‘turriforme’ que suele aplicarse a la estructura compositiva de las custodias catedralicias de León, Córdoba y Toledo devienen de la imagen de fuerza y justicia aplicables, en idénticas circunstancias, a las volumétricas arquitecturas religiosas y civiles del gótico teniendo en cuenta que, en el caso de estos elementos procesionales, son más bien interpretaciones y derivaciones en menor proporción de aquellas otras. En todo caso su simbolismo encierra todo un microcosmos material y espiritual imbuido de la función para la cual están ejecutadas: servir de contenido místico y cuidado relicario para el cuerpo de Cristo<sup>282</sup>.

Con la salvedad que la custodia leonesa fue fundida, junto con otras piezas del tesoro catedralicio durante la ocupación francesa de la península Ibérica, el estudio estructural e iconográfico correspondiente solo puede verificarse a través de los ejemplares conservados cordobés y toledano<sup>283</sup>. Ambas se construyen a partir de una base poligonal de varios niveles, alzándose de inmediato tres cuerpos que decrecen en altura provocando, a simple vista, un fuerte sentido ascensional. Pilares de haces de columnas, dotados con contrafuertes y delicados arbotantes, pináculos y frentes de arcos trebolados angrelados permiten la inserción de peanas y doseletes para esculturas exentas o en relieve, constituyéndose igualmente en la estructura arquitectónica común a las dos piezas cuya

---

Universidad, 2004, pp. 209-227; ESCALERA UREÑA, A., “La custodia interior de la gran custodia procesional de la catedral de Toledo. Datos encontrados durante su restauración”, en *Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte. Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española*, Zaragoza, 1982, pp. 101-105; HERRÁEZ ORTEGA, M<sup>a</sup> V., “Orfebrería y liturgia en la Baja Edad Media. El programa iconográfico de la custodia procesional de Córdoba”, en *Anales de la Historia del Arte. Homenaje al prof. Dr. José María de Azcárate nº 4*, Madrid, 1994, pp. 783-791; LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F., “La custodia del Corpus Christi de la catedral de Toledo o la admirable torre eucarística”, en *Corpus, historia de una presencia*, 2003, pp. 287-298; MORENO NIETO, L., *La custodia de Toledo*, Toledo, 1993; NIETO CUMPLIDO, M., *La catedral de Córdoba*, Córdoba, CajaSur, 1998, pp. 650-651; SANZ, M. J., *La custodia procesional. Enrique de Arfe y su escuela*, Córdoba, CajaSur, 2000; ZALAMA RODRÍGUEZ, A., “Isabel la Católica y las joyas. La custodia de la catedral de Toledo”, en CHECA CREMADES, F. y GARCÍA, B. (Coord.), *El arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, Madrid, 2005, pp. 331-353.

<sup>281</sup> Acerca de esta interesante pieza, véase la aportación de TORRES PETERS, F. X., “La custodia de la catedral de santa María de Ibiza”, en RIVAS CARMONA, J. (Coord.), *Estudios de platería: San Eloy 2010*, Murcia, Universidad, 2010, pp. 739-755.

<sup>282</sup> Estudios considerados clásicos sobre las custodias procesionales españolas son los de GASCON DE GOTOR, A., *El Corpus Christi y las custodias procesionales en España*, Barcelona, 1916; HERNMARCK, C., *Custodias procesionales en España*, Madrid, 1987; y TRENS, M., *Custodias procesionales españolas*, Barcelona, 1952. A partir de estas primeras propuestas existe una extensa bibliografía crítica que pormenorizadamente examina los múltiples casos de ejemplares existentes en territorio español e hispanoamericano, así como sus autores, técnicas, repertorios iconográficos y características estilísticas. Sobresalen las aportaciones de conjunto realizadas sobre la platería y joyas religiosas de S. ALCOLEA, J. M. CRUZ VALDOVINOS, L. ARBETETA MIRA y R. SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR.

<sup>283</sup> De la primitiva pieza leonesa subsisten descripciones que hablan de una estructura que forma parte de un conjunto eucarístico mucho más completo al realizarse, a la par y siguiendo una misma línea estética, tanto las andas como el carro triunfal en el que se procesionaba. Al parecer, la fiesta del *Corpus Christi* en la León bajomedieval era de una de las celebraciones más solemnes de las celebradas en Europa, alcanzando buena parte de ese esplendor gracias a la labor de Arfe y su custodia. Opiniones y valoraciones aportadas por LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F., “Enrique de Arfe. La custodia de la catedral de León, la de Sahagún, y su criado el platero Fernand o Hernand González”, en *Norba. Revista de Arte* vol. XXXII-XXXIII, 2012-2013, pp. 85-106

cubrición se realiza a partir de una cúpula de gallones calada. Florones, palmetas y cardinas son la base de una rica ornamentación propia de los momentos finales del gótico, complementada en cresterías, tracerías y gabletes con la inserción de animales que guardan relaciones semánticas y simbólicas con el protagonista de toda la estructura. En cuanto al programa iconográfico, ambas custodias contienen a su vez pasajes de la vida de Cristo, con especial incidencia en los referentes a los tormentos de la Pasión aunque es la de Toledo la que, además, incorpora a los profetas y reyes veterotestamentarios<sup>284</sup> así como los doce apóstoles y otros tantos santos<sup>285</sup>. De igual manera, la presencia de la Virgen María se hace palpable en los dos casos comentados, siendo la de Córdoba una pieza posterior labrada por Bernabé García de los Reyes, incardinada a su vez con el tema del árbol de Jessé dispuesto sobre la vertical del ostensorio en clara alusión a la naturaleza humana de Cristo.

En todo caso, el centro de estas estructuras ascensionales es ocupado por la hostia consagrada inserta en un viril de oro. En Toledo, parece ser que el cabildo adquirió en 1505 esta pieza, realizada por Jaime Aimeric, a la testamentaria de la reina Isabel la Católica según mandato del arzobispo Francisco Jiménez de Cisneros. Una circunstancia que igualmente parece repetirse, por ejemplo, en la entrega en este caso en vida de la monarca al cabildo de la catedral de Granada de un ostensorio de oro que posteriormente se enriquece con otras piezas. Por su parte, en Córdoba, Arfe diseña el viril en función de una estructura de cristal que permite la visión helicoidal de la misma por parte del fiel. Oro, plata, esmaltes y piedras preciosas circundan el punto focal de estas piezas, entroncando la materia misma de estos materiales con la esencia divina de Cristo a través de mecanismos semánticos medievales.

No obstante y siguiendo el paralelismo entre arte y liturgia por cuanto ésta última sirve de fundamentación para la creación artística, podría decirse que tanto la custodia cordobesa como la toledana guardan una especial relación con el oficio del *Corpus Christi* compuesto por Tomás de Aquino. En efecto, el texto del dominico se vertebra a partir de la incardinación del sacramento como responsable de un pasado agradecido, un presente activo y un futuro esperanzador. Esa triple interpretación podría así mismo hacerse a partir de los diferentes niveles morfológicos de la estructura de las custodias: el pasado es el memorial de la pasión de Cristo<sup>286</sup>, cuyas escenas se disponen en la base moldurada; el presente vivificante se plasma en la unidad de la Iglesia<sup>287</sup>, conseguida a través de la comunión de su cuerpo y la bebida de su sangre, entre todos los fieles, de ahí la presencia, a la mediación de la estructura del viril con la hostia consagrada rodeada de los apóstoles y los santos, los primeros que históricamente siguieron la estela del profeta; y, por último, la gloria del futuro, la promesa de vida eterna, se alcanza ascensionalmente en el remate superior, imagen conceptual de la primera parusía<sup>288</sup>.

<sup>284</sup> Junto a los monarcas David y Salomón aparecen, en un plano inferior: Amós, Oseas, Miqueas, Sofonías, Nahúm, Habacuc, Ageo, Zacarías, Malaquías, Abdías, Joel y Jonás.

<sup>285</sup> La nómina del santoral la conforman Cristóbal, Miguel arcángel, Sebastián, Jorge Demetrio, Mercurio, Sebastián, Francisco de Asís, Ildefonso, Eugenio, Julián y Eladio.

<sup>286</sup> La oración del oficio así lo recuerda: *Deus qui [...] passionis tuae memoriam reliquisti [...] ut redemptionis tuae fructum iuigiter sentiamus.*

<sup>287</sup> El canon del Corpus argumenta al respecto: *Ecclesiae tuae [...] unitatis et pacis propitius dona concede, quae sub oblatiis muneribus mystice designantur.*

<sup>288</sup> Al respecto, el texto aquinista expone: *Fac nos [...] divinitatis tuae sempiterna fruitione repleti, quam pretiosi Corporis et Sanguinis tui temporalis receptio praefigurat.*



De esta manera es como, a partir del siglo XVI, la proliferación de estas estructuras en prácticamente todas las catedrales españolas, a la que pronto se añadirán parroquias y órdenes religiosas, experimentan un notable crecimiento que incluso se verá potenciado, llegado el final de siglo, con el impulso al culto eucarístico a consecuencia de las directrices del concilio de Trento.

### La época de los milagros eucarísticos

No obstante, no debe obviarse que tanto el establecimiento litúrgico de la festividad del *Corpus Christi* como el desarrollo posterior de las procesiones urbanas con carácter anual, son consecuencia última de una época que podría denominarse de ‘hondas creencias eucarísticas’. Gran parte de responsabilidad en esta denominación la tienen diferentes sucesos entendidos como milagrosos, bien acaecidos de manera coetánea al siglo XIII o, por el contrario, desarrollados en centurias anteriores aunque releídos y difundidos en este piadoso contexto bajomedieval. Todos ellos tienen como nexo de unión la propia celebración eucarística; es en concreto dentro de su desarrollo litúrgico cuando van a suceder hechos sobrenaturales que ponen de relieve no sólo la mentalidad propia de la Iglesia de la época sino también constituyen un medio de actuación y comunicación destinado tanto a la evangelización como al combate de las ideas heréticas u otras religiones.

Quizás el hecho milagroso más antiguo y, a la vez, más conocido en la Europa católica bajomedieval sea el sucedido en las proximidades de la localidad italiana de Lanciano<sup>289</sup>. En fecha aún no precisada entre los años 730 y 750, un fraile de la orden de san Basilio celebraba la misa por el rito bizantino en la iglesia de los santos Legonziano y Domiciano. Las fuentes –en especial un documento posterior, de 1631– omiten la identidad exacta del célibe, centrándose en el suceso que aconteció justo en el momento en el que éste, en la consagración, dudó sobre la presencia de Cristo en las especies: el pan quedó convertido en un trozo de carne sanguinolenta y el vino, transmutó su esencia en sangre, coagulada posteriormente en cinco fragmentos de diferente tamaño. Conocido por los fieles el suceso, pronto se difundieron sus características por la península italiana. Las reliquias se han conservado desde entonces realizándose en 1713 (**imagen 17**) un singular relicario de plata y cristal de estética napolitana que se venera en la actualidad bajo un tabernáculo de raigambre historicista construido, en 1902, en la capilla mayor de la iglesia de san Francisco, en Lanciano.

Bajo el mismo signo y en plena época medieval, a este suceso le siguieron otros como los ocurridos en las localidades italianas, francesas o alemanas, preferentemente, de Trani (1000), Blaine (1153), Ferrara (1171), Augsburgo (1194), Rímini (1200), Bourges (1200), Alatri (1228), Florencia (1230), Santarem (1247), Douai (Francia), Bolsena (1263), Iffida (1280), Slavonice (1280), París (1290), Gruaro-Valvassone (1294), Venecia (1294), Herkenrode-Hasselt (1317), Siena (1330), Walldurn (1330), Blanot (1331), Bolonia (1333), Amsterdam

<sup>289</sup> Las siguientes notas históricas proceden de LINOLI, E., “Ricerca istologica, immunologica e biochimica sulla carne e sul sangue del miracolo eucaristico di Lanciano”, en *Quaderni Sclavo di Diagnostica* 7, nº 3, Siena, 1971, pp. 661-674 y RENZETTI, V., *Dai Segni al disegno – Il cantiere del miracolo eucaristico di Lanciano*, 1999.



(1345), Bawol (1345-1346), Macerata (1356), Bruselas (1369), Siena (1372), Middleburg (1374), Boxtel (1380), Seefield (1384), Bois-Seigneur-Isaac (1405), Poederlee (1412), Bagno di Romagna (1412), Resensburg-Deggendorf-Erding (1417), Avignon (1433), Dijon (1433), Ettiswil (1447), Langenwiese (1450), Torino (1453), La Rochelle (1461), Volterra (1472), Marseille en Beauvaisis (1533), Asti (1535) o Trans en Provence (1536), por citar algunos ejemplos concretos.

En España<sup>290</sup>, estos sucesos se desarrollan a la par que en el resto de Europa pero divergen en aspectos contextuales e históricos, teniendo en común, eso sí, la duda involuntaria de sus protagonistas. Desde los que el propio celebrante no está plenamente convencido a la conversión en carne de las hostias consagradas o en sangre del vino eucaristizado, hasta la aparición de Jesús niño, pasando por intentos de profanación, hallazgos de especies consagradas incorruptas o certificación de la eficacia del sacramento como sufragio de las almas. La casuística es tan amplia como largo el listado de localidades y sucesos ocurridos que comienzan en san Cugat del Vallés (Barcelona, 993)<sup>291</sup>, continuando por Ivorra (Lérida, 1010)<sup>292</sup>, Zamora (1158/1168)<sup>293</sup>, Caravaca de la Cruz (Murcia, 1231)<sup>294</sup>, Daroca (Zaragoza,

<sup>290</sup> La consulta de los sucesos ocurridos en España se ha realizado a través de leyendas populares y versiones documentadas de los mismos. Al respecto véase CARMELO, J. de, *Milagros en la eucaristía. La eucaristía: fuente inagotable de milagros*, Madrid, Dagosola, 2008.

<sup>291</sup> En este monasterio benedictino, el abad Otón escondió una hostia entre unos corporales dentro de una pequeña caja de madera ante la intimidante presencia de los sarracenos quienes, en los meses anteriores, habían ocupado Barcelona dando muerte al conde de la ciudad condal en una llanura conocida como Matabóus. Pasado el peligro de la invasión, el fraile sacó del escondite donde los había puesto encontrándose que los corporales estaban manchados de sangre. Los lienzos se conservaron en un relicario junto a la inscripción latina: *Hoc linteamina sunt sancta corporalia vetera, et in medio est Corpus Domini involutum in capsula lignea*. Años después, el 6 de abril de 1409, el abad Barenguer de Rejadell fragmentó la hostia en dos partes, atestiguando que aún se encontraba completamente incorrupta.

<sup>292</sup> En la capilla de santa María, muy cerca de la población catalana de Ivorra, el célibe Bernardo Oliver, rector del templo, se hallaba oficiando misa. En el momento de pronunciar las palabras para proceder a la consagración de las especies, le asaltaron las dudas sobre la presencia real de Cristo en el vino. Acto seguido comenzó a brotar del cáliz una fuente de sangre tan abundante y copiosa que no solamente manchó los corporales sino el altar y el pavimento de éste. Algunas feligresas, enteradas de la noticia, intentaron secar los charcos sanguinolentos con unas estopas al tiempo que, sin nadie accionarlas, las campanas del templo comenzaron a repicar. El hecho milagroso fue reconocido por Ermengol, obispo de Urgel, quien a su vez mandó conservar en unas ampollas los restos de sangre, una de las cuales él mismo la portó hasta Roma para mostrarle al papa, Sergio IV, el testigo de lo sucedido. El propio pontífice firmaba una bula reconociendo el suceso y autorizando a su vez la veneración a las reliquias, texto confirmado el 27 de junio de 1868 por un decreto emitido por la Sagrada Congregación de Ritos. Suelen celebrarse en el templo dos fiestas litúrgicas para hacer memoria del suceso: la primera el II domingo de pascua y, la segunda, el 16 de agosto.

<sup>293</sup> Una fuerte disputa entre el hijo de un zapatero y el criado del regidor de la ciudad acerca de quien podía comprar la única trucha sanabresa que quedaba en el mercado, provoca la reunión de los caballeros que gobiernan la urbe en la iglesia de san Román, presidida por Ponce de Cabrera; acuerdan otorgar un singular escarmiento al miembro del estamento más popular por no haber respetado los privilegios del grupo nobiliario y haber asertado una puñalada al contrario. Exasperado el pueblo ante las medidas, un vecino de nombre Benito 'el Pellitero' encabeza una turba que rodea el templo y le prende fuego, provocando la muerte de los hijosdalgo allí reunidos mientras que, en la misma plaza, se liberan los presos detenidos en la cárcel y actuantes en la disputa. En éstas, la hostia consagrada que se encontraba en el sagrario, en el altar, se elevó por los aires y, en medio de las llamas y a la vista de los presentes, rompió un trozo de una de las paredes perimetrales que aún no ardían, volando hasta depositarse en el beaterio apellidado de las Dueñas. Temerosa la multitud ante el suceso, siete mil personas abandonaron Zamora acampando tanto en las afueras como en un territorio fronterizo a Portugal. Desde allí enviaron mensajes en demanda de perdón al rey de León,

1239)<sup>295</sup>, Gerona (1297)<sup>296</sup>, El Cebreiro (Lugo, 1300)<sup>297</sup>, Aniñón (Calatayud, Zaragoza, ca. 1300)<sup>298</sup>, Alboraya (Valencia, 1348)<sup>299</sup>, Cimballa (Zaragoza, 1370)<sup>300</sup>, Monasterio de

Fernando II, quien lo otorgaría a cambio del compromiso de reconstrucción del templo, siendo igualmente absueltos por el papa Alejandro III. La abertura del muro no se reparó, resguardándose con una reja y alumbrándose por un farol, mientras que la hostia, aún incorrupta y dividida en tres partes, es custodiada por la comunidad dominica de las Dueñas, en su cenobio extramuros de Zamora, en una caja con pie de plata.

<sup>294</sup> El célibe Ginés Pérez de Chirinos, originario de Cuenca, se dirigía al reino de Murcia para predicar el Evangelio. En el camino es capturado por soldados islámicos que lo trasladan hasta el alcázar del *sayyid* Zeyt-Abu-Zeyt quien, entre otros aspectos, se interesó por el significado de la misa. Fascinado por las explicaciones del fraile, el monarca ordenó la celebración de una eucaristía en el salón regio, aprestándose algunos enviados musulmanes a localizar todos los ornamentos que se precisasen en la cercana ciudad conquense. Sin embargo, una vez comenzada la ceremonia, el sacerdote se turbó cuando cayó en la cuenta de la ausencia de la obligada cruz de altar. Interesado el rey por el motivo de la interrupción del oficio litúrgico, Pérez de Chirinos le reveló tal despiste y justo en ese momento dos ángeles entraron por una de las ventanas y depositaron sobre el ara una cruz doble. Pero el hecho milagroso continuó instantes después cuando, en el momento de la consagración, se pudo contemplar cómo en vez de la hostia, encima del cáliz, apareció un niño. Tales sucesos ocasionaron la conversión inmediata de la familia real recibiendo el matrimonio regio los nombres de Vicente y Elena, respectivamente. De igual manera, el lugar en el que sucedió el acontecimiento pasó a denominarse Caravaca de la cruz. La leyenda identificará años después con argumentos difícilmente sostenibles que el emblema crucífero era el que años anteriores pertenecía a Roberto, primer obispo-patriarca de Jerusalén, hasta el momento que la ciudad santa caiga en manos de los otomanos. El papa Clemente VII concede en 1392 mediante la bula *Licet is de cuius munere venit* una primera indulgencia a la cruz de Caravaca, procediendo a la redacción de la aparición el franciscano Garcí López de Cárdenas quien, hacia 1432-1434, recoge documentalmente la tradición oral mantenida desde el suceso.

<sup>295</sup> El 23 de febrero de 1239, las tropas cristianas de Daroca, Teruel y Calatayud se aprestaban al combate frente a los soldados islámicos en las proximidades del castillo de Chío, Luchente, a unas tres leguas de Játiva. Momentos antes, el capellán militar, Mateo Martínez, consagraba seis formas con destino a los otros tantos capitanes: Jiménez Pérez, Fernando Sánchez, Pedro, Raimundo, Guillermo y Simone Carroz. No obstante, los soldados musulmanes irrumpen por sorpresa obligando a suspender la misa, momento en el cual el celebrante decide envolver las hostias ya consagradas en unos corporales escondiéndolas en un pedregal de un monte cercano. Rechazado el ataque islámico por parte de las tropas cristianas, los capitanes solicitaron al sacerdote la comunión en acción de gracias a Dios por su mediación en la victoria. Cuando el celebrante fue al lugar donde las había guarecido observó cómo las seis formas estaban ensangrentadas y pegadas a los corporales, señal ésta que fue interpretada por los dirigentes militares como futuras victorias frente a los invasores, acudiendo inmediatamente hasta el castillo de Chío para volver, en efecto, a vencerlos y liberar así el sitio. Como cada uno de los capitanes pertenecían a regiones peninsulares distintas, solicitaron llevarse los corporales impregnados individualmente, pero la discusión final acabó con una curiosa solución: prendieron los lienzos sobre el lomo de una mula a la que dejaron vagar hasta que por su propia voluntad encontrase un lugar en el que pacer; tras recorrer más de doscientas millas a lo largo de doce días, seguida por célibes y soldados, vino a caer rendida de cansancio frente a la iglesia de san Marcos –hoy colegiata de santa María–, en Daroca, el 7 de marzo, lugar sagrado en donde se depositaron. Acerca de las legendarias escenas que el animal protagonizó por los caminos existen variopintas historias populares, algunas de las cuales –como la ocurrida en Luchente– pasó a representarse en la capilla de las reliquias, presidida por un ostensorio labrado en 1385. A lo largo del tiempo diversos han sido los papas que han distinguido a Daroca con diversos jubileos, como Eugenio IV o Sixto IV.

<sup>296</sup> En la iglesia del antiguo convento benedictino de san Daniel, un sacerdote celebraba misa junto a la comunidad de religiosas. Una de ellas se percató que en el momento de la manducación de la hostia por parte del célibe, éste no podía masticarla; se sacó una partícula de la boca y la envolvió en un corporal depositándola en uno de los ángulos del ara. Concluida la misa, la monja se acerca hasta el altar para comprobar que era lo que el sacerdote había ocultado y al desenvolver el lino se encontró con un trozo de carne manchado de sangre. En un momento posterior el sacerdote confesaba que había dudado de la presencia real de Cristo en el sacramento y en el momento en el que había puesto la hostia en su boca, ésta había aumentado tanto su volumen y consistencia que apenas si pudo deglutirla. La partícula fue conservada en un relicario hasta 1936.

Guadalupe (Cáceres, 1389)<sup>301</sup>, Moncada (Valencia, 1392)<sup>302</sup>, san Juan de las Abadesas (Gerona, 1426)<sup>303</sup>, Zaragoza (1427)<sup>304</sup>, Frómista (Palencia, 1452)<sup>305</sup>, san Lorenzo de Munt

<sup>297</sup> Un día nevado, un vecino de Barxamaior, Juan Santín, acudió luchando contra las inclemencias del tiempo hasta la iglesia del convento de O'Cebreiro para cumplir con una obligación semanal a la que raramente faltaba. Su entrada al templo coincide con el momento en el que el capellán benedictino estaba consagrando, sin fieles reunidos en torno al altar. Asustándose ante la presencia del feligrés, le reprochó su venida sopena de morir ante la nevada solo por ver un trozo de pan y algo de vino. En ese instante, las especies se transformaron en carne y sangre provocándole al célibe, según crónicas posteriores al suceso, la muerte inmediata. Años después, la reina católica Isabel donaría una manda para la elaboración de un relicario en el que contener las especies transformadas haciendo uso de la narración recogida por el padre Yepes. Los papas Inocencio VIII (1487) y Alejandro VI (1496) concedieron a través de bula distintas prerrogativas y privilegios al monasterio.

<sup>298</sup> Un incendio arrasaba por completo la iglesia de nuestra Señora del Castillo, incluyendo el sagrario en que se custodiaban seis formas consagradas. Sofocada las llamas, se rescataron del interior del receptáculo las hostias incorruptas, cinco manchadas de sangre y, la última, envuelta en una especie de levadura. Años después, Juan II de Aragón, padre del rey Fernando el Católico, solicitó la posesión de ésta última forma, donándola de inmediato a la catedral de Valencia. El milagro fue autenticado por el vicario, Miguel de Ortí, en 1613.

<sup>299</sup> En el verano de ese año, en Almacera, un converso llamado Hassam-Arda solicitó el viático tras caer gravemente enfermo. El párroco de Alboraya, al ir a cruzar el río Carraixet, crecido tras las recientes lluvias, cayó al agua junto a su caballo perdiendo la píxide. Tras reponerse, decidió volver a la parroquia a por otro viático y, de nuevo puesto en camino, unos labradores se le acercaron diciendo que habían visto unas luces brillante en el barranco: se trataban de dos peces que llevaban en sus bocas dos hostias intactas. El célibe las recogió y depositó en un cáliz en Alboraya tras una solemne procesión, custodiándose la píxide en la vecina Almacera.

<sup>300</sup> Tres versiones subsisten del suceso ocurrido. Todas ellas coinciden en exponer que el párroco de esta localidad zaragozana orillada al río Piedra, mosén Tomás, celebraba la eucaristía y, en el momento de la consagración, dudó. Al instante, la hostia se convirtió en sangre viva. A mediados del siglo XIV, el obispo de Tarazona, Pedro Pérez Calvillo, ordenaba colocar la hostia y los corporales en un relicario venerándose el día del Corpus. En 1385, la reliquia forma parte de la colección del rey Martín de Aragón, venerándose en la capilla real del palacio de la Aljafería, en Zaragoza. Años después la donaría al monasterio cisterciense de nuestra Señora la Real, de Piedra, labrándose a posteriori un retablo-relicario en forma de tríptico.

<sup>301</sup> El venerable célibe Cabañuelas –fray Pedro de Valladolid– era uno de los virtuosos varones fundadores, junto a fray Fernando Yáñez de Figueroa, del monasterio jerónimo de Guadalupe. A pesar de su convencimiento religioso, al célibe le atormentaban dudas sobre la presencia real de Cristo en la eucaristía produciéndole una enorme angustia cuando celebraba. Al cumplir los cincuenta años y presidiendo en sábado una ceremonia, una nube formada de repente le nublabla la visión; al disiparse ésta, tanto la hijuela donde estaba el pan como el cáliz lleno de vino, estaban vacíos. Comenzó a llorar desesperado, encomendándose a Dios y a la Virgen. Pasado unos instantes vio venir por los aires una patena resplandeciente con la hostia consagrada que, al colocarla sobre el cáliz, comenzó a sangrar. La difusión del hecho fue importante, interesando por el mismo los reyes de Castilla, Juan II y María de Aragón, quienes acudieron junto al infante Enrique hasta el monasterio extremeño para conocer al célibe quien, desde entonces, se convirtió en director espiritual de la reina. Se conservan los corporales y la hijuela manchada, reconocidas ambas reliquias por un notario apostólico en el siglo XVII.

<sup>302</sup> Mosén Jaime Carrós vivía atormentado ya que no sabía si su ordenación sacerdotal era válida al haberla efectuado un obispo nombrado por Clemente VII, el antipapa elegido por los cardenales franceses para hacer frente a la elección, en 1378, de Urbano IV. Cada vez que celebraba la eucaristía sufría el temor de estar engañando a los fieles congregados, suministrándole hostias no consagradas y administrando falsamente el resto de sacramentos. Al finalizar la misa de Navidad de 1392, una niña de nombre Inés, de apenas cinco años, que había acudido junto a su madre, Ángela Alpicat, se resistía salir del templo pues decía querer jugar con el niño que, al elevar el sacerdote la hostia consagrada, había visto en el altar. Al día siguiente volvió a suceder lo mismo, ante la incredulidad tanto del celebrante como del resto de fieles. En la tercera jornada consecutiva, mosén Carrós decidió tomar dos hostias pero consagrar solo una y al mostrárselas a la niña ésta dijo que en la primera volvía a ver al niño y, en la segunda, únicamente un disco blanco.

<sup>303</sup> En 1251 se bendecía un grupo escultórico en madera policromada del descendimiento de Cristo donde éste se acompañaba de su madre, Juan evangelista, José de Arimatea y Nicodemo, así como Dimas y Gestas,

(Barcelona, 1447)<sup>306</sup> o Ponferrada (León, 1533)<sup>307</sup>. Es más, en el caso español, entra en relación otra importante variante espacio-temporal debido a que en la Edad Media

igualmente crucificados. En la frente del protagonista se procedió a insertar una de las hostias consagradas durante la eucaristía en cuyo transcurso quedaba bendecido y consagrado el altar. Transcurrido el tiempo, el hecho quedó prácticamente olvidado hasta que en 1426, al renovarse la policromía de las imágenes, se advirtió la presencia de una pequeña placa de plata de unos seis centímetros en la frente del Cristo, oscurecida al igual que el resto de la policromía por el humo de las velas y los propios agentes de la naturaleza. Al extraerse, dentro permanecía incorrupta la hostia introducida cerca de doscientos años antes.

<sup>304</sup> Bajo el mandato del obispo Alonso Arhuello, monseñor Dorner dejó constancia documental del suceso. Éste está protagonizado por una esposa cristiana que, cansada de las bravuconadas de su marido, solicitó un 'filtro de amor' a un mago de origen islámico. Éste le dijo que para lograr atemperar el carácter del esposo era necesario robar una hostia consagrada. La mujer fue a la iglesia de san Miguel para confesar y comulgar, recibiendo la forma en la boca para, al momento, guardarla en un pequeño cofre. Terminada la ceremonia se fue hasta el domicilio del mago y al abrir el receptáculo había en su interior un pequeño niño rodeado de luz. El mago le dijo a la mujer que se lo llevara y lo quemara, para después traerle de nuevo las cenizas. Sin escrúpulo alguna la señora siguió las órdenes del musulmán pero se sorprendió al ver cómo, tras quemarse la cápsula, el niño situado en el interior seguía ileso. Asustados ambos, fueron hasta la catedral para exponer lo sucedido al obispo el cual, tras consultarlo con otros teólogos, decidió trasladar en procesión solemne el niño-hostia desde la casa de la mujer hasta la catedral, depositándose en un altar de la capilla de san Valerio. Al día siguiente, cuando el prelado estaba celebrando la eucaristía, al pronunciar la fórmula de la consagración el niño volvió a transformarse en hostia, consumiéndola de inmediato el celebrante.

<sup>305</sup> En 1452 se incendiaba la iglesia de san Martín. El mayordomo de su fábrica, Pedro Fernández solicitó un empréstito al prestamista de origen judío Matutiel Salomón. Vencido el plazo de pago, no pudo hacer frente al mismo por lo que fue denunciado ante la justicia eclesiástica, excomulgándolo. Tiempo después, logró reunir la cantidad económica adeudada para hacer frente a sus obligaciones, pero no se confesó. Al tiempo cayó gravemente enfermo, solicitándole la administración del viático. El cura de san Martín, Fernández Pérez de la Monja, acudió hasta el domicilio del mayordomo y en el momento de comulgar, la hostia quedó fuertemente pegada a la patena. El célibe pidió quedarse a solas con el enfermo, el cual confesó que había un pecado del que nunca había dado cuenta. Tras quedar absuelto de la culpa, comulgó pero con otra hostia ya que la primera continuaba adherida. La reliquia permaneció incorrupta en la iglesia hasta 1573.

<sup>306</sup> El 7 de mayo de ese año, el sacristán del Monasterio benedictino de san Lorenzo de Munt preparaba por la noche los ornamentos para la misa del día siguiente y, sin darse cuenta, dejó una vela encendida dentro del armario donde éstos se guardaban. Cuando los monjes a la iglesia por la mañana, encontraron el armario totalmente calcinado: la cruz de bronce y los cálices de plata los había fundido el fuego; removiendo entre las cenizas encontraron la píxide de plata en la que conservaban tres hostias consagradas. Tras enfriar el receptáculo con agua, lograron abrirla, encontrando quemados los corporales si bien las tres formas estaban intactas. Para hacer memoria de dicho episodio se construyó una capilla para que en ella se exhibieran las hostias incorruptas en una urna de cristal. El papa Nicolás V, enterado del caso por el rey Alfonso V de Aragón, escribió al arzobispo de Tarragona y al abad del monasterio, invitándoles a propagar el hecho.

<sup>307</sup> Juan de Benavente, vecino de la localidad, era un cristiano que acudía todas las tardes a la iglesia. En una de ellas sintió el deseo de poseer la píxide de plata que se guardaba en un pequeño tabernáculo de madera. Sin ser visto, lo tomó y dirigió al río Sil con la idea de deshacerse del armario, sin valor económico alguno. Sin embargo éste se hizo muy pesado y no pudo arrojarlo, llevándose a su casa. Su mujer sospechó durante la noche que algo extraño sucedía pues del mueble salían unos haces de luz. A la mañana siguiente, Benavente arrojó en unas ruinas de un terreno llamado del Arenal el tabernáculo, dejando en su interior la píxide ya que no sabía como venderla sin ser descubierto. El campo pertenecía a Diego Núñez de Losada quien, con ocasión de una serie de días festivos, había organizado un juego de tiro al blanco; resulta que, los días que estuvo el armario en las ruinas, de noche volvían a salir de su interior reflejos luminosos mientras que, de día, revoloteaban palomas que eran imposibles de ser abatidas. Un granjero de nombre Nogaledo, intentando cazar una de las aves, descubrió el tabernáculo y la píxide, en cuyo interior se mantenían intactas las formas. Avisó a la parroquia y tras un fuerte tañido de campanas, se organizó una solemne procesión desde las huertas hasta el templo. En 1570 el párroco instituía una rogativa anual a celebrar al octavo día de la fiesta del Corpus, construyéndose una capilla en el lugar en el que fueron hayadas las hostias.

conviven, a duras penas, en territorio peninsular las fuerzas cristianas que se resisten a ser dominadas por las musulmanas. El combate entre ambas culturas no solamente va a reducirse a los ámbitos políticos y militares sino que, también, la religión es un componente que trata de jugar a favor de las huestes cristianas. De ahí que, en ocasiones, en los sucesos milagrosos hispanos el poderío de unos frente a otros se manifieste con especial incidencia a través del sacramento de la eucaristía.

De hecho, la secuenciación de los milagros eucarísticos no es tampoco novedosa en la historia de la Iglesia. Desde el siglo XIII pero, sobre todo, a partir del siglo XIV, la exaltación de la piedad popular europea centra sus esfuerzos en patentizar la presencia real de Cristo en el sacramento eucarístico coincidiendo justo por un aumento considerable de la sempiterna obsesión hacia la muerte y la salvación, alcanzando de este modo las misas por las almas de los difuntos un gran prestigio y desarrollo<sup>308</sup>. Dicha inquietud se patentiza de la misma manera en la afanosa búsqueda de indulgencias que papas y obispos comienzan a aplicar al ceremonial litúrgico, en consonancia con la sensibilidad que desarrolla el pueblo. En este sentido se hacen muy populares el culto a las cinco llagas de Cristo, la puesta en escena de prácticas grupales que impliquen la verificación de un Vía+Crucis por un itinerario urbano previamente establecido así como el establecimiento de Jubileos o Años Santos con los que conmemorar algún hito histórico, implicando con ello el traslado y visita de peregrinos a algún lugar sacro<sup>309</sup>. Es precisamente en ese contexto, aprovechándose una vez más la aglomeración de fieles, cuando se difunden y ponen en valor la serie de leyendas milagrosas que suceden justamente durante celebraciones eucarísticas, siendo los principales protagonistas de las mismas tres personajes anacrónicos: Gregorio Magno, Martín de Tours y el abad Egidio –también conocido como san Gil tras la traducción romance de su nombre latino–.

Parece ser que el primero de estos sucesos que no atienden a lógica razonable alguna pero que se incardinan en el desarrollo de la fe, data del viernes santo de 595, en Roma, mientras celebraba misa<sup>310</sup> el papa Gregorio Magno (540-604) en la basílica de la santa Cruz de

<sup>308</sup> Esta compleja constante ha sido ampliamente trabajada entre otros por ARRANZ GUZMÁN, A., “La reflexión sobre la muerte en el medievo hispánico: ¿continuidad o ruptura?”, en *La España medieval* tomo V, Madrid, 1986, pp. 109-124 y MITRE, E., *La muerte vencida. Imágenes e historia en el Occidente medieval (1200-1348)*, Madrid, 1988.

<sup>309</sup> Cf. MALDONADO, L., *Génesis del catolicismo popular. El inconsciente colectivo de un proceso histórico*, Madrid, 1979, pp. 162 y ss.

<sup>310</sup> Conviene diferenciar el hecho milagroso que a continuación se reseña de las llamadas misas gregorianas, treintenarias de eucaristías votivas *pro difuntis* que se celebran desde el siglo VI a partir de unas supuestas narraciones que el propio Gregorio Magno narra en uno de sus *Diálogos*. Siendo abad del romano monasterio del monte Celio, un monje de nombre de Justus que estaba enfermo cayó en pecado al romper su voto de pobreza, no siendo enterrado en cristiana sepultura. Días después, el otrora papa, apiadándose de lo sucedido, ordenaba la celebración de treinta misas al cabo de las cuales recibió la visión del monje fallecido comunicándole que había sido liberado de las penas que aún le atormentaban en el más allá, ingresando desde entonces en el cielo en comunión con los santos. Entre las misas votivas en sufragio por los difuntos que, con cierto carácter supersticioso, solían celebrarse en plena Edad Media, son quizás las gregorianas las que mayor prestigio y popularidad alcanzaron, siendo igualmente las únicas que superaron el férreo control infringido por el Concilio de Trento. Así ha sido recogido por GONZÁLEZ NOVALÍN, J. L., “Religiosidad y reforma del pueblo cristiano”, en GARCÍA VILLOSLADA, R. (Dir.), *Historia de la Iglesia* t. III-1, Madrid, 1979, pp. 372-273 y



Jerusalén<sup>311</sup>. Según la versión más difundida, llegada la consagración, una asistente que dice haber confeccionado el pan que durante la ceremonia va a consagrarse se mofa de que éste pueda convertirse en el cuerpo de Cristo. En ese preciso instante, sobre el altar, aparece el propio Jesús de Nazaret rodeado de los instrumentos de la pasión y mostrando los estigmas ocasionados por el tormento sufrido en el Gólgota, brotando de las heridas gotas de sangre que vienen a caer sobre el cáliz dispuesto sobre el altar. Tal hecho causó una honda conmoción entre los presentes que el propio papa mandó pintar una tabla recogiendo lo acontecido<sup>312</sup>, mandando conservar parte de la hostia consagrada que, según la tradición, se custodia actualmente en el monasterio benedictino de Andechs. De inmediato el acontecimiento se transforma en leyenda sin ningún tipo de base teórica, transmitiéndose su imagen en los medievales *Libros de Horas*, así como en numerosas estampas o pinturas<sup>313</sup> en los que se transmite una representación muy similar a la anteriormente narrada al tiempo que se imbuye el suceso en un amplio elenco de indulgencias para quien, postrado ante ella, rezase un cierto número de *Padres Nuestros* y *Ave Marías* o, por el contrario, optase por hacer referencia a las siete oraciones que según la legendaria tradición fueron comunicadas por Cristo al papa en el momento de su aparición<sup>314</sup>.

La iconografía va a mostrar en la época bajomedieval elementos fijos y otros variables, en función de la intención final que se quiera mostrar del hecho milagroso. Entre los primeros, el propio protagonista, Gregorio Magno, arrodillado ante el altar en el momento de la consagración acompañado de otros celebrantes –algunos con la categoría eclesiástica de cardenales u obispos–, acólitos y fieles, presencian la aparición de un Cristo desnudo, de pie o de medio cuerpo, que presiona la llaga del costado hasta hacer caer sangre sobre el cáliz que está sobre el altar, rodeándose de las *arma Christi* que más que a su apariencia martirial evocan más bien a victoriosos trofeos. Entre los numerosos componentes que pueden variar, destacan la aparición de dos ángeles, la Virgen y san Juan sosteniendo a Jesús por las

---

LLOMPART, G., “Aspectos populares del purgatorio medieval”, en *Revista de Dialectología y tradiciones populares* nº 26, 1970, pp. 253-274.

<sup>311</sup> La mayoría de las fuentes primitivas apuntan a la celebración en este conocido templo erigido en época constantiniana si bien, con el paso del tiempo, hay otros autores que comentan la posibilidad que ésta se desarrollase en espacios romanos completamente distintos y distantes tales como el Panteón, la basílica de san Juan de Letrán, el monasterio de san Andrés en el monte Celio. Véase MÂLE, E., *L’art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, París, Armand Colin, 1969, p. 99.

<sup>312</sup> BORCHEGRAVE D’ALTENA, J., “La messe de Saint Gregoire. Étude iconographique”, en *Bulletin des Musées Royaux de Beaux Arts*, Bruselas, 1959, pp. 3-34; RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano* t. III vol. 2, París, 1955, p. 614; y SCHILLER, G., *Iconography op. cit.*, pp. 200, 226 y ss.

<sup>313</sup> Véanse los estudios sobre ejemplos españoles aportados por DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., “Aproximación a la iconografía de la Misa de San Gregorio a través de varios Libros de Horas del siglo XV en la Biblioteca Nacional”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* LXXIX, 1976, pp. 757-772 e IBÁÑEZ GARCÍA, M. A., “La misa de san Gregorio: aclaraciones sobre un tema iconográfico. Un ejemplo en Pisón de Castrejón (Palencia)”, en *Norba. Revista de Arte* nº 11, 1991, pp. 7-18. Este último autor llega a contabilizar en una primera aproximación hasta cuarenta representaciones conservadas actualmente en España fechables entre los siglos XIV y XV entre esculturas, pinturas, grabados y miniaturas.

<sup>314</sup> Es preciso señalar que en la extensa colección de textos escritos por este papa, la presencia de la sangre sea un motivo no solo literario sino igualmente recurrente al estar posiblemente influenciado por la visión de la ya mencionada actuación sobrenatural. Una particular visión se advierte en las *Homilias sobre Ezequiel* al recomendar a los célibes que prediquen sus homilias con humildad: “el predicador debe mojar su pluma en la sangre de su corazón; así podrá llegar también al oído del prójimo”.



axilas, los donantes de la obra o las almas del purgatorio liberadas por la salvífica sangre del redentor<sup>315</sup>.

Tanto éxito causa el hecho prodigioso que la propia misa de san Gregorio se convierte en una *imago pietatis* con dos vertientes: o bien la presencia de Cristo sufre un proceso de independización del episodio de la misa papal, desarrollándose como tema autónomo de apariencia muy similar al de evangélico *Ecce-Homo* pero impregnado de connotaciones particulares, entendiéndose metafóricamente como 'Varón de Dolores', víctima de un proceso anacrónico al exhibir todas sus laceraciones, incluso las propinadas durante el tormento de cruz<sup>316</sup>; o, por el contrario, el episodio al completo se enriquece con otras connotaciones complementarias a la original, tal como el valor de liberación de las penas del purgatorio. Esta segunda opción conllevará a su vez el otorgamiento de numerosas indulgencias aplicables a los difuntos a modo de sufragio en prácticamente cada uno de los ejemplos existentes en el orbe católico, coincidiendo en un momento histórico donde la *Hora mortis* es el culmen de la vida. En este sentido, el carácter funerario existente en el imaginario popular de la época medieval –impregnado por los *Ars Moriendi*, las danzas macabras así como por una interminable serie de ritos de raíz soterológica–, confiere a la escena del milagro gregoriano un carácter expiatorio que queda reforzado por la propia tradición que acompaña al pontífice, entendido como un redentor de almas condenadas y asociándose su acción litúrgica en el contexto paleocristiano al culto a los difuntos. Por lo tanto su extraordinaria difusión por el mundo cristiano quedaría tan enriquecida que prácticamente difiere de la leyenda original, actuando además como medio para provocar la emoción en los fieles.

Circunstancias muy similares concurren en un episodio de la vida de un personaje anterior al papa Gregorio Magno, Martín de Tours (315-397). Este obispo y confesor del siglo IV tuvo en la Iglesia primitiva una consideración martirial a pesar de no haber sufrido martirio alguno, destacándose fundamentalmente su capacidad para convertir a los paganos al cristianismo así como sus amplias dotes como taumaturgo. Su culto se extendió sobre todo durante la Edad Media<sup>317</sup>, con especial significación en el noreste peninsular español, reflejándose

<sup>315</sup> Parece ser que en España las primeras representaciones datan del siglo XV, momento posterior a la época de mayor difusión del hecho legendario en Europa. A modo de ejemplos, además de las obras recogidas por TRENS, M., *La eucaristía en el arte español*, Barcelona, 1952, pp. 118 y ss., destacan la tabla de Pedro Berruguete existente en el Museo de la catedral de Segovia (ca. 1480), los retablos de ánimas valencianos (fines del siglo XV), el relieve situado en el sepulcro del canciller Villaespesa y su mujer, Isabel de Ujué, en la catedral de Tudela (hacia 141) o las miniaturas conservadas en los *Libros de Horas* de la Biblioteca Nacional.

<sup>316</sup> Justamente esta primera derivación entronca con un acontecimiento histórico. En 1350 se celebra en Roma un gran jubileo exhibiéndose a los peregrinos el supuesto icono primitivo que el papa Gregorio Magno mandase elaborar cuando el suceso ocurrió en la basílica de la Santa Cruz de Jerusalén. La popularidad de la imagen alcanzó tal extremo que a las centurias siguientes pueden datarse una multitud de imágenes del Varón de Dolores aparecidas, fundamentalmente, en el arte religioso francés, italiano y alemán. Sobre la proliferación de estampas que parten de un original atribuido a un grabador germánico denominado el maestro de Naipes, consúltese: LEHMANN-HAUPT, H., *Gutenberg and the Master of the Playing Cards*, Yale, University Press-New Haven, 1966 y STRAUSS, W. L., *German and Netherlandish masters of the fifteenth and sixteenth centuries* 6. 23, col. The Illustrated Bartsch, Nueva York, Abaris Books, p. 67, 252, 277 y 288.

<sup>317</sup> Significativas fueron, según recogen diversas crónicas, las pinturas alusivas a su vida y milagros realizadas en el siglo V en la iglesia de san Martín en Tours. Aunque perdidas en su mayoría y desconociéndose con exactitud qué pasajes fueron los representados, posiblemente éstos sirviesen de modelo para otros ciclos realizados en

tanto en un amplio número de advocaciones como en multitud de obras de arte que representan las constantes iconográficas de su propia vida<sup>318</sup> quizás porque, en su persona, se dan cita todos los estamentos sociales: patrono tanto de la monarquía –sobre todo de la francesa– como de los eclesiásticos debido a su doble vertiente de monje y obispo, así como protector de guerreros, caballeros, viajeros y vendimiadores<sup>319</sup>. Es precisamente uno de esos momentos de su trayectoria vital el que se relaciona con el sacramento eucarístico: estando el obispo celebrando misa, concretamente en la consagración, dispuesto cara al altar con los brazos levantados y sosteniendo la hostia consagrada en sus manos al tiempo que es asistido, por regla general, por dos acólitos tonsurados. Según el primer biógrafo del santo, Sulpicio Severo<sup>320</sup>, un día de invierno en Amiens, mientras Martín se dirige al templo y justo en la puerta se encuentra con un hombre desnudo que le pide ropa para vestirse. De inmediato el célibe ordena a su acompañante, un diácono, que lo vista; pero ante la tardanza de éste al ir a comprar un sayal y viendo que los efectos del frío producen en el desvalido unos sonoros lamentos, decide directamente entregarle la túnica que él mismo lleva. Así pues, desprovisto de sus vestimentas, Martín se pone las humildes ropas que le trae el diácono, con las que, directamente, celebra la eucaristía de inmediato, de tal manera que en el momento de bendecir el altar, un globo de fuego brota por encima de su cabeza. De igual manera, el mismo biógrafo dejará escrito en sus obras otra visión milagrosa acaecida en otra jornada percibida por un exprefecto de nombre Arborio. Éste aseguraba que en el momento en el que el obispo de Tours consagraba las especies eucarísticas, una de sus manos aparecía revestida de piedras preciosas.

Durante el siglo VI, Venancio Fortunato de Poitiers une en un único relato ambas narraciones recogidas por Severo: la aparición del globo de fuego y la visión de Arborio, visible gracias a la cortedad de las mangas del célibe celebrante<sup>321</sup>. Y, a partir de entonces, los milagrosos episodios acaecidos durante las dos celebraciones eucarísticas presididas por Martín de Tours se irán enriqueciendo paulatinamente con otras adiciones que difieren de la versión original, como la aportación realizada por Ioannis Beleth quien incluye unos

---

época medieval. Estas ideas han sido ampliamente desarrolladas por SAUVEL, T., “Les miracles de Saint Martin. Recherches sur les peintures murales de Tours au V<sup>e</sup> et au VI<sup>e</sup> siècle”, en *Bulletin Monumental*, 1956, pp. 153-179.

<sup>318</sup> Son ingentes los estudios dedicados tanto a la vida del santo como a la explicitación de sus múltiples variantes iconográficas. A modo genérico véase: GARCÍA RODRÍGUEZ, C., *El culto a los santos en la España romana y visigoda*, Madrid, 1966, pp. 336-342; LECOY DE LA MARCHE, A., *Saint Martin*, Tours, 1881; y MOREUREY, E., *San Martín de Tours. Su devoción en Cataluña según la toponimia, la antroponimia, el folklore, etc.*, Barcelona, 1964. Las reiteradas advocaciones de san Martín ponen de relieve una frecuente veneración sobre todo en tierras catalanas, navarras y levantinas. En este sentido, dentro del contexto de la escultura románica peninsular, se constata que el ciclo más fecundo se encuentra en Tudela, Estella, Irache y san Martín de Unx, configurándose como un referente primitivo y visual de la *vita Martini*.

<sup>319</sup> Apreciación argumentada por GÓMEZ GÓMEZ, A. y ASIÁIN YÁRNOZ, M. A., “Caritas et diabolus en la iconografía de san Martín: el caso de San Martín de Unx (Navarra)”, en *Príncipe de Viana* 205, 1995, pp. 286-287.

<sup>320</sup> Cf. SEVERO, S., *Obras completas* 10.6, p. 252. Se corresponde con el texto titulado *Diálogo segundo*. Parece ser que la obra biográfica se comenzó a compilar antes de la muerte del santo, en 390.

<sup>321</sup> Este autor escribe una vida del prelado de Tours siguiendo las pautas marcadas por las anteriores hagiografías de Severo. Véanse sus poemas *Carmen I, V y Carmen X, VI* en FORTUNATO, V., *Poèmes t. I*, París, 1994.

brazales de joyas sobre los brazos desnudos del santo<sup>322</sup> o la de Jacobo de la Vorágine, quien puntualiza que, a partir del globo de fuego que los asistentes observaron sobre su cabeza, el obispo de Tours fue comparado con los apóstoles<sup>323</sup>. La extraordinaria proliferación de esta iconografía eucarística originará así mismo nuevas adiciones completamente legendarias centradas en explicitar cómo la indumentaria de los acólitos que acompañan al obispo, en concreto las mangas de sus albas, crecen en longitud de manera exagerada. Así puede comprobarse en una de las escenas del *frontal de altar de san Martín de Chía*, obra realizada con bastante probabilidad en la segunda mitad del siglo XIII y conservada en el Museo Nacional de Arte de Cataluña; en ella, las narraciones ‘clásicas’ del episodio han desaparecido por completo para darle importancia, justamente, al desmedido crecimiento de las mangas derechas de las albas de los auxiliares del celebrante<sup>324</sup>. Tan prolífica es justamente esta anecdótica y prodigiosa representación que prácticamente se convierte en cita cierta cada vez que existe la necesidad de recurrir a la misma como representativa del milagro sacramental<sup>325</sup>.

Cierra la trilogía de los milagrosos episodios sacramentales el denominado milagro de san Egidio (o de san Gil) sucedido en plena época carolingia, aproximadamente en la primera mitad del siglo VIII. Al parecer y siempre según el legendario suceso, Carlos Martel (714-741), hijo ilegítimo del rey Pipino de Heristal y protagonista posterior de la épica victoria sobre los musulmanes al mando del *walí* de Al-Ándalus en Poitiers (732), había cometido un pecado de incesto con su propia hermana. Abrumado tras ser consciente de la gravedad del hecho y hundido ante los remordimientos que le acechan, decide marchar hasta la Provenza francesa para buscar a un conocido abad benedictino, Egidio (640-720/725), con la intención de pedir al religioso su absolución sin tener que confesar el pecado cometido. Durante la celebración de la eucaristía posterior y justo en el momento de la consagración, aparece un ángel y se posa cerca del altar con un libro en la mano; en sus páginas aparece escrito la inconfesable culpa cometida por Martel si bien, a medida que el rito se iba desarrollando, las letras desaparecían progresivamente hasta borrarse por completo aconteciendo así la absolución milagrosa del soldado<sup>326</sup>. La fama que cobró semejante episodio, tanto por su carácter ‘sobrenatural’ como por la culpa cometida, hizo que el

<sup>322</sup> BELETH, I., “De festis beati Martini” v. 1-22, en *Summa de ecclesiasticis officiis*. Recogido en *Corpus Christianorum, continuatio mediavalis* XLI, edición de TURNHOUT, 1976, pp. 320-321.

<sup>323</sup> VORÁGINE, S. de la, *Leyenda Dorada*. Edición de Madrid, Cátedra, 1987, p. 724. Acerca de las adiciones incluidas en esta obra se hace necesaria la consulta de REAMES, L. S., “Saint Martin of Tour of the Legenda Aurea and before”, en *Viator* nº XII, 1981, pp. 131-164.

<sup>324</sup> La variante temática ha sido estudiada por BERTRÁN ARMANDANS, M., “La representación iconográfica de la misa de San Martín de Tours en el frontal de Chía (Huesca)”, en *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*, El Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones históricas y artísticas, 2008, pp. 303-314.

<sup>325</sup> En el *Cançoner Sagrat de Vides de Sants*, un texto valenciano fechado en el siglo XV, se explica que es el vestido de Martín de Tours el que se alarga en su parte superior e inferior hasta cubrirle completamente los brazos y las piernas.

<sup>326</sup> Existen numerosos testimonios que recogen el hecho legendario. Dos de ellos pueden leerse en *Diario histórico, político-canonico, y moral. Su autor el padre fray Joseph Alvarez de la Fuente, Predicador General del Numero en su Religion, y de su Magestad, ExDifinidor, E hijo de la Sata Provincia de castila de nuestro P. S. Francisco. Quien le dedica al reverendissimo padre fray Juan de Soto, Lector Jubilado, Theologo de su Mag. En la Real Junta de la Immaculada Concepcion, y Ministro general del Orden de N. P. S. Francisco*, Madrid, Thomas Rodriguez Frias, 1733, pp. 8-9 y GARCÍA MARTÍN, P. (Coord.), *Paisajes de la tierra prometida. El viaje a Jerusalén de don Fadrique Enríquez de Ribera*, Miraguano, 2001.

imaginario colectivo atribuyese el protagonismo del pecado al propio emperador Carlomagno, incorporando además una serie de anecdóticos aditamentos a la leyenda originaria tales como que el apenado pecador escribiese el motivo de su acongojada presencia en un papel situándolo acto seguido bajo el cáliz, borrándose las letras en el momento en el que el vino quedaba eucaristizado.

En el ábside la iglesia románica de los santos Justo y Pastor<sup>327</sup>, en Segovia, la crítica especializada ha venido a asignar una de las primitivas representaciones en suelo peninsular de la legendaria misa de san Egidio. En la parte superior de la bóveda de cañón que cubre el presbiterio se localiza un *agnus dei* inserto en una mandorla sustentada por dos ángeles en escorzo. Flanquean el cordero dos escenas de confusa comprensión y dificultosa disposición de personajes, siendo quizás una de ellas la correspondiente a la misa de san Egidio (**imagen 18**). Presente en otros ciclos franceses y mencionado el hecho en textos tan conocidos como el *Codex Calixtinus*, quizás la representación segoviana recoja la contaminación anteriormente expuesta de quien es el pecador que se acerca hasta la celebración protagonizada por el abad Egidio. Mientras éste procede a la consagración sobre un altar dispuesto hacia la izquierda de la composición, dos personajes vestidos con idénticas preseas acompañan a un tercero que, con los brazos abiertos, parece aún no creer que se hayan borrado de las hojas el incesto descrito en ellas. Mucho más impactante y clarificador es un óleo sobre tabla posterior, datable hacia principios del siglo XVI y conservado en la londinense National Gallery (**imagen 19**) en el que la ceremonia tiene lugar en un templo de trazas góticas. El celebrante, el eremita Egidio, vestido con el alba blanca benedictina y la casulla granate, eleva la hostia al tiempo que pronuncia las palabras del canon eucarístico, siendo asistido por un canónico sosteniendo una vela encendida. Es en ese preciso instante cuando un ángel, posado revolotea cerca del altar sosteniendo en su mano izquierda un libro, siendo la cúspide de un mismo eje compositivo que culmina, hacia abajo, en Carlos Martel, arrodillado en un reclinatorio, coronado y vistiéndose capa de armiño, se sorprenden no solo ante el desarrollo litúrgico sino por la presencia del alado e inesperado acompañante dentro de una ambientación sumamente teatralizada a la que contribuye el repliegue de una de las cortinas que, a modo de conopeo, circundan el altar.

No obstante, la fama del celebrante, el abad Egidio, era importante antes de acontecer el singular suceso eucarístico. De origen ateniense, se había dedicado a la vida contemplativa y eremita en el bosque de Gard, en la francesa región del Languedoc, huyendo de la fama taumatúrgica que había adquirido tanto en la Camarga como en cierta zona ribereña del Ródano, donde convivió con otro eremita de nombre Veredimo. Justamente es en la

<sup>327</sup> Se trata de una modesta construcción levantada sobre una ermita anterior advocada al Cristo de los Gascones, en el arrabal de El Cerrillo, próxima al barranco que salva el conocido acueducto romano que recorre la ciudad. El templo, construido a comienzos del siglo XII, responde propiamente al modelo de iglesia de barrio debido a sus más que reducidas dimensiones, atendiendo a una comunidad formada fundamentalmente por tundidores, tintoreros y pañeros. No obstante en su ábside pueden encontrarse unas extraordinarias pinturas murales datadas en el último tercio del siglo XII que han sobrevivido gracias a permanecer ocultas tras varias capas de cal y un retablo de época barroca. Su restauración, a partir de la década de los 60 del siglo XX, ha permitido sacar a la luz uno de los mejores ejemplos de decoración mural románico mejor conservados de la Península.

frondosidad provenzal donde Egidio encuentra la paz necesaria y al parecer se nutría a diario de una manera un tanto peculiar: una cierva se le acercaba amamantarlo con su propia leche. Semejante acontecimiento antinatural guarda en época medieval una clara alineación con el propio sacramento eucarístico así como la creencia en las almas puras de los animales, convertidos en ejemplo a seguir e imitar debido a su prácticamente inmaculada esencia. Continúa la leyenda narrando como un día, un rey visigodo llamado Childeberto persiguió a la cierva hasta la entrada de una gruta en la que, curiosamente, vivía el ermitaño. Éste quedó a su vez herido por una flecha al intentar proteger al animal, que buscaba su protección tras ser perseguido por los perros de caza. Entendiendo el monarca el sacrilegio cometido, mandó a los pocos días ceder aquel terreno de su propiedad al ermitaño y financiar la construcción de un monasterio que mediados del siglo IX quedaría bajo la advocación de saint-Gilles-du-Gard<sup>328</sup>.

Además de estas constantes temáticas que introducen al fiel en el clima de la propia celebración eucarística como momento en el que pueden desarrollarse sucesos que no atienden a lógica alguna sino que responden, más bien, a criterios únicamente explicables a través de los ojos de la fe<sup>329</sup>, existe otra iconografía cristológica de profunda raíz eucarística que comienza a desarrollarse en paralelo a la época tanto de los milagros como de los comienzos de la festividad del *Corpus Christi*, como consecuencia también del sedimento teórico que pervive tras el combate herético de siglos anteriores. Se trata de episodios completamente alegóricos, desprovistos de una única fundamentación bíblica pero dotados de una extraordinaria erudición en textos místicos. Son los conocidos como el ‘molino eucarístico’ o ‘el lagar de la cruz’ que nacen justamente en la época bajomedieval.

El primero de ellos es una ingeniosa ilustración surgida en apoyo de la teoría de la transustanciación. Debe ser entendida como una alegoría tamizada por la óptica mística aunque en sentido didáctico, que ilustra la correlación existente entre el Antiguo y el Nuevo Testamento: el trigo veterotestamentario, aquel que Dios entregó a Moisés en el monte Sinaí, se muele en un molino hasta transformarse en harina pura, sin mezcla de salvado, sustento con el que se hace el pan que da la vida a los fieles a través de la comunión<sup>330</sup>. Una de las primeras representaciones puede observarse en uno de los capiteles de la abadía francesa de sainte Marie-Madeleine, de Vézelay, donde el profeta Isaías echa el grano en un molino y apóstol Pablo recoge en un saco la harina que, a su vez, ya ha sido transformada en la tolva (**imagen 20**). En una versión más compleja, como la elaborada en el siglo XV para un retablo de la localidad norteña alemana de Doberan (**imagen 21**), los evangelistas o sus representaciones tetramórficas son los que vierten sacos de trigo en un embudo al tiempo que los apóstoles proceden a abrir las esclusas de

<sup>328</sup> En los orígenes legendarios de este cenobio, primitivamente dedicado a los apóstoles Pedro y Pablo, queda recogido el hecho de la muerte de la cierva así como las habilidades taumátúrgicas de san Egidio, entre ellos la calma de tempestades, la curación de enfermos o la lluvia de rosas. Años más tarde, el monumental monasterio se convertiría en una de las paradas obligatorias del camino francés a Santiago de Compostela, conteniendo las reliquias del santo fundador como principal reclamo para los peregrinos. En época posterior, sus restos fueron trasladados hasta la abadía de saint-Sernin, en Toulouse. Notas obtenidas de MARCONOT, J. M., *Saint Gilles. L'abbatiale romane*, Nîmes, Riresc, 2008.

<sup>329</sup> Véase en el subapartado de las alegorías eucarísticas la reelaboración que estos temas van a sufrir tras el asentamiento dogmático propuesto por los cánones de Trento.

<sup>330</sup> BECKER, U., *The Continuum encyclopedia of symbols*, Nueva York, 2000, p. 199.



cuatro arroyuelos de agua, cuya fuerza hace girar la rueda del molino. En un plano inferior, los padres de la Iglesia latina reciben la harina, ya transformada, depositándola en un cáliz del que emerge, de medio cuerpo, Jesús, repartiendo al instante las hostias entre el pueblo<sup>331</sup>.

El segundo es igualmente un alegoría algo más metafórica pero centrada casi exclusivamente en Cristo, quien está pisando con fuerza las uvas en un lagar mientras que la viga de ésta lo aprisiona hasta doblar y lacerar su cuerpo<sup>332</sup>. En el trasfondo teórico de la escena subyacen las proféticas palabras de Isaías interpretadas por los padres de la Iglesia como una clara alusión a la pasión de Jesús proyectando su imagen herida, atormentada, rota. En una xilografía fechable a finales del siglo XV, inserta en la obra *The life of the Virgin Lydwine*, publicada en Gouda por los miembros de piadosa asociación ascética, Cristo aparece vencido por la viga de la prensa que hace brotar de su costado a borbotones una sangre que va a parar a un cáliz. El dolor hace que los ojos del protagonista se cierren y que sus dedos, al rozar las magulladuras del tormento, hagan correr un importante flujo sanguinolento. La prensa, con su poder inequívoco de aplastamiento, estampa su fuerza contra la carne vulnerable, aplanando y venciendo la espalda del protagonista<sup>333</sup>.

Varios pasajes bíblicos sirven como puntos de referencia para la configuración visual de este segundo pasaje. La imagen de la carne humana aplastada por una máquina que es más bien un potro de tortura surge sobre todo de la descripción de Isaías del Varón de Dolores, interpretado como profecía de la pasión de Cristo:

<sup>331</sup> Esta iconografía es especialmente recurrente en innumerables ciclos de la pintura de raíz eucarística elaborada en tierras germanas a lo largo del siglo XV. Partiendo de la escena más coral puede pasarse, en ocasiones, a otras más simplificadas en cuanto al número de personajes actuantes si bien tanto el sentido vertical que marcan los actores en una línea que desciende desde los tiempos veterotestamentarios hasta los fieles, pasando por el apostolado o las referencias a los padres de la Iglesia, se mantienen del todo inalterables. Estudios aproximativos al desarrollo de esta temática en Alemania la ofrecen THOMAS, A., *Die Darstellung Christi in der Kelter*, Düsseldorf, 1936; PANOFSKY, E., "Imago Pietatis: ein Beitrag zur Typengeschichte des 'Schmerzenmanns' und der 'Maria Mediatrix'", en *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60*, Leipzig, 1927, pp. 261-308; y RYE-CLAUSEN, H., *Die Hostienmühlebilder im Lichte mittelalterlicher Frömmigkeit*, Stein am Rhein, 1981.

<sup>332</sup> Estudios específicos sobre esta curiosa iconografía son los de: ARONBERG LAVIN, M., "The Mystic Winepress in the Mérode Altarpiece", en LAVIN, I. y PLUMMER, J. (Eds.), *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honour of Millard Meis* vol. 1, Nueva York, 1977, pp. 297-301; MARROW, J., *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance*, Kortrijk, 1979, pp. 83-94; THOMAS, A., *Die Theologie des mystischen Kelterbildes*, Düsseldorf, 1936; SCHILLER, G., *Iconography of Christian Art. The Passion of Christ* vol. 2, Londres, Lund Humphries, 1972, pp. 189-190; VENARD, M., "Le sang du Christ: sang eucharistique ou sang relique?", en *Tabularia. Études* nº 9, 2009, pp. 1-12; y WECKWERTH, A., "Christus in der Kelter: ursprung und wandlungen eines bildmotives", en GULDAN, E. (Ed.), *Beiträge zur Kunstgeschichte: eine festgabe für Heinz Rudolf Rosemann*, Munich-Berlín, 1960, pp. 95-108.

<sup>333</sup> El hondo patetismo de estas escenas se relacionan con la extraordinaria proliferación en la misma época histórica de otros motivos iconográficos y objetos de culto que inciden, en idéntico sentido, en mostrar de forma explícita la crueldad de las laceraciones, el ensañamiento de los martirios y la brutalidad de los castigos infringidos tanto a Cristo como a los santos, conformando toda una imaginería del dolor que busca crear en el fiel, de principio, la creación de un sentimiento de compasión. Cf. WALKER BYNUM, C., "Violent imagery in Late Medieval Piety", en *Bulletin of the German Historical Institute* nº 30, 2002, pp. 3-36.



“Fue despreciado y desechado de los hombres, varón de dolores y experimentado en aflicción; ciertamente él llevó nuestras enfermedades, y cargó con nuestros dolores; con todo, nosotros le tuvimos por azotado, por herido de Dios y afligido. Él fue herido por nuestras transgresiones, molido por nuestras iniquidades. El castigo, por nuestra paz, cayó sobre él, y por sus heridas hemos sido sanados”<sup>334</sup>.

Por su parte, la identificación de Cristo como uva procede a su vez del *Libro de los Números* que describe así el sarmiento con un racimo de uvas que los doce israelitas cortan en Canaán cuando Moisés los envía a reconocer la tierra prometida<sup>335</sup>. De igual manera, el prensado de las uvas vuelve a estar presente en la narración de Isaías: “he pisado yo solo el lagar [...]; lo he pisoteado con ira y lo he hollado con furor; y su sangre salpicó mis vestidos y manché todas mis ropas”<sup>336</sup>. El discurso amenazante del profeta enraíza tipológicamente con la refundición visual y exegética de la profecía de la Nueva Ley mediante la cual el Dios veterotestamentario se convierte en el Cristo evangélico, tornando así la imagen vengativa otorgada a la divinidad en alguno de los textos más antiguos en piedad, carne atormentada y sangre derramada en los capítulos neotestamentarios. Prueba de ello se recoge en el *Libro del Apocalipsis*: “y de su boca sale una espada aguda, para herir con ella las gentes; y él los regirá con vara de hierro; y él pisa el lagar del vino del furor, y de la ira del Dios todopoderoso. Y en su vestidura y en su muslo tiene escrito este nombre: rey de reyes y señor de señores”<sup>337</sup>. En la imagen de Jesús se aplaca la ira de Dios, convirtiéndose en el racimo de uvas pisadas por los recolectores de modo que personifica a la vez la vid y su fruto en un claro paralelismo con la construcción de la iglesia, cuya acción se extiende a través de los sacramentos que actúan, a su vez, como sarmientos entre los fieles. Juan lo recoge así en su evangelio: “yo soy la vid verdadera, y mi padre es el labrador. Todo sarmiento que en mí, que no dé fruto, mi padre lo quitará; todo sarmiento que da fruto lo poda para que dé más [...]. Permaneced en mí y yo en vosotros”<sup>338</sup>.

La canalización popular de las devociones a la humanidad de Cristo en aspectos específicos de su sufrimiento, como son las llagas o la sangre que de éstas mana, tienen un especial desarrollo en la espiritualidad de Bernardo de Claraval y Francisco de Asís, precursores e inspiradores tanto para místicos posteriores como, igualmente, para los artistas que plasmarían la corporalidad y el padecimiento cristífero en obras gráficas donde además comienzan a aparecer, junto al protagonista, las conocidas *Arma Christi*. Referencias éstas que igualmente serán desarrolladas por autores medievales, completando y redefiniendo

<sup>334</sup> *Isaías 53, 3-5*

<sup>335</sup> *Libro de los Números 13, 16-25*. Véase el apartado III dedicado a las constantes iconográficas.

<sup>336</sup> *Isaías 63, 3*

<sup>337</sup> *Libro del Apocalipsis 19, 15-16*

<sup>338</sup> *Juan 15, 1-8*. El significado de esta metáfora es desarrollada por Melitón de Sardes en su obra *Clavis*, escrita en el siglo II. La uva es la Iglesia, es decir, el cuerpo místico de Cristo: *Botrus, Ecclesia, sive Corpus Domini, in Numeris, eo quod botrum de terra repromissionis in phalange crucis Israelitici speculatores reportassent*. Escritos posteriores de Tertuliano, Cipriano y Agustín de Hipona entienden por esa misma prensa la propia pasión de Jesús, cuya túnica quedó manchada de sangre por los tormentos a los que fue sometido. Por su parte Gregorio Magno, en el siglo IV, argumenta que es precisamente en ese mismo lagar donde Cristo ha sido pisado como uva y, a su vez, él mismo actúa como vendimiador ya que a través de su padecimiento ha vencido al mal. De ahí que la propia sangre redentora del protagonista sea capaz de lavar la mancha del pecado al actuar como una *fons pietatis*

esta particular temática mística. “En los brazos se entrelaza la vid, de la cual fluye hacia nosotros en abundancia el vino dulce enrojecido por la sangre”, llegará a exponer Venancio Fortunato<sup>339</sup>. Metáfora sobre la que volverán a incidir de igual manera Agustín de Hipona, Isidoro de Sevilla, Rupert de Deutz o Buenaventura de Bagnoregio<sup>340</sup>. Precisamente al Doctor Seráfico corresponde la afirmación más contundente: “el vino es imagen de la sangre que se extrae del racimo, es decir, del cuerpo de Cristo, prensado por los judíos en el lagar de la cruz”<sup>341</sup>.

A pesar de esta compleja inspiración bíblica y del correspondiente desarrollo de la literatura devocional del medievo, el tema salvífico del vino-pisador comienza a ser utilizado por el arte hacia el siglo XII, preferentemente aunque no en exclusiva en obradores del norte de Europa, iluminando manuscritos y plasmándose en relieves escultóricos, vitrales, tapices, pinturas murales, grabados y piezas de artes decorativas. Como resultado de esta incardinación de fuentes, la escena de la prensa suele aparecer con frecuencia en contextos cristológicos y sacramentales. Un ejemplo anterior en el que la imagen de Jesús se relaciona con la sangre y un copón en el que esta cae puede observarse en la cruz-relicario de Mosan, de origen belga, elaborada ca. 1160-1670 y conservada en el British Museum. En ella, la trágica crucifixión de Cristo, a cuyos pies un cáliz recoge la sangre de sus llagas, se yuxtapone en el reverso a escenas como las uvas portadas por Caleph y Josué, la serpiente de bronce sobre una columna escoltada por Moisés y Aarón, la bendición de Jacob a sus hijos Efraín y Manasés, el cordero sacrificado en pascua situado en un portal marcado por una tau o el encuentro de Elías con la viuda de Sarepta, episodios todos ellos veterotestamentarios entendidos como prefiguraciones de la pasión de Cristo (**imagen 22**).

No obstante, su verdadero origen iconográfico no parece aún estar demasiado clarificado. Diferentes expertos defienden su procedencia de otras iconografías un tanto anteriores, como ‘la fuente de la vida’, ‘el árbol de la cruz’ o ‘el tronco de Jesé’<sup>342</sup>. Los análisis clásicos sobre la iconografía redundan en la mezcolanza del mensaje doctrinal con un contenido tañido de hondo patetismo que confieren al pasaje iconográfico una novedad inusual al tiempo que aprovecha sus recursos visuales para conferir en el fiel un alto grado de emotividad<sup>343</sup>. No obstante y desde el punto de vista ontológico, el tema de la prensa está también íntimamente relacionado con el del ‘molino místico’, interpretado como exaltación del cuerpo sacrificial de Cristo –tanto por el molino en sí como por la acción de moler el

<sup>339</sup> FORTUNATO, V., *Op. cit.* II, 1.

<sup>340</sup> Una mayor profundidad historiográfica sobre este tipo de literatura pasional surgida en la Edad Media, con especial hincapié en la influencia bonaventuriana, la ofrece BESTUL, T. H., *Text of the Passion: Latin devotional literature and medieval society*, Filadelfia, Pennsylvania University Press, 1996, pp. 45-55.

<sup>341</sup> BAGNOREGIO, B. de, *De preparatione misase*. Recogido en *Opera omnia* 8, 16.

<sup>342</sup> Cf. PernoUD, R., “De la Fontaine de Vie au Pressoir mystique”; ALIBERT, D., “Aux origines du Pressoir mystique. Image d’arbres et de vignes dans l’art medieval (IXe-XVe siècle)”; y RIGAU, D., “Le sang du Redempteur” en *Le pressoir mystique. Actes du colloque de Recloses*, París, Cerf, 1990, pp. 17-25, 27-42 y 57-67. Este estudio es el resultado de un congreso internacional celebrado en mayo de 1989 en la localidad francesa de Les Recloses, con ocasión de la restauración efectuada sobre un monumental ejemplar escultórico. Las aportaciones de los estudiosos participantes en el mismo se hacen completamente necesarias para explicitar el origen, uso y desarrollo que adquiere esta particular iconografía.

<sup>343</sup> VLOBERG, M., *L’Eucharistie dan l’art*, Grenoble-París, Arthaud, 1946, pp. 172-183; MÂLE, E., *Op. cit.*, pp. 113-124; y RÉAU, L., *Op. cit.*, pp. 438-441.

grano— al actuar como paso intermedio entre lo recogido por las escrituras veterotestamentarias y las evangélicas. En todo caso no será hasta el siglo XV cuando la escena de la prensa adquiriera características netamente sacramentales reemplazando el molino de grano por el lagar con las uvas para asemejarse más a la representación del cuerpo y la sangre de Cristo, de ahí su uso y efectividad en los círculos de la piedad eucarística. Prueba de ese carácter sacrificial puede observarse en una miniatura de las *Horas de Catherine de Cleves*, miniada hacia 1440, en la que Cristo figura en una imagen doble, primero como Varón de Dolores manteniendo a duras penas el equilibrio sobre una cruz posada sobre dos montículos y, más abajo, aprisionado por una prensa que le hace brotar de sus laceraciones una abundante sangre que va a parar, finalmente, a un cáliz.

La codificación de esta imagen fue enriquecida en obras posteriores teniendo como elementos fundamentales la propia prensa y la imagen lacerada del protagonista. Éste se acompaña en ocasiones de un madero que igualmente lo aprisiona junto a la viga del lagar o de un manso cordero que porta en sus hombros, fusionando a la vez la antigua idea del Buen Pastor que da su vida por el cuidado del rebaño a través del conocido pasaje del evangelio de Juan<sup>344</sup>. En todo caso, la sangre que brota de las heridas del protagonista adquiere una significativa importancia dentro de la propia escena, exaltándose desde un punto de vista más moral que físico<sup>345</sup>. En un sentido similar, la veneración hacia la cruz, entendida no como instrumento martirial sino asociada al propio cuerpo de Cristo, pasa en el medievo a ser un tropo particularmente común. Tomás de Aquino defiende incluso que el madero ha de entenderse como una representación cristífera al entrar en contacto directo con su cuerpo y con su sangre<sup>346</sup>. Así es como el material lígneo de la Vera+Cruz actúa como una *brandea* preciosa, un velo que cubre una reliquia que atestigua la presencia histórica de Jesús de Nazaret en el mundo, el cual, además, a finales de la Edad Media, comienza a vincularse a una imagen mucho más sufriente, lacerada y naturalista que la difundida centurias anteriores dominada por un hieratismo distante<sup>347</sup>.

<sup>344</sup> Ejemplos representativos de ambos desarrollos iconográficos pueden advertirse, para el primer tipo, en un medio relieve ubicado en la Kreuzkapelle, Ediger-Eller, en Moselle, realizado hacia 1500 y, del segundo, un fresco de finales del siglo XV ubicado en la iglesia de santa Úrsula, Colonia. Cf. LÖFFLER, H., *Iconographie des Scherzensmannes*, Berlín, 1922.

<sup>345</sup> En ocasiones, la propia sangre que vierte Cristo sobre el *lacus* de la prensa es utilizada a su vez como tinta espiritual para escribir sobre los tormentos a los que fue sometido. Una xilografía atribuida a Caspar, ca. 1460-1470, conservada actualmente en la muniquesa Bayerische Staatsbibliothek, presenta en su parte inferior derecha al símbolo tetramórfico de san Mateo —el hombre alado— mojando su pluma en un cáliz en el que abunda la sangre de un Cristo lacerado, prácticamente derrumbado por el peso de la viga del lagar. Sangre y tinta comparten propiedades a través del vino: no solo por el flujo, la mancha o el coágulo, sino porque en ocasiones el zumo de la uva era utilizado como ingrediente para la fabricación de tintas. Una interesante asociación estudiada por ZORACH, R., *Blood, milk, ink, gold: abundance and excess in the French Renaissance*, Chicago, Il, 2005, p. 28.

<sup>346</sup> AQUINO, T. de, *Summa theologica* III, 25.4.

<sup>347</sup> La fusión entre la materia animada y la inerte se atribuye fundamentalmente al naturalismo emergente en la escultura de finales del Gótico, en especial la producida de manera abundante por diferentes obradores europeos con destino a los conventos femeninos. La apuesta por la imagen de un Cristo vivo pero a su vez sufridor, provocaría una mayor conmoción a los ojos de las religiosas imbuidas por un contexto de piedad mística propia de determinadas órdenes mendicantes. Grabados con escenas milagrosas, visiones místicas, narración de experiencias sensoriales o episodios peregrinos plagan así mismo la literatura cenobial de esta época, completando un círculo de sinergias novedosas. Visiones de conjunto al respecto se advierten en

Así pues, la adquisición de nuevos significados a la primitiva escena del lagar va a comenzar a ser entendida hacia el siglo XV como una representación del propio Gólgota en la que los instrumentos de la pasión tienen gran protagonismo: el tornillo de la prensa evoca de manera explícita la columna de la flagelación, su extremo afilado se asemeja a un clavo mientras que la viga transversal no es más que el propio árbol de la cruz que, en ocasiones, presenta una escalera a semejanza de la utilizada durante el descendimiento del cuerpo inerte del reo. Es así como la prensa se convierte en una sofisticada herramienta nemotécnica que refuerza aún más los tormentos sufridos por Cristo en su pasión, actualizados en la mente del fiel que contempla asombrado la escena. La correspondencia entre las *Arma Christi* y los movimientos automáticos de la prensa redundan, en último sentido, en la explicitación visual de la transustanciada carne y sangre de Cristo<sup>348</sup>, al que además ayudan las características estético-morfológicas propias de las xilografías a dos tonos en donde los pigmentos rojos quedan asociados al mensaje final que se pretende transmitir<sup>349</sup>. Es de hecho el extraordinario desarrollo de la imprenta el que posibilita la difusión de estampas con esta temática mística por gran parte de los Países Bajos, Francia septentrional, Estados alemanes o Suiza, entre otros, actuando como grabadores originales la primitiva escuela de Nuremberg o la prolífica familia de los Wierix (**imagen 23**), sentando así las bases de su futura incardinación en la *Devotio moderna* que años después propulsará el agustino Thomas de Kempis (1380-1471), en los albores del comienzo de una época de la historia eclesíastica marcada por el desarrollo y aplicación de los principios acordados por el concilio de Trento<sup>350</sup>.

---

CAMILLE, M., *Gothic Idol: ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge, 1989 y NEWMAN, B., "The visionary texts and visual worlds of religious women", en HAMBURGER, J. y MARTI, S., *Crown and veil: the art of Female Monasticism in the Middle Ages*, Nueva York, 2008, pp. 151-171.

<sup>348</sup> El reciente estudio de GERTSMAN, E., "Multiple impressions: Christ in the winepress and the semiotics of the printed image", en *Art History* vol. 36, 2, 2013, pp. 310-337, supone uno de las más actuales y acertadas aportaciones al estudio de la particular iconografía de la 'prensa mística' y su evolutiva historia iconográfica, convirtiéndose en obligada referencia bibliográfica.

<sup>349</sup> Resulta del todo interesante la pervivencia en época medieval de las extensas ideas sobre la visión aportadas en el siglo XII por el franciscano británico Roger Bacon, precursor de la ciencia moderna. Resumiendo éstas al aplicar el método científico a la experimentación de la realidad, afirmaba que la experiencia de cada uno permite el acceso a las sustancias espirituales aportando un conocimiento interior parecido al que dios proporcionó en su tiempo a los patriarcas para que éstos no dependieran sólo de una simple visión sensorial del hecho religioso sino, también, aplicasen una mirada racional sobre el mismo. Para Bacon, quien a su vez sigue una línea muy similar a la mantenida centurias anteriores por el prolífico pensador árabe Alhazen, los ojos actúan como instrumento para recibir y dirigir las imágenes a un nervio común situado en la superficie del cerebro, en donde previamente se ha formado el concepto, la idea sustancial de algo. En este sentido, la contemplación de la iconografía de la 'prensa mística' por parte del fiel, en donde imagen y apariencia están tan íntimamente relacionadas, vienen a cosificar, a demostrar visualmente, aquello que previamente ha sido ya advertido en los textos sagrados, visiones místicas o por la acción de la homilética semanal. Una aproximación al pensamiento completo y las aportaciones científicas desarrolladas por este preclaro fraile la ofrece MARTÍN COLLANTES, C., "El pensamiento de Roger Bacon", en AA. VV., *Galileo y la gestación de la ciencia moderna. Actas IX*, col. Encuentros, Las Palmas-La Laguna, Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia, 2000, pp. 35-48.

<sup>350</sup> Remitimos de nuevo a las connotaciones que la Reforma católica imprimirá en el Barroco a tales constantes iconográficas, desarrolladas en el subapartado de las alegorías eucarísticas.

## 1.5 DESARROLLO DE LA DEVOCIÓN EUCARÍSTICA AL AMPARO DE LA FUNDACIÓN DE HERMANDADES. EL PROLÍFICO VIAJE DE TERESA ENRÍQUEZ POR ANDALUCÍA Y LAS FILIALES DE 'LA MINERVA'

El asociacionismo es un fenómeno con hondas raíces en la historia y es precisamente la época bajomedieval la más propicia para el establecimiento, organización y funcionamiento de este fenómeno de unión social. En España, abundaron las cofradías en los reinos cristianos aunque no todas, por supuesto, compartieron orígenes ni misma finalidad, contrastando con la abolición prácticamente generalizada existente en la Europa occidental de las asociaciones gremiales vinculadas a los oficios motivada, según las opiniones más conservadoras, al cese de los abusos, ligas o monopolios así como su influencia en la política municipal del núcleo urbano en el que tuviera su sede; otras interpretaciones, sin embargo, entienden la prohibición del asociacionismo gremial como un veto jurídico al acceso de sus miembros a los gobiernos locales, situación que podrían en riesgo la alianza convenida entre el poder señorial y los emergentes burgueses, defensora de intereses bien distintos<sup>351</sup>.

Lo cierto es que bajo el impulso de la Iglesia nacen y se desarrollan las denominadas 'cofradías gremiales' que agrupan a individuos que, a su misma vez, comparten oficio, incluyéndose entre ellos incluso al estamento sacerdotal. Puestas bajo la advocación de un patrón, son frecuentes la fundación de hospitales o, por el contrario, la realización de obras asistenciales tanto entre sus miembros –a modo de un mutualismo un tanto primitivo en ausencia de otro tipo de coberturas ante la enfermedad, el accidente o la muerte–, como también entre pobres y peregrinos. Obligados a ese carácter benéfico, los miembros de estas asociaciones también participan de las alegrías de sus familias integrantes, festejando los matrimonios o cualesquiera otra ocasión excepcional. No obstante existen también otros ejemplos significativos que reflejan la ausencia de estos lazos fraternales entre cofrades cuando entraban en conflicto por el aumento de precios o el reparto de ciertas materias primas<sup>352</sup>.

En paralelo a estas promociones laborales que aúnan cuestiones de auxilio social, la jerarquía eclesiástica también impulsa otro tipo de cofradía, en este caso las fundadas directamente por un prelado diocesano o bien, por el rector de un templo. El fin de las mismas es obtener recursos económicos suficientes para la construcción o, dependiendo el caso concreto, restauración de una iglesia. Las influencias episcopales en la trama social de la ciudad correspondiente serían el principal medio para la incorporación de miembros de relativa solvencia económica a la asociación, los cuales, al pagar su cuota y participar de la

<sup>351</sup> Existe una extensa bibliografía dedicada al estudio de la génesis, organización jurídica, composición social y fines de las cofradías españolas, especialmente prolifera en las últimas décadas. A modo muy genérico puede seguirse a: CORDERO RIVERA, J., "Asociacionismo popular: gremios, cofradías, hermandades y hospitales", en IGLESIA DUARTE, J. I. de, *La vida cotidiana en la Edad Media. VIII Semana de Estudios Medievales*. 1998, pp. 387-400; CARRASCO PÉREZ, J., "Mundo corporativo, poder real y sociedad urbana en el Reino de Navarra (siglos XIII-XV)", en AA.VV., *Cofradías, gremios y solidaridades en la Europa medieval*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1993, pp. 225-252; PÉREZ GONZÁLEZ, S. M., *Los laicos en la Sevilla bajomedieval. Sus cofradías y devociones*, Huelva, Universidad, 2005; GARRIDO AGUILERA, J. C., *Religiosidad popular en Jaén durante los siglos XV y XVI. Las Cofradías*, Jaén, Ayuntamiento, 1987.

<sup>352</sup> PASTOR DE TOGNERI, R., "Ganadería y precios. Consideraciones sobre la economía de León y Castilla (siglos XI-XIII)", en *Cuadernos de Historia de España* 35-36, Buenos Aires, 1962, pp. 37-55.

actividades culturales de la misma, recibirían, multiplicadas, las abundantes gracias, favores espirituales y privilegios religiosos que recaerían sobre ellas sin que constase, salvo caso excepcional, la realización de obras piadosas, la creación de una cobertura social al modo del mutualismo anteriormente comentado o el entierro de sus miembros.

Es así como se originan las dos tipos de cofradías medievales que experimentan, a partir del siglo XIV, un notable auge: las que se dedican a la salvaguarda de los aspectos laborales, conocidas como corporaciones de oficio y las que tienen por finalidad la promoción devocional de un determinado templo, a la que podría denominarse asociación piadosa. Ambas compartirían a pesar de ostentar funciones diferentes, una misma línea benéfico-asistencial aunque variando, por supuesto, el destinatario y la intencionalidad de sus acciones. De igual manera, en la conceptualización de sus funciones, se tratarían de asociaciones más o menos espontáneas en las que cristalizaría la manifestación urbana de confraternidad laica a la que podrían unirse aunque no necesariamente determinadas profesionales bajo el signo y amparo eclesiástico que, además, autorizaría la verificación de sus cultos, actividades y acciones.

Será pues con el paso del tiempo y el fin del medievo cuando los aspectos devocionales primen dentro de las cofradías sobre otras cuestiones hasta entonces más importantes. Surgirá así la idea que éstas, además, han de encaminar su actividad hacia el desarrollo espiritual de sus cofrades, añadiéndose a las prácticas de entierro y sufragio de los difuntos el ejercicio de la penitencia, abriendo incluso sus puertas a miembros que no se dedicaban al mismo oficio que, posiblemente, si detentasen sus fundadores. La documentación precisa que iniciado el siglo XV las órdenes mendicantes impulsan en sus cenobios la creación de cofradías penitenciales vinculadas a sus más insignes devociones cristológicas: la vera+cruz junto con el culto a las cinco llagas y sangre de Cristo por parte de los franciscanos, la veneración al Dulce Nombre de Jesús en los conventos dominicos o a la iconografía de Jesús caído por parte de los carmelitas son algunas de ellas, las cuales, además, servirán de base para posteriores reorganizaciones, anexiones o fusiones en la Edad Moderna así como de inspiración para la fundación de otras que no necesariamente estarán ligadas a una determinada espiritualidad.

Ahora bien, la aparición de las cofradías que tienen por objeto fundamental la veneración del cuerpo y la sangre de Cristo como práctica de adoración fuera de la propia celebración eucarística, nacen a raíz de la popular labor evangelizadora que los franciscanos observantes venían realizando en la península italiana<sup>353</sup>. Es así cómo, partir de 1483, los frailes

---

<sup>353</sup> No existe aún constancia documental del origen exacto de las cofradías sacramentales. Quizás una de las pioneras corporaciones se funda en la localidad italiana de Macerata donde, el 25 de abril de 1356, sucede un suceso milagroso durante una eucaristía aunque será en esta localidad y otras cercanas cuando, a finales del siglo XV, los franciscanos fomenten grupos de piedad para la adoración eucarística. Por otra parte hay que desdeñar completamente la idea de otorgar el concepto de 'cofradía sacramental' a un grupo que en Avignon, hacia 1226, podría ser responsable del fomento del culto eucarístico; sin embargo la fecha tan temprana hace que, ni religiosa, ni histórica, ni jurídicamente, ostentase tan denominación entrando en colisión con los planteamientos teológicos y litúrgicos existentes a principios del siglo XIII, contrarios a la veneración eucarística fuera del ámbito exclusivo de la celebración eucarística.



Cherubino da Spoleto (1414-1484)<sup>354</sup> y Bernardino Tomitano o de Feltre (1439-1494)<sup>355</sup> van a promover en algunas zonas del norte de la península italiana grupos de fieles adoradores de la eucaristía, denominadas *Compagnie del Corpus Domini*<sup>356</sup>. Sirviéndose de las enseñanzas evangélicas y teniendo como modelo justamente las pláticas misionales de Bernardino de Siena (1380-1444) a través de su discípulo Giacomo della Marca, fundarán asociaciones de fieles centradas en la veneración de la eucaristía fuera de la misa<sup>357</sup>. Al respecto, al primero de ellos se le atribuye una obra titulada *Regole delle vite spirituali (imagen 24)* que actuaría como guía acerca de cómo debían llevarse a cabo estas prácticas adoradoras al tiempo que supondrían, además, el establecimiento de una vida familiar en torno a la eucaristía dentro de un programa ético-didáctico<sup>358</sup>. Estaríamos así ante el

<sup>354</sup> Originario de la isla griega de Negroponte –nombre veneciano de la hoy conocida como Eubea–, su vida gira en torno a la predicación en la franja norte de la península italiana y el auxilio social a los más desfavorecidos. Estudiante de la teología, la filosofía y el derecho canónico, es uno de los predicadores itinerantes más conocidos entre los años 1441 y 1484. Toscana, Umbría y Emilia-Romagna son algunas de las regiones a las que llevó el evangelio, denunciando los vicios morales de los magistrados de las ciudades. Existe cierta controversia en asignarle la paternidad de la *Regole delle vite matrimoniale* obra que, según algunos autores, podría haber sido escrita anteriormente por otro fraile de la orden pero que Spoleto pudo dar a conocer a través de su actividad misional. De igual modo es común la afirmación historiográfica que atribuye una petición suya al papa para la obtención de cien días de indulgencia para todos aquellos fieles que rezasen la corona de los siete gozos marianos franciscanos, siendo un firme defensor de la creencia popular en la concepción inmaculada de María. Datos extraídos de CENCI, C., “Silloge di documenti franciscani trascritti dal p. Ricardo Pratesi”, en *Studi francescane* LIXIV, 2, 1967, pp. 100 y ss.; y PETROCCHI, P., *Una ‘devotio moderna’ nel Quattrocento italiano? Ed altri studi*, Florencia, Felice Le Monnier, 1961.

<sup>355</sup> La trayectoria asistencial de este fraile seráfico está vinculada también a la creación de montes de piedad en Mantua (1484), Parma (1488), Padua (1491), Pavía (1493) o Montagnana (1494), iniciativa también esbozada en Spoleto al constituirse con la idea de acabar con la tradicional usura con que los prestamistas de origen judío de esas zonas trataban a ciertos grupos populares. La financiación facilitada por estas asociaciones incluso dejaban un escaso margen para que campesinos y pequeños artesanos pudiesen mantener sus negocios al hacerlos financieramente sostenibles. Ello también le conllevó cierta fama antisemita, participando en la condena a muerte de quince judíos en la ciudad de Trento, en 1475, acusados de ser los responsables de la muerte de un niño. A pesar de su menuda complexión física, el franciscano se prodigó igualmente en la asistencia a los enfermos y desvalidos, como ocurrió durante la epidemia que asoló Padua en 1478. Su fama como predicador llegó también a oídos de los grupos poderosos, siendo llamado a Milán por Ludovico el moro para refutar las opiniones de un conocido astrólogo de la corte milanés. Cf. *Vita del beato Bernardino Tomitano da Feltre. Della religione de Minori Osservanti di san Francesco. Scritta da don Angelo Blengini e dedicata alla santità din Nostro Sig. Papa Clemente XI da don Donato Tomitano canonico della DUcale si San Marco di Venezia*, Padua, Stamperia del Seminario, 1710 y MELCHIORRE, M., *A un cenno del suo dito. Fra Bernardino da Feltre e gli Ebrei*, Uniopli, 2012.

<sup>356</sup> Activas a partir de entonces en Pistoia, Bolonia y Parma, uniéndose así a la existente en Florencia, en la iglesia de san Lorenzo, poco años antes.

<sup>357</sup> La educación de los laicos a través de la oración y las prácticas devotas es uno de los objetivos permanentes de la pastoral ejercida por los frailes observantes de san Francisco. La predicación es en sí misma una forma de educar en las formas correctas de devoción. En el caso de Spoleto, la propuesta de rutinas diarias orantes son bastante similares a las que Giovanni Certosino expone en *Gloria mulierum* dedicada por entero a las mujeres casadas a las que insta a realizar a diario siete salmos penitenciales y oraciones dedicadas a María. Véase: DELCORNO, C., “Maestri di preghiera per la pietà personale e di familia”, en *Religione domestica: Medioevo, età moderna*, col. Quaderni di storia religiosa 8, 2011, pp. 117-146 y MIXSON, J. D. y ROEST, B., *A Companion to Observant reform in the late Middle Ages and beyond*, col. Brill’s companions to the Christian tradition vol. 59, Danvers, 2015, p. 180.

<sup>358</sup> Especialmente significativos resultan para la praxis devocional eucarística los capítulos XVIII al XXIV, dedicados a la preparación –dividida en siete consejos– que el fiel ha de realizar antes, durante y después de comulgar.

antecedente más inmediato de un reglamento o estatuto, centrado más bien en el desarrollo cultural y la preparación personal del fiel antes que en características organizativas, logísticas o jurídicas propias de este tipo de normativa.

El origen de las *compagnie* deviene de llevar solemnemente el viático a los enfermos, para lo cual los fieles antecedían al fraile portando antorchas en las manos al tiempo que un auxiliar hacía sonar una campanilla para indicar la presencia del cuerpo de Cristo. Tanto se incardina esta forma de piedad entre la sociedad que Spoleto instituye dentro del propio templo una confraternidad para honrar la presencia misma de Jesús en las especies transustanciadas. De esta manera, una vez al mes, se celebraba la denominada ‘misa del Cuerpo de Cristo’ contando con significativa presencia social<sup>359</sup>, a lo largo de la cual se hacía especial mención a la figura de Santiago, devoción particular del fraile franciscano.

La actividad de Spoleto en Pistoia, alentando la constitución de la *Compagnia del Corpus Domini* trae consigo, además, la construcción de un altar sacramental en la catedral de san Zeno, entre 1477 y 1484, encargado al prestigioso pintor Piero Pollaiuolo<sup>360</sup>. De hecho, para llevar a cabo esta labor, se forma una comisión de expertos en la que interviene el propio artista y cuya máxima preocupación se centra en cómo acomodar un ciborio provisto de tres dimensiones al plano bidimensional del retablo pictórico<sup>361</sup>. Un desafío de dibujo y diseño que es consecuencia directa del renovado énfasis puesto durante el siglo XV en el papel salvífico de la eucaristía y su celebración, constatándose como, de esta manera, la secretaría del Consejo popular celebrado en Pistoia anota el 11 de noviembre de 1485 el pago pendiente al artista tras acabar, meses antes, su *tavola del Corpus Domini*. Dos años antes de finalizarse ésta, una procesión eucarística partía de la iglesia del Carmen, centro de

<sup>359</sup> Más datos sobre esta actividad concreta, incardinada en toda su labor pastoral, pueden encontrarse en *Delle Croniche dell'ordine de frati minori Istituito dal P. S. Francesco. Parte Quarta. Non più data le vie, le penitente, l'Estati, le Visioni, le Revelazioni, le Gratie, li Miracoli, le Morti, & gli Auuenimenti ejemplissimi, e di singolare Santità di Seicento, e più Servi, e Serve di N. S. Gesù Christo. Et si narrano i maravioglisi progressi, fatti da i Religiosi dello stesso Ordine, in tutte le parti del Mondo. Reccolte con ogni diligente fedeltà dal R. O. F. Bartolomeo Cimarelli, Teologo minor Osseru, della Provine della Marca, Venecia, Barezzo Barezzi, 1621, pp. 319-322.*

<sup>360</sup> La elección de tal afamado pintor no es casual. Los años en los que se le hace el encargo coinciden con los del mandato como obispo de Pistoia de Niccolò Pandolfini, empeñado en encabezar una campaña de engrandecimiento diocesano a través de la defensa de lo que él consideraba sus derechos y privilegios episcopales. Un clérigo de carrera que al tiempo se convirtió en cardenal con poderosos aliados tanto en Florencia como en Roma, a los que no dudaba en convocar toda vez que sufría la oposición local a sus planteamientos políticos. Para llevar a cabo la remodelación del patrimonio artístico diocesano contó con la colaboración de conocidos artistas como Andrea Verrocchio, Antonio Rosellino o, como en el caso que nos referimos, los hermanos Pollaiuolo, Antonio y Piero. Véase NERI LUSANNA, E. y D'AFFLITO, C., “Le Arti figurative”, en PINTO, G. (Ed.), *Storia di Pistoia: dentro lo stato fiorentino, dalla metà del XIV alla fine del XVII secolo*, Florencia, 1999, pp. 383-395 y PADOA RIZZO, A. (Ed.), *Arte e committenza a Pistoia alla fine del XV secolo: Benozzo Gozzoli e i suoi figli Francesco e Alesso*, Pistoia, Cassa di Risparmio, 1989.

<sup>361</sup> Estas preocupaciones son aplicables a prácticamente todos los artistas que, en esta época, se enfrentan al mismo problema. Así pues, estas comisiones vienen a elaborar propuestas y soluciones reales en una etapa preliminar a la llamada ‘disolución de la barrera existente entre la pintura y la escultura’, traducida en la producción de retablos arquitectónicos monumentales en la recta final del siglo XV florentino. Véase al respecto la situación planteada junto a diversos e interesantes proyectos de artistas florentinos en: KURZ, O., “A group of Florentine Drawings for an Altar”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XVIII, 1955, pp. 35-53 y POPE-HENNESY, J., *Italian Renaissance Sculpture*, Londres, 1958, p. 36.

creación de la asociación, hasta llegar a la propia catedral, lugar en el cual se mantendrían a partir de entonces las prácticas de adoración sacramentales al presentar no sólo un espacio congregacional mucho más amplio que el existente en la iglesia del cenobio carmelitano<sup>362</sup> sino, también con este hecho, se procedía a la superposición del poder diocesano sobre el clero regular. De ahí que la fecha fundacional de la compañía, ya instalada en los muros catedralicios, sea la de 1483, si bien las prácticas adoradoras alentadas desde el púlpito por Spoleto deben datarse unos años antes. Por otro lado, la disposición en la catedral de la obra de Pollaiuolo despertó una expectación sin precedentes en la ciudad, considerándose incluso uno de los mejores ornamentos con que se había dotado la fábrica catedralicia<sup>363</sup>.

Al hilo de cuanto sucede en Pistoia, otras ciudades de la región de la Toscana experimentan un importante auge de las prácticas sacramentales unido a su proyección en el arte<sup>364</sup>. Así, en Florencia, el arzobispo Antoninus, cuyo mandato transcurre de 1446 a 1459, fomenta la festividad del *Corpus Christi* con su consecuente procesión al amparo del impulso dado a ésta en territorio italiano de la mano de los papas Martín V, Eugenio IV y Nicolás V en pleno *Quattrocento*<sup>365</sup>. La procedencia dominica del prelado le lleva a dotar a la festividad litúrgica de una extensa celebración dentro del calendario anual de cultos, disputándose con los propios frailes de santa María Novella, hermanos suyos en la fe y en Domingo de Guzmán, el derecho a celebrar una fiesta que desde 1425 organizaban en exclusiva los dominicos; éstos incluso incluían en la procesión la exhibición de diferentes reliquias de santos vinculados a

<sup>362</sup> Sobre la fundación del *Compagnia del Corpus Domini* en Pistoia, alentada por la predicación de Cherubino, véase CHIAPELLI, A., *Pistoia. Città e terre mistiche*, Florencia, Librería Fiorentina, 1924, pp. 211-213.

<sup>363</sup> Interesante es el proceso elaborativo del retablo pictórico de Pollaiuolo así como el seguimiento que realiza la comisión de expertos constituida a tal efecto, dado a conocer a través de fuentes documentales primarias y secundarias por MILNER, S. J., "Piero Pollaiuolo's lost sacramental altarpiece of the 'Corpus Domini'", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* LXVII, 2004, pp. 157-192. Por desgracia, la obra en sí no se conserva en la actualidad aunque el rastreo documental informa que se trataba de una composición integrada por diferentes santos, entre ellos a los que se dedica el templo catedralicio, Zeno y Jaime, en medio de un rompimiento de gloria en el cual seis cabezas de serafines escoltaban el eje central, en el que se insertaría aunque de manera completamente anexa a la tabla, un esbelto tabernáculo. Dos ángeles junto a Dios padre y otro par de ellos sosteniendo un cáliz completarían la pintura, en cuya parte superior se dispondría un conopeo a modo de palio sobre el conjunto pictórico y arquitectónico.

<sup>364</sup> Para el estudio de los cultos asociativos eucarísticos en Siena véase ISRAËLS, M., "Altars on the Street: the wool guild, the Carmelites and the feast of Corpus Domini in Siena (1356-1456)", en *Renaissance Studies* vol. 20, 2, abril, 2006, pp. 180-200. Para el caso veneciano, existe una interesante aportación que estudia la elaboración de un frontal de altar a disponer al paso de la procesión eucarística –instituida la fiesta desde 1295 por decreto del Consejo Mayor– correspondiente a KAPLAN, P. H. D. "The Paliotto of the Corpus Domini: a eucharistic sculpture for a venetian nunnery", en *Studies in iconography* vol. 26, 2005, pp. 121-174.

<sup>365</sup> Será Nicolás V quien por vez primera en 1447 modifique la procesión del *Corpus Christi* en Roma, discurriendo ésta desde la basílica de San Pedro, en el Vaticano, hasta el castillo de Sant'Angelo, acompañándose de cardenales, arzobispos, obispos, resto del clero y fieles. Llegados a la fortaleza, el recorrido siguiente volvía a desembocar en el templo de salida diseñándose un itinerario que simbólicamente marcaba sobre las vías una frontera impenetrable en la propia Roma y la ciudad del Vaticano. Esta innovación contrasta con las celebraciones de años anteriores cuando la procesión presidida por el pontífice salía desde la basílica de san Juan de Letrán y culminaba en la de san Clemente. De igual manera, las crónicas señalan cómo el propio papa Nicolás V desarrollaba una acendrada sensibilidad por cuidar los pequeños detalles de la misma, en especial, por los corporales, cálices y demás ornamentos a utilizar. Cf. BARLUZZI, G., *De solemnibus pontificia Pompa quae in Festo Sacrosanti corporis D. N. Iesu Romae ad Vaticanum ducitur commentarius*, Roma, 1837; BUCHARDI, J., *Diarium sive Rerum urbanorum commentarium (1483-1506)*, vol. I, París, 1883, p. 148; INFESSURA, S., *Diario della città di Roma* 46, 1890; y MANETTI, G., *Vita di Nicolò V*, Roma, 1999, pp. 114-115.

su orden. Una disputa resuelta con la transferencia del ceremonial y procesión bajo la estricta supervisión y control de la autoridad diocesana<sup>366</sup> que coincide, además, con la finalización de las obras del *duomo de santa María dei Fiore*. Por eso el resultado de estos cambios –autorizados inclusive mediante bula papal otorgada por Calixto III en 1458<sup>367</sup>– no solo confieren importancia a la catedral como punto focal de las prácticas rituales eucarísticas sino que, a la misma vez, suponen una declaración enfática del obispo Antoninus como líder espiritual florentino.

La trasposición artística no solo de la fiesta sino de las prácticas adoradoras de la eucaristía es palpable, igualmente, en la propia Florencia, en cuya iglesia de san Lorenzo<sup>368</sup> se conserva un ‘tabernáculo murario’<sup>369</sup> labrado en 1461 por Desiderio da Settignano (**imagen 25**). En la

<sup>366</sup> Al respecto consúltese FINESCHI, V., *Delle festa del Corpus Domini in Firenze*, Florencia, 1768; HOWARD, P. F., *Beyond the Written Word: preaching and theology in the Florence of Archbishop Antoninus 1427-1459*, Florencia, 1995; y PETERSON, D., “The Cathedral, the Florentine Church and Ecclesiastical Government in the Early Quattrocento”, en VERDON, T. e INNOCENTI, A., *La cattedrale e la città. Atti del VII centenario del Duomo di Firenze I*, Florencia, 2001, pp. 55-78.

<sup>367</sup> Tanto los textos de las bulas pontificias como la detallada crónica histórica de los sucedido en este período temporal han sido consultados en *Della festa e della processione del Corpus Domini in Firenze. Ragionamento storico del P. Vincenzio Fineschi de Predicatori Archivista del Convento de S. Maria Novella e Parroco della detta Chiesa*, Florencia, Stamperia di Pietro Gaetano Viviani, 1768.

<sup>368</sup> Varias hipótesis planean sobre la ubicación exacta de la pieza dentro de la fábrica lorenziana. Desde quien entiende se ubicaría en la sacristía vieja, la capilla mayor o el trasaltar de ésta hasta la opinión última, quizás la más certera por cuanto de relación histórica tiene no solo con el templo sino con la propia historia florentina: su destino era la capilla medicea de los santos Cosme y Damián, en el brazo sur del crucero, convertida en foco de veneración eucarística con especial incidencia en la festividad del Corpus y durante el triduo sacro de Semana Santa. En dicho espacio se reservaba la eucaristía, tal y como consta en la ceremonia de bendición del recinto, en 1461, manteniéndose la zona de veneración hasta 1677. Una detallada información la aportan BUTTERFIELD, A. y ELAM, C., “Desiderio da Settignano’s tabernacle of the Sacrament”, en *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 43, 2/3, 199, pp. 333-357.

De igual manera, la promotora de la construcción de la pieza en sí corresponde a la *Venerabile Compagnia del Sacramento y dello Santo Spirito* cuyos orígenes se remontan a 1348 cuando, con ocasión de una plaga de lepra, fue fundada por veinticuatro caballeros laicos de Signa con la intención de asistir a los enfermos, previa autorización del prior del convento carmelita de Selve. Vestidos con un uniforme blanco –de ahí el apelativo popular de *Compagni dei Bianchi*– comenzaron su labor asistencial no solo en las proximidades de Florencia sino también en Montelupo y Émpoli a la misma que vez en la capital toscana se originaron otras asociaciones de laicos de carácter asistencial como la *Confraternità de Misericordia*, de asistencia funeraria en el caso de la *Buona Morte* o sacramental, como la constituida en san Miniato al Monte. Acabada la época de las plagas, la ‘comunidad de los Blancos’ se trasladó desde la iglesia de san Juan a la del Santo Spirito modificando a la vez sus fines para dedicarse no solo a las labores filantrópicas sino también al culto eucarístico motivado por llevar el viático a los enfermos. El modelo asociativo fue difundido a modo de cofradías filiales por diferentes localidades de la península Italiana, incluyendo las sureñas Palermo o Trapani, entre otras. Cf. *Firenze antica e moderna illustrata* tom. VIII, Florencia, Stamperia del Giglio, 1802, pp. 325.

<sup>369</sup> Es costumbre en territorios italianos y germanos la disposición junto a la capilla mayor de un receptáculo en el que depositar las hostias consagradas, en el mismo ángulo espacial desde el que se procedía a la lectura del evangelio. La ornamentación de esta especie de concavidad realizada sobre la superficie de un muro permitió el desarrollo de estas interesantes piezas unas de las cuales, sino la más antigua fechable a mediados del siglo XVI y atribuida tradicionalmente a Arnolfo di Cambio, se conserva en la basilica romana de san Clemente regentada por los padres dominicos. La evolución estética de este ‘retablo-sagrario’ que, en puridad del concepto, ni es una cosa ni es la otra, puede seguirse a través de otras obras significativas como la firmada por Donatello para la romana basilica de san Pedro (1432-1433) o las labradas por la familia della Robbia para la iglesia de santa María en Perolata, en 1443 o más monumental, realizada en 1512 para la iglesia de los santos apóstoles de Florencia. Si todos estas piezas tienen al mármol blanco como protagonista, la ejecutada por

predela, un esbelto plinto moldurado permite cobijar en el casetón central un relieve de Cristo muerto sostenido en los brazos de su madre y de Juan evangelista tras ser descendido de la cruz, escoltándolo dos plafones a modo de fajas verticales con motivos florales a candelieri; sobre la misma, dos pilastras sostienen un doble entablamento decorado con palmentas, roleos y motivos florales de raigambre exótica sobre el que se dispone una cornisa y, a su vez, un frontol circular presidido por un copón del que emerge un Jesús niño exento<sup>370</sup>, adorado por dos ángeles corpóreos y dos querubines en bajorelieve. Esa maqueta arquitectónica ciega incorpora en su interior la particular visión del artista sobre una de las naves del templo lorenziano en la que sobresale el busto de Dios padre coronando el final de la galería. Dos turiferarios, dispuestos a lado y lado del motivo central, completan el retablo.

La importancia del mismo radica no sólo en la utilización de un lenguaje plástico que supera ampliamente las experiencias del *Trecento* apostando por las líneas clásicas y el uso de una minuciosa decoración *all'antica*<sup>371</sup> sino por, en un sentido iconológico, disponer en un mismo eje vertical la propia vida de Cristo quien, aún en edad pueril, debe entenderse como receptor sumiso ante el plan que para él tenía previsto su padre, dando en plena madurez su vida en pro de la salvación de la humanidad. Un mensaje final que, de la misma manera, entronca con la base del pensamiento escolástico, siendo pues la obra motivo de repetición continua por diferentes artistas posteriores. La diafanidad del mensaje se logra además y un modo especial gracias a la claridad compositiva de una pieza que, igualmente, asocia el interior de un recinto sacro como es el caso de la iglesia florentina de san Lorenzo con el mítico templo de Salomón, cuya puerta cerrada al fondo de la placa central donde se dispondría la reserva eucarística, aparece significada con unos haces de espigas entendidos como materia prima para la confección del pan sacramental.

Un último ejemplo de los múltiples existentes en el marco temporal de finales del *Quattrocento* en territorios de la península italiana los ejemplifica la *compagnia del Corpus Domini* de Urbino. En 1474, coincidiendo con la toma de posesión como duque de la ciudad de Federico de Montelfeltro, encarga un altar para la capilla mayor de la iglesia en la que tiene su sede al pintor flamenco Joos Van Ghent cuyo motivo central será la *comunión de los apóstoles* (imagen 26). En la predela del mismo se ubica, a la misma vez, tres escenas dobles sobre un milagro eucarístico realizadas años antes por Paolo Ucello, titulado *el milagro de la*

---

Francesco Botticini para la capilla mayor de la colegiata de Empoli entre 1484 y 1504 se configura a partir de la madera tallada y dorada dando entrada en el centro a dos columnas entorchadas que sostienen una estructura arquitectónica a modo de serliana, sentando el precedente inmediato del tabernáculo que comenzará a protagonizar los retablos barrocos al hilo de la Reforma Católica.

<sup>370</sup> La actual no es la representación original, conservaba en el interior de la sacristía del templo tras retirarse del retablo a finales del siglo XV.

<sup>371</sup> La obra de este artista ha de ponerse siempre en relación con las experimentaciones renacentistas que unas décadas antes desarrollaron en la misma ciudad florentina Donatello, Lorenzo Ghiberti, Nanni di Banco, Luca della Robia o Michelozzo, entre otros. De la mano de su maestro, Antonio Rosellino, Settignano propone en sus obras un primer concepto de 'gracia creativa' en la línea que igualmente persiguen, con luces y sombras, tanto el propio Rosellino como Benedetto da Majano o Mino da Fiesole. A éste último por ejemplo se le atribuye un diseño de tabernáculo sacramental, en la línea de Settignano pero con un mayor desarrollo arquitectónico, existente hoy en los fondos gráficos del londinense British Museum.



*hostia profanada*<sup>372</sup>. El encargo no solamente está incardinado en ese contexto de exaltación sacramental que estamos comentando sino que pone de relieve las acciones de la cofradía eucarística como promotora de obras de arte a la par que su influencia en el entramado social de Urbino ha crecido exponencialmente en las últimas décadas del siglo XV, promoviendo actividades culturales con amplias implicaciones cívicas. El retablo permanecería en el testero de la capilla mayor hasta 1703, fecha en la que se demolió la estructura goticista que lo contenía, separándose el motivo central del otro que hasta entonces había ocupado su predela destinándose a lugares diferentes hasta que, con el paso del tiempo, volvieron a ‘encontrarse’ en las paredes de la Galleria Nazionale delle Marche, en el palacio ducal de Urbino<sup>373</sup>.

Es justamente esa intencionada promoción del arte religioso la que, fusionada a su vez con el interés por crear asociaciones de raíz netamente eucarística, la que permite el desarrollo de estas instituciones cada vez más dotadas de una personalidad jurídica propia. En 1501, cinco cristianos –de los cuales uno era religioso– fundan en Roma una de las primeras cofradías sacramentales, en la más amplia acepción del término canónico, en la iglesia de san Lorenzo in Dámaso al objeto de promover el culto sacramental y acompañar a los enfermos<sup>374</sup>. La canonjía responsable del templo les asigna a los cofrades el uso de la primera de las capillas del mismo, conforme se accede a la iglesia, a la izquierda. El objeto de veneración no es únicamente el cuerpo de Cristo sino también sus cinco llagas, notándose así la enorme influencia devocional franciscana. La unión de ambas devociones se recoge fielmente en el emblema corporativo, compuesto por una cartela en cuyo centro quedan impresas las cinco heridas sufridas por Cristo en la cruz (manos, pies y costado), sobre la que se dispone en horizontal una corona de espinas a modo de base para un cáliz que a su vez sustenta una hostia consagrada en la que aparece impresa la cruz redentora.

Su escasa dotación y medios propician que cinco años más tarde de la fundación, contando la cofradía con tan solo diecisiete hermanos, el agustino fray Gil de Viterbo solicite ayuda económica desde el púlpito para poder alcanzar los fines culturales que la corporación persigue. A la propuesta apenas responden pero coincide temporalmente con la visita que un fraile franciscano de nombre Antonio realiza a Roma con motivo de la celebración de un capítulo general que su orden en la basílica de Aracoeli<sup>375</sup>; el religioso dice actuar en nombre

<sup>372</sup> A partir de unos interiores meticulosamente naturalistas, el artista relaciona los hechos con el mítico episodio de la profanación de la hostia consagrada ocurrido, según la leyenda, en el París de 1290 cuando un prestamista judío la robó con la intención de cocinarla en su casa. La historia pertenece a una rica tradición literaria introducida en territorio italiano por Giovanni Villani en una obra publicada en doce libros titulada *Nuova crónica* a mediados del siglo XIV.

<sup>373</sup> La intrahistoria de esta pieza ha sido historiada por ARONBERG LAVIN, M., “The altar of Corpus Domini in Urbino: Paolo Ucello, Joos van Ghent, Piero della Francesca”, en *Art Bulletin* 49, 1, 1967, pp. 1-24.

<sup>374</sup> Los datos históricos sobre el origen y composición de esta confraternidad eucarística han sido extraídos de los *Statuti della Venerabile Archiconfraternità del Smo. Sacramento e Cinque Piaghe di N. S. eretta nella Chiesa de SS. Lorenzo, e Damaso di Roma, noivamente riformati e posti in luce*. Roma, Stamperia della Cam. Apostolica, 1626. El texto es una reforma de los primitivos estatutos.

<sup>375</sup> Parece ser que el fraile franciscano se topó el 4 de mayo de 1506 con la procesión del viático que la cofradía celebraba desde el convento capitolino de Aracoeli, haciendo a posteriori entrega de la manda encomendada por Enríquez. Meses después, un cofrade de san Lorenzo acompañaba de vuelta a España a fray Antonio, volviéndose de nuevo a Roma junto a dos acémilas cargadas de ornamentos y alhajas junto a una importante suma de dinero –no precisada– para seguir dotando de medios a la institución sacramental. De igual manera, al



y representación de Teresa Enríquez quien, antes de su partida, le había hecho depositario de 100 ducados de sus propias arcas además de una serie de preseas<sup>376</sup>, que las entrega a la cofradía para que así se adecentaran sus cultos y prácticas piadosas. A esta primera aportación le sigue en los meses siguientes el envío de otra mucho más sustanciosa –hecha oficial en junio de 1507– que permite adecuar la capilla propiedad de la cofradía con un mayor cuidado estético y adecuación litúrgica ejemplificándose en la disposición de un tabernáculo de plata cubierto con un baldaquino textil, dispuesto sobre un altar de mármol, cerrando el espacio una balaustrada de bronce. La magnificencia del espacio coincide con el paulatino aumento del número de cofrades de la corporación quienes, además, ponen en conocimiento del papa Julio II, así mismo inscrito en la citada nómina, la labor filantrópica que la cortesana española ha iniciado con la cofradía de san Lorenzo con visos de continuar en el tiempo, tal como se recoge en una carta enviada desde Torrijos a la secretaria de la corporación<sup>377</sup>. De hecho es ella misma quien, a lo largo del citado año, envía a otro capellán para que proceda a presentar al pontífice el proyecto de creación en Torrijos de una cofradía sacramental a semejanza de la instituida en la basílica romana con la que ella colabora, con la intención de obtener gracias y privilegios. Tan intensa es la devoción que tiene al cuerpo de Cristo, prácticamente similar a su propia perseverancia, que el pontífice firma la bula *Pastoris Aeterni* el 21 de agosto de 1508 mediante la cual no solo confiere indulgencias a la incipiente corporación eucarística con sede en la colegiata de la localidad toledana de Torrijos sino que, además, le faculta a fundar en territorio hispano cofradías con fines similares que podrán gozar en igual medida de los privilegios de la primitiva.

Esta relación entre el estamento nobiliario y la autoridad eclesiástica vivirá en los años siguientes nuevos capítulos. Enríquez, fiel al mandato dado por el papa della Rovere toma como modelo la cofradía sacramental de san Lorenzo in Dámaso procediendo a la promoción de cuantas corporaciones dedicadas a honrar el cuerpo de Cristo fuesen necesarias, dotándolas además de cuantos elementos litúrgicos fuesen precisos para el cumplimiento de sus fines estatutarios<sup>378</sup>. Para dar homogeneidad y cierta organización corporativa a estas cofradías eucarísticas, Teresa Enríquez parte del modelo de confraternidad que ella misma había impulsado en Torrijos, convertida en cabeza y sede de las restantes españolas y confirmada por bula de León X cuatro años más tarde. De hecho la colegiata está atendida por doce capellanes cuya finalidad principal es la de elevar al

---

cofrade lo acompañaba en representación de la dama un capellán de apellido Covarrubias. Cf. VALTIERI, S., *La Basilica di S. Lorenzo in Damaso: nel Palazzo della Cancelleria a Roma attraverso il suo archivio rinetuto scomparso con documenti inediti circostante*, Roma, 1984, p. 18.

<sup>376</sup> Entre estas se incluyen seis varas de sedas brocadas de oro con las que se pudiesen confeccionarse un palio en el que cobijar el viático así como aditamentos litúrgicos para los oficiantes.

<sup>377</sup> La cofradía de san Lorenzo agradeció a Enríquez su desinteresada labor de mecenazgo colocando la siguiente inscripción en el interior del templo: *Illvstris genere sinceraque fide, ac vera pietate illvstrior, Teresia Enriquez, catholicae hispaniae clarum devus, cvi paternvm et ivgale stemma tenditvr et refulget: hoc sacellvm honori Sacratissimae Evcharistiae, cvivs ardore flagrat religiosvm pectvs, ornavit, instrvxit, dotavit. Anno Salvts 1508.*

<sup>378</sup> Además de efectuar la anual procesión en la mañana de la octava de la festividad del Corpus Christi, en las reglas de la cofradía de san Lorenzo in Damaso se recoge la realización desde fecha bien temprano de otra con carácter mensual, todos los segundos domingos de mes al término de la eucaristía conminando a sus cofrades a la asistencia eucarística y posterior procesión para así disfrutar del gran número de indulgencias concedidas por los papas a estas prácticas. Cf. *Statuti della Venerable Archiconfraternità... op. cit.* capítulos XXVI-XXVII.

máximo el esplendor del culto al santísimo sacramento, sobre todo con motivo de la anual festividad del *Corpus Christi*. Tanto es así, que las procesiones desarrolladas en la villa toledana sirvieron de influencia para restantes localidades españolas y de la América hispana. Pero mucho más significativa es la labor que por estatutos se les confiere a los capellanes: es su obligación recorrer las poblaciones visitando sagrarios y examinando ornamentos dedicados al culto eucarístico. Estos viajes o visitas solían durar del orden de cuatro meses costeando los gastos de dieta la cofradía de Torrijos<sup>379</sup>. De igual manera los beneficiados cuentan con la autoridad apostólica necesaria tanto para corregir defectos como para compeler a los párrocos a solucionarlos. En caso que las faltas fueran motivadas por la falta de recursos económicos de las parroquias, los visitantes dotaban a las mismas de lo necesario sirviéndose de las rentas de la cofradía matriz<sup>380</sup>.

Pero, ¿quién es exactamente Teresa Enríquez y de dónde procede su labor patrocinadora del culto eucarístico? Es ante todo una dama cortesana de los Reyes Católicos<sup>381</sup>, fiel frecuentadora de los sacramentos –era dada a la oración junto a rigurosas penitencias, ayunos y cilicios– descendiente de estirpe real aunque por línea bastarda de Alfonso XI y Leonor de Guzmán<sup>382</sup>. Su esposo, Gutierre de Cárdenas, es el comendador mayor de Castilla<sup>383</sup>, posición social que le permite a ella formar parte del círculo más inmediato de la reina Isabel y entrar en contacto con el resto de personajes influyentes de la corte. Justo de ese trato deviene su pronta amistad y afinidad con el cardenal Cisneros, impregnándose de su espíritu renovador y apoyando eficazmente algunas de las iniciativas que éste desarrollará. En pleno asedio castellano a Granada, capital del Reino Nazarí, Teresa Enríquez

<sup>379</sup> Un ejemplo de estas disposiciones lo protagoniza fray Juan de Navarrete quien, al salir a predicar a principios del siglo XVI a las montañas de Asturias y Galicia, llevaba consigo paliros, corporales y píxides de plata destinadas a todas aquellas parroquias que visitase y en las que comprobaba que no se estaban cuidando con la decencia debida los sagrarios.

<sup>380</sup> AA.VV. *Los Trastamara y la unidad española* vol. 5, Madrid, Rialp, 1981, pp. 252-254.

<sup>381</sup> Véanse las monografías dedicadas al estudio de la vida y obra de Enríquez de: BAYLE, C., *La loca del Sacramento, doña Teresa Enríquez*, Madrid, 1922; FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, *Teresa Enríquez. La loca del sacramento*, Madrid, BAC, 2001.

<sup>382</sup> Esa línea genealógica surge a partir de Fadrique, hijo de los nobles citados y, en especial, a través de su nieto Alfonso Enríquez, adelantado mayor de León casado con Juan de Mendoza, popularmente conocida como la ‘rica hembra’. Los abuelos de Teresa son Fadrique Enríquez y su segunda esposa, Teresa de Quiñones, dama célebre en su tiempo por sus virtudes cristianas siendo, a su vez, hermanastra del rey Fernando el Católico. Es junto a éste y otros adolescente de alta estirpe con los que se educa ya que es probable que fuese hija de la relación que su padre, Alfonso Enríquez, III almirante de Castilla, tuvo con María de Alvarado y Villagrán.

<sup>383</sup> Sobre el nacimiento e infancia de Gutierre de Cárdenas escasean aún los datos aunque consta su descendencia de la Casa de Vizcaya. Sus padres, Lope Díaz de Haro, IX Señor de Vizcaya y ricohombre de Castilla, y Aldonza de Castro, lo trajeron al mundo en Ocaña (Toledo), trascurriendo su adolescencia durante el controvertido reinado de Enrique IV. En 1467 es maestresala de la princesa Isabel, desempeñando a posteriori un papel fundamental en el matrimonio de ésta con el príncipe aragónes Fernando, siendo por ello generosamente recompensado. Los datos son recogidos por autores coetáneos y por otras obras posteriores como *Los Reyes nuevos de Toledo. Describense las cosas mas augustas y notables de esta Ciudad Imperial; quienes fueron los Reyes Nuevos, sus virtudes, sus hechos, sus proezas; y la Real Capilla, que fundaron en la Santa Iglesia, Mausoleo sumptuoso, donde descansan sus cuerpos. Al rey nuevo, celestial, y divino, y Rey de todos los Reyes, Christo Señor nuestro, le consagra, y dedica la pluma del Doctor Don Crhistoval Lozano, Capellán de su Magestad en su Real Capilla de los Reyes Nuevos de Toledo, Comissario de la Santa Cruzada, y Vicario diversas vezes de la Villa de Hellín, y su Partido, y Procurador Fiscal de la Reverenda Cámara Apostólica. Divídese en Quatro Libros*. Valencia, 1698, pp. 158-159.

se distingue por formar parte del grupo de féminas que colabora en el cuidado de los heridos, lo cual va a marcar su carácter de por vida al entrar en contacto con el drama humano. Una característica que ella misma vivirá en persona pues en la fiestas de boda del príncipe Juan, uno de sus dos hijos muere al caer de un caballo mientras que, en 1503, es su esposo el que fallece. Desde entonces, la dama se recluye en Torrijos, señorío comprado por su marido en 1482 al cabildo de Toledo<sup>384</sup>, centrando su actividad tanto en la acción caritativa como en la fundación de monasterios<sup>385</sup>. A sus rentas responden el levantado por los franciscanos en Torrijos dedicada a santa María de Jesús, el de Belálcazar y el de Cazalla, así como los concepcionistas de la propia villa en 1496 –situado en el palacio que el rey Pedro había construido para su amante, María de Padilla, comprado años antes por la familia Cárdenas-Enríquez para domicilio de su hijo Alfonso<sup>386</sup>–, de la cercana de Maqueda y el de Almería, culminando con el de los agustinos misioneros en la zona oriental de la Alpujarra almeriense<sup>387</sup>. En Toledo funda la cofradía de la Sangre, dotándola con una renta capataz de costear la presencia de ocho sacerdotes que acompañasen y ayudasen a bien morir a los ajusticiados, a cuyas almas se aplicarían cinco misas posteriores. De igual manera a su impulso responde la costumbre de realizar el toque de ánimas, iniciativa que el papa Gregorio XIII extenderá en fecha posterior a todo el orbe católico.

<sup>384</sup> El *cursus honorum* de Gutierre de Cárdenas fue creciendo durante el reinado de las católicas majestades a la par que su fortuna y hacienda personal. De hecho, la liquidez económica le permitirá comprar la villa toledana de Torrijos, entre otros bienes. Ostentará pues el señorío de esta villa y la de la Maqueda, además de ser alcaide de las fortalezas de Carmona, la Mota y Chinchilla, así como marqués de Elche, títulos que pasarán después a su descendencia. La genealogía familiar de los Cárdenas-Enríquez puede seguirse desde su constitución y hasta principios del siglo XVII en *Nobiliario genealógico de los Reyes y títulos de España. Dirigido a la Magestad del rey don Felipe Quarto nuestro Señor. Compuesto por Alonso López de Haro, criado de su Magestad, y Ministro en su Real Consejo de las Órdenes*. Madrid, Luís Sánchez Impresor Real, 1622, p. 296 y ss.

<sup>385</sup> La fundación de centros religiosos no es exclusiva de la dama pues junto a su esposo ya había fundado el convento para franciscanos observantes de santa María de Jesús, en Torrijos, cuya primera piedra se puso en 1492 con autorización expresa de Inocencio VIII en su bula *Cum sicut nobis*, de 24 de marzo del año anterior. Las trazas del recinto, aún no demasiado aclaradas por la historiografía, pudieron corresponderse a Juan Guas o Antón Egas, enterrándose en su iglesia en 1503 el propio Gutierre de Cárdenas tras una suntuosa ceremonia –había fallecido en Alcalá de Henares y su traslado hasta la localidad toledana fue tildado por las crónicas como de los más solemnes de los realizados hasta entonces–. El coste de la construcción ascendió hasta los 130.000 ducados de oro, autorizando el cobro de las últimas partidas la propia Teresa Enríquez tras la defunción de su esposo. Con tal riqueza se alhajó el cenobio que, según consta en el testamento de la dama, cuando la visitó en 1525 el padre Francisco de los Ángeles Quiñones, ministro general de la orden franciscana, ordenó retirar algunos cálices y tapicerías demasiado ostentosos a la vista de éste para que, una vez fundidos o vendidos, su valor se destinase al socorro de otros conventos necesitados.

<sup>386</sup> El estado ruinoso en el que quedó el convento tras los bombardeos sufridos durante el otoño de 1936, provocó una merma considerable de su extensión. Uno de los restos más espectaculares de la obra palaciega convertida en cenobio franciscano se exhibe hoy en el Museo Arqueológico Nacional: las cuatro armaduras ataujadas, de influencia mudéjar, que cerraban diferentes estancias. Comparable estética y técnicamente con la cúpula del Salón de los Embajadores del Alcázar de Sevilla, una de estas cubriciones es una cúpula de estructura ochavada que descansa sobre pechinas sobre una planta cuadrada, profusamente decorada con mocárabe. En el tambor descuellan, entre otros, el escudo heráldico de la familia patrocinadora de las obras.

<sup>387</sup> Para este caso véase la información aportada por *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Tomo CLXXX, núm. II, 1983, p. 392, argumentando que esta villa había sido cabeza de la Taha o distrinto de Marchena, donado por los Reyes Católicos a Gutierre de Cárdenas. Será su esposa quien funde en 1511 el cenobio agustiniano con la finalidad de adoctrinar en la fe católica a los moriscos conversos.

Así, la fama de sus limosnas y la atención debida a los menesterosos comienza a ser conocida a principios del siglo XVI por el territorio peninsular. De hecho, coincidiendo esta época con la carestía de alimentos de primera necesidad para una gran parte del pueblo llano, Torrijos se llena de mendigos faltos de comida y ropa que apelan continuamente a la bondad de la viuda. Una magnanimidad que amplía en ocasiones repartiendo tierras, animales para labrar el campo y semillas con las que cultivar para así mantener un medio de vida estable, facilitando también enseñanzas básicas a los hijos de estas familias patrocinando la construcción de dos colegios. En 1520, toda vez que la peste asola la provincia toledana, funda en la villa dos hospitales para la atención a enfermos, uno intramuros y el otro, extramuros, para los contagiados. Con la orden de la Merced mantiene de la misma manera estrechas relaciones, patrocinando la construcción tanto de recintos monacales como de obras de piedad concretas al entrar en contacto con el célibe mercedario oriundo de Sevilla, Fernando de Contreras<sup>388</sup>.

En 1511 consta que la dama forma parte del séquito de Fernando el Católico y su segunda esposa, Germana de Foix, cuando éstos acuden de viaje a Sevilla<sup>389</sup>. Fundamentado más en legendarias versiones que en documentos que fehacientemente así lo atestigüen<sup>390</sup>, parece ser que durante su estancia en la capital sevillana repartió entre los feligreses de las diferentes collaciones hispalenses –en especial las de santa María la Mayor, san Clemente, san Lorenzo o san Vicente, entre otras– la bula papal mediante la cual quedaba autorizada para fundar hermandades sacramentales. Entre el asociacionismo hispalense se mantiene así mismo la tradición que la primera de ellas sería la instituida en la parroquia del Sagrario,

<sup>388</sup> Al hilo de la colaboración entre el mercedario y la noble dama, el jesuita Gabriel de Aranda publicaría una interesante obra con varios capítulos dedicados a la misma basado en testimonios y documentos contemporáneos. Véase *Vida del siervo de dios exemplar de sacerdotes el venerable padre Fernando de Contreras natural de esta Ciudad de Sevilla, de abito clerical de N. P. S. Pedro. Escrita del orden del dean y cabildo de esta Santa, Metropolitana, y Patriarchal Iglesia; que la dedica y ofrece a la protección del gran monarca de las Españas el invicto Carlos II N. S. por el padre Gabriel de Aranda de la Compañía de Jesús*. Sevilla, Imprenta de Thomas Lopez de Haro, 1692.

<sup>389</sup> Consta que en enero de ese año, el rey católico estaba en Sevilla para encabezar una expedición con destino África para vengar el desastre ocurrido meses antes en las isla de Gelves y la ulterior derrota en la de Querquenas. La idea consistía en unir Trípoli al virreinato de Sicilia concendiendo el gobierno de la plaza a Jaime Requeséns. La instancia real se prolonga documentalmente hasta junio, aunque no existe constancia exacta de si fue continuada o por temporadas, siendo probable –es una idea que repiten varios estudiosos pero sin fundamento documental– que el rey participase en la procesión del *Corpus Christi* de ese año como ya hiciera en alguno anterior su primera esposa, Isabel de Castilla. Cf. CANELLAS, A., *Fuentes de Zurita: documentos de la alacena del cronista relativos a los años 1508-1511*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1969, pp. 325-326. y GESTOSO Y PÉREZ, J., *Curiosidades antiguas sevillanas* vol. II, Sevilla, 1910, p. 98.

<sup>390</sup> La bibliografía al respecto suele recoger la misma crónica de los hechos ocurridos durante el viaje real a Sevilla y las actuaciones que la dama castellano llevó a cabo, citando casi de manera exclusiva tradiciones orales que, dentro de la una perspectiva histórica, pueden sobredimensionar o tergiversar la aún desconocida versión original. Véase al respecto: ARBOLÍ Y FARAUDO, S., *La Eucaristía y la Inmaculada*, Sevilla, 1895; SERRANO Y ORTEGA, M., *Glorias sevillanas. Noticia histórica de la devoción y culto que la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla ha profesado a la Inmaculada Concepción de la virgen María desde los tiempos de la Antigüedad hasta la presente época*, Sevilla, 1893, pp. 130-131; MARTÍN HERNÁNDEZ, F., “Religiosidad popular en torno a la eucaristía. Siglo XVI español” y RODA PEÑA, J., “Orígenes de las hermandades sacramentales en Sevilla”, ambos en *Actas del IV Simposio de la Iglesia en España y América*, Córdoba, 1994, pp. 44-45 y 135-140.

anexa su fábrica a la catedral<sup>391</sup>, aunque parece ser que la fundación de todas ellas podría haberse realizado de manera simultánea. Los primitivos estatutos de cada una de estas asociaciones no se han conservado o bien aún no han sido descubiertos pero, en constituciones posteriores, si se recogen anotaciones sobre el origen de las mismas y su función primordial.

Es el caso de la erigida en la parroquial de san Vicente, en cuyo texto normativo del siglo XVIII se dice que la dama castellana fue “fundadora y primera hermana”. En las referencias que se tienen de la sacramental organizada en san Lorenzo y cuya advocación entronca con la fundada en Roma, sus reglas recogen que “todos, mayormente los vecinos Parroquianos de esta collación avian tomado la Bulla é Indulgencia plenaria del Santo Sacramento, de la Señora D. Teresa Enriquez, muger del Comendador Mayor D. Gutierre de Cardenas, la qual ganó y traxo i esta Ciudad; que seria bien ordenar otra Cofradia y Hermandad para que quando el SS. Sacramento saliesse, fuesse muy decêtemente acompañado”. Semejantes referencias siguen haciéndose en las constituciones reformadas de las cofradías asentadas en la Colegial del Divino Salvador o en san Isidoro lo cual, entre otras cosas, permite argumentar que la fórmula empleada por estas primitivas asociaciones eucarísticas es prácticamente copiada las unas de las otras. De todas formas, el dato que fehacientemente habla sobre el crecimiento de estas corporaciones es contundente: a lo largo del siglo XVI se organizan y aprueban los estatutos de al menos una veintena en las principales parroquias de la ciudad, un número semejante a las erigidas, por ejemplo, en la ciudad de Toledo en el mismo tiempo<sup>392</sup>.

No obstante, la muerte de Teresa Enríquez acontece el 4 de marzo de 1529, en Torrijos. En los estertores de la muerte fue asistida por el padre guardián del convento de san Francisco y a pesar de la cuantiosa fortuna heredada de su matrimonio, en el momento del óbito “no tenía más que 50 reales y una pobre cama”<sup>393</sup> tras haber gastado la misma en obras de piedad y en el fomento del culto. Amortajada con hábito franciscano, conforme a su voluntad, será enterrada junto a su marido en la cripta del convento de santa María de Jesús trasladándose años después las esculturas funerarias de ambos hasta la colegiata del Corpus

<sup>391</sup> RODA PEÑA, J., *Hermandades sacramentales de Sevilla. Una aproximación a su estudio*, Col. Biblioteca Guadalquivir 25, Sevilla, Fundación sevillana de Electricidad-Consejo general de hermandades y cofradías, 1996, pp. 19-31 y 195-198. Las citas textuales de las constituciones de las hermandades sacramentales sevillanas realizadas a continuación están recogidas en este estudio considerado fundamental para conocer el origen de las mismas.

<sup>392</sup> La cifra está recogida al término de la primera descripción de la catedral toledana realizada por el canónigo Blas Ortiz y titulada *Summi Templi Toletani per quam graphica descriptio*, cuyo manuscrito se conserva en la Real Biblioteca de El Escorial. La cita corresponde a VIZUETE MENDOZA, J. C., “Cofradías eucarísticas de Toledo. Corpus Christi y Minerva”, en *Minerva. Liturgia, fiesta y fraternidad en el Barroco español. I Congreso Nacional de Historia de las Cofradías Sacramentales*, Sepúlveda, Cofradía del Corpus, 2008, pp. 197-231

<sup>393</sup> *Este devoto libro se llama Carro de las donas. Trata de la vida y muerte del hombre christiano. Es intitulado a la christianissima Reyna d'Portugal Doña Catherina Nuestra Señora. Tiene cinco libros de grandes sanctas doctrinas*. Capítulos XXIV y XXV. Valladolid, 1542. Estudio preliminar y edición anotada de CLAUSELL NÁCHER, C., Barcelona, Universitat Autònoma, 2004. En dicho testamento se recoge a petición de la dama su versión acerca de la fundación de la cofradía romana de san Lorenzo in Dámaso, fundamentando su dotación económica porque “cuando llevaban el sacramento a los enfermos, no le llevaban con aquella reverencia que era razón”. De igual manera confirma la existencia de la bula pontificia mediante la cual ha podido promover la creación de cofradías sacramentales “en cada parroquia de la mayor parte de España”.



Christi<sup>394</sup>. Culminaba así la vida de quien de manera popular había sido conocida como ‘la mujer santa’, ‘la loca del sacramento’, ‘la boba de Dios’ o, en palabras del papa Julio II, ‘la embriagada por el vino celestial’. Su actividad caritativa y el empeño personal en fomentar el culto al sacramento eucarístico devino, en el caso andaluz, en la creación de las primeras cofradías dedicadas a este fin<sup>395</sup>. No solo Sevilla va a ser la receptora de las mismas sino que el movimiento asociativo tiene amplias repercusiones en el resto de las provincias, con especial mención en tierras cordobesas, jiennenses, malagueñas, almerienses y granadinas donde los diferentes prelados ven en la promoción de las mismas una oportunidad pastoral única, en especial, en aquellos territorios que hasta poco años antes habían formado parte del Reino nazarí. La superposición de culturas, la lógica separación entre dos formas concretas de entender tanto el mundo como las relaciones del pueblo con su divinidad así como la externalización de los cultos –sobre todo uno tan complejo de explicar a los ojos de los recién abrazados a la nueva fe cristiana como es el tributado al cuerpo y a la sangre de Cristo– debe entenderse como uno de los factores históricos tendentes a facilitar en este caso particular la implantación tanto de cofradías sacramentales como la autorización pertinente para proceder a efectuar procesiones eucarísticas que pusieran de relieve las características propias de la religión cristiana, uno de los fundamentos esenciales que con orgullo escriben desde la Corona de Castilla.

En este sentido, el crecimiento que experimenta la creación y puesta en funcionamiento de las cofradías sacramentales andaluzas va en paralelo a la piedad eucarística que, a la misma vez, se desarrolla tanto en el resto de España como en determinados estados europeos. Un movimiento que, a partir de 1520, va a vivir un nuevo impulso. Es en ese años cuando el dominico Tomás Stella funda en la basílica romana de santa María sopra Minerva una cofradía sacramental, aprobada por el papa Paolo III en 1539 a través de la bula *Domine Noster Iesus Christus*, sancionada en última instancia en el pontificado de Pío IV (1559-1565). Las prácticas piadosas de la nueva confraternidad están basadas en el rezo de las cuarenta horas, un ejercicio piadoso que trata de recordar el tiempo que Cristo permaneció en el sepulcro desde el Jueves Santo hasta la noche del Sábado de Gloria.

<sup>394</sup> CAVIRÓ MARTÍNEZ, B., “El franciscanismo toledano en tiempos de Isabel la Católica”, en *Toletvm* nº 50, año LXXXV, Toledo, 2004, pp. 51-78.

<sup>395</sup> Resulta harto complicado dar por válida la aseveración que algunos círculos tratan de argumentar respecto a la creación de las primeras cofradías sacramentales en Málaga. De hecho, la propia documentación eclesiástica de centurias posteriores al siglo XVI pueden jugar malas pasadas a la hora de encontrar una determinada exactitud cronológica, máxime cuando los mismos se traten de compilaciones realizadas sobre datos reiterados sin compulsas de documentos originales. En este sentido, la propuesta de 1487 como la de fundación de la cofradía sacramental de la parroquia de san Juan –prácticamente en los meses después de la incorporación de Málaga a la Corona de Castilla, tras el severo asedio al que las tropas cristianas someten a la ciudad y alcazaba malagueñas– supone un aserto difícilmente sustentable desde el punto de vista historiográfico y más propio de un desmedido celo por defender aquello que, documental e históricamente, es insostenible por estar ligado a conjeturas y hechos más propios de una narración legendaria. Sí es cierto desde un punto de vista temporal y bajo criterios de objetividad que la citada incorporación tendrá un papel determinante durante el siglo en el tejido asociativo malagueño gracias al patrocinio que sobre la misma ejercerá la familia de los Torres y el establecimiento de carta de hermandad con la sacramental romana de santa María sopra Minerva, entrando incluso en rivalidad, andando el siglo XVIII, con la otra asociación eucarística más pujante de la ciudad, la de los Santos Mártires Ciriaco y Paula, empeñadas ambas en la promoción de las artes y el patrocinio de obras de embellecimiento y ornato de sus respectivas fábricas parroquiales.



Los motivos que llevan a la creación de esta nueva asociación eucarística son los mismos que los argumentados años antes para la de san Lorenzo in Dámaso<sup>396</sup>. De hecho el movimiento surge de la preocupación de algunos ciudadanos romanos, piadosos devotos de Cristo, que entienden que en algunas iglesias no se están dando ni los honores ni la oportuna reverencia a la comunión de los enfermos. Así que, deseosos de actuar para corregir estas deficiencias, se constituyen en asociación tanto de mujeres como hombres invocando el cuerpo de Jesús como título para la misma. El escudo corporativo quedaría compuesto por dos ángeles corpóreos adorando y sosteniendo un cáliz central del cual emerge una hostia en cuyo interior está grabado un calvario compuesto por Cristo en la cruz escoltado por su madre y el discípulo Juan. En punta del emblema se dispone un conopeo o *umbrella* cuya cúspide queda conformada por un querubín rodeado por una filacteria. Completa la heráldica un cartela apergaminada que contiene el lema *Verbu caro factv est*.

Una de las primeras ocupaciones de la corporación fue la de conservar convenientemente la reserva eucarística en el interior de los templos, con lumbres encendidas la veinticuatro horas del día para indicar, a la vista de los fieles, la exactitud del lugar en el que ésta se verificaba. De igual manera, otra de las decisiones que se acuerdan es la de procesionar el viático bajo palio, actuando éste por un lado como lógico símbolo de reverencia y, por otro, como punto focal con el que señalar y redundar visualmente la importancia de lo que el sacerdote, acompañado de los hermanos con teas encendidas, realizaban por las calles al tiempo que las campanas del templo –como ya dispusiera en su momento Teresa Enríquez en Torrijos– tañeran de continuo. En el caso que las rentas parroquiales fuesen insuficientes para el mantenimiento de las prácticas tal y como están descritas, serían los cofrades los que, de su propio pecunio, trataran de donar todo aquello que fuese preciso.

De igual manera, las analogías con la cofradía de san Lorenzo son aún mayores a la hora de establecer un día del mes en el que celebrar en comunidad la eucaristía y, posteriormente, procesionar por las cercanías del antiguo Panteón romano. Si en la primera los cofrades estaban citados los segundos domingos de mes, en La Minerva debían acudir los terceros; en cuanto a la celebración de la procesión anual, en san Lorenzo se efectuaba en la octava de la festividad del *Corpus Christi* mientras que en el cenobio dominico se verificaría el viernes posterior a ésta. Similares disposiciones se encuentran en los estatutos de ambas en cuanto al modo del rezo diario así como de las misas celebradas en sufragio de las almas de los cofrades difuntos o la protección que sobre la corporación ejercería un cardenal de la curia romana. Estos paralelismos normativos constatan el conocimiento mútuo que debió existir entre ambos institutos, puestos de acuerdo o conveniados individualmente para que sus preceptivos cultos y actividades no se solaparan ni coincidieran en el tiempo. De hecho hasta los privilegios pontificos otorgados por los papas vienen a poner de relieve las mismas condiciones para que los integrantes de ambos institutos disfrutasen, por ejemplo, de indulgencia plenaria: la recibirían el mismo día en el que ingresasen en la nómina de cofrades siempre y cuando se hubieran primeramente confesados y, a posteriori, afirmasen

<sup>396</sup> Los datos acerca de la génesis, puesta en marcha y organización interna de la cofradía han sido extraídos de los estatutos originales de la misma, sancionados por la autoridad eclesiástica en 1939. Cf. *Li Capitulista tuti et ordinationi della Venerabile Compagnia del Sacratissimo Corpo di Christo posta nella Chiesa della Minerva della Citta di Roma*, Roma, Steffano de Nicolini Sabio, 1542.

haber recibido el sacramento de la comunión toda vez arrepentidos de pecado y en el convencimiento de una vida futura desligada de toda contaminación venial. De igual manera, y con la intención de despertar en otros fieles la devoción por el sacramento eucarístico y las obras de piedad, estas gracias espirituales podrían ser 'ganadas' por cofrades de otras asociaciones eucarísticas fundadas en cualquier otra parroquia o ciudad que estuviesen hermanadas con las asociaciones romanas, tanto con la de san Lorenzo como con la de La Minerva<sup>397</sup>.

Así es como la fama que va a adquirir en otros estados la cofradía de la Minerva es superior a la de san Lorenzo. En el caso español, este hecho es aún más acociante quizás porque la cofradía de Torrijos, fundada por Enríquez asumiendo las constituciones primitivas de la basílica lorenciana y convertida en matriz de las que la dama auspició en territorio peninsular, restringue su actividad misional como consecuencia de la disminución económica a la muerte de su promotora centrándose en exclusiva en los cultos y actividades a desarrollar en la villa<sup>398</sup>. De hecho es de esta manera como la primera va a convertirse en matriz para la creación de cofradías en parroquias del orbe católico, acogándose éstas de sus mismas gracias espirituales y privilegios pontificios. Consecuencia de ello es la existencia en la localidad granadina de Huéscar de una cofradía de la Minerva documentada al menos desde 1544<sup>399</sup> o agregadas a ésta, como ocurría con la sacramental toledana de san Pedro, constituida tras la donación del matrimonio Cárdenas-Enríquez de una capellanía a la catedral en 1502 pero que realizaba desde 1540 procesión al día siguiente de la fiesta del *Corpus* por el claustro catedralicio, con permiso expreso del cabildo. Este tipo de cofradías, bien creadas *ex novo* o agregadas a la primitiva tras establecer con ésta carta de hermandad, van a caracterizarse por desarrollar, al igual que su confraternidad modelo, las mismas funciones culturales:

- Misa de Minerva. A celebrar el tercer domingo de cada mes. En el momento de la consagración, los cofrades acompañan al celebrante con antorchas (velas, cirios, hachones) encendidas. Terminada la eucaristía se celebra una procesión con la hostia consagrada bajo palio por el interior del templo aunque, en ocasiones excepcionales podría verificarse alrededor del mismo. En todo caso quedaba dictaminada la realización de estaciones en distintos altares, tres normalmente. Termina el culto con la bendición y reserva solemne.

<sup>397</sup> En este caso concreto, documentalmente queda constatada la fundación de cofradías sacramentales inspiradas y hermanadas con la de la Minerva inmediatamente después de la creación de ésta en las iglesias romanas del Salvador, hospital de la Caridad, hospital de Santiago, san Juan Bautista, san Cosme y san Damián, hospital Sancti Spiritus, santa María del Campo y santa María del Popolo.

<sup>398</sup> A pesar del rastreo documental realizado, a día de hoy no existe constancia alguna que avale por ejemplo la pervivencia de las visitas que los capellanes de Torrijos realizaron al menos en los primeros años del siglo XVI por diversos territorios españoles, inspeccionando parroquias y dotando a las menos pudientes de los medios precisos que garantizasen el mayor decoro posible al culto eucarístico. Suficiente afirmación lleva a pensar que estas inspecciones dejaron de efectuarse aunque la cofradía de Torrijos siguió existiendo, incluso, promoviendo obras artísticas como el monumental retablo contratado por el cabildo colegial al afamado pintor Juan Correa de Vivar en 1558.

<sup>399</sup> BERTOS HERRERA, P., *El tema de la eucaristía en el arte de Granada y su provincia* t. II, Granada, Universidad, 1983, p. 743.

- Celebraciones de Semana Santa. Quedaba establecido un turno de vela compuesto por los cofrades ante el sacramento eucarístico las tardes del Jueves y Viernes Santo.
- Solemnidad del Corpus Christi. Fiesta singular del calendario litúrgico. A partir del siglo XVI, dependiendo de la ciudad en la que esta se celebre así como las costumbres imperantes en cada diócesis, las cofradías de esta advocación se sumarían a la celebración eucarística a desarrollar en el catedral correspondiente, participando posteriormente en la inmediata procesión donde ocuparían, junto a la orden dominica, un lugar relevante, portando su insignia corporativa.
- Procesión de Minerva. El viernes siguiente a la festividad del *Corpus* saldrían en procesión por las calles de la feligresía de un modo más solemne a la vez que corporativo de la estación mensual.

Además de las concesiones otorgadas por Paolo III a la originaria cofradía de La Minerva, éstas se vieron incrementadas por las efectuadas tiempo después por Gregorio XIII –8 de agosto de 1573– y Paolo V –3 de noviembre de 1606–, uniéndose además las gracias firmadas a las restantes cofradías ubicadas en Roma por Sixto IV, León X y Clemente VII. Tal será el volumen de estas indulgencias que, en diferentes ocasiones, a las puertas de un templo en el que radicase cofradía agregada a La Minerva se dispusiera una tabla con el calendario exacto en el que todas las disposiciones podrían lucrarse, relacionándose éstas con el desarrollo de las fiestas litúrgicas más populares entre las cuales rara vez discurría un mes completo. Este fenómeno de los perdones eclesiásticos obtenidos tras los actos de contricción, confesión y comunión, al que se une la inexcusable visita a la sede de la corporación que lo extendiese y la oración por distintas intenciones, es un movimiento de suma importancia en los albores de la Edad Moderna. Su importancia como medio para la propagación de la fe, incardinado fuertemente a la religiosidad popular<sup>400</sup>, será instrumentalizado en décadas posteriores por la autoridad eclesiástica diocesana al dictado

<sup>400</sup> En los últimos treinta años la historiografía ha estudiado la fundación de cofradías en ámbitos locales así como las motivaciones espirituales-históricas que las hicieron posibles, siendo prolífica la bibliografía centrada en el origen, constitución y actividades de las asociaciones sacramentales desligándolas de las celebraciones propias del *Corpus Christi*. A ello ha contribuido también la convocatoria de sesiones académicas en las que se han puesto en común las investigaciones realizadas con mayor o menor fortuna, de las cuales destacan: *Actas I Congreso Internacional de Hermandades y Religiosidad Popular*, Sevilla 1999; *Minerva. Liturgia, fiestas y fraternidad en el Barroco español. Actas del I Congreso Nacional de Historia de las Cofradías Sacramentales*, Sepúlveda, 2008; LABARGA GARCÍA, F. (Coord.), *Festivas demostraciones. Estudios sobre las cofradías del Santísimo y la fiesta del Corpus Christi*, Logroño, Gobierno de La Rioja-Instituto de Estudios Riojanos, 2010; así como las *Actas* de las seis jornadas auspiciadas por el Instituto de Estudios Almerienses sobre la religiosidad popular andaluzas celebradas entre 1996 y 2011.

De igual manera son cuantiosos los estudios locales sobre asociaciones sacramentales que, a la vez que entroncan con el contexto histórico correspondiente, explicitan las particularidades de cada una de ellas en sus dimensiones litúrgicas o incluso artísticas publicados en revistas especializadas a través de artículos de prolija enumeración. Por último si se echan en falta publicaciones provinciales a modo de monográficos que estudien de conjunto este particular fenómeno asociativo como las publicadas por RODA PEÑA (citada en el aparato crítico) o la recientemente editada escrita por VENTURA GRACIA, M., *Las cofradías cordobesas del Santísimo Sacramento. El caso de Espejo en la Edad Moderna*, serie Estudios de Historia Moderna, col. Maior XXXVI, Córdoba, Universidad-CajaSur, 2010.

de las disposiciones del concilio de Trento. De otro lado, la multitud de indulgencias, no solamente dadas a favor de las asociaciones eucarísticas sino a cualquier otra organización eclesial o recinto sacro concreto conlleva un aspecto menos favorecedor que será utilizado a modo de crítica por parte del incipiente movimiento protestante.





**Imagen 1.** Flavio Josefo. *Antiquidades judías*. Comienzo del Libro VII. Edición latina de 1466.



**Imagen 2.** Brigos (atribución). *Escena de banquete*. Taza de cerámica roja. 490-480 a. C. British Museum, Londres



**Imagen 3.** Mapa de la extensión del cristianismo a mediados del siglo III por la zona mediterránea. Obsérvese la proliferación de ciudades 'evangelizadas' en la zona oriental del Imperio romano



**Imagen 4.** Catacumba romana siguiendo el modelo 'a espina de pez'. Excavaciones de san Pánfilo, (san Calixto), en via Salaria antica.



**Imagen 5.** Bóveda del cubículo de la Velada (detalle). Catacumba de santa Priscila. Primera 1/2 siglo III. Roma



**Imagen 6.** Cesta de panes sobre un pez. Catacumba de san Calixto. Primera 1/2 siglo III. Roma





**Imagen 7.** Giulio Romano. *Battaglia di Ponte Milvio* (detalle). 1517-1524. Estancias vaticanas. Roma



**Imagen 8.** Taller de Alejandría. Sarcófago de Constantina (imagen global). Pórfido rojo. Medios del siglo IV. Museos vaticanos. Roma



**Imagen 8.** Taller de Alejandría. Sarcófago de Constantina (imagen global). Pórfido rojo. Medios del siglo IV. Museos vaticanos. Roma



**Imagen 9.** Ciborio de la basílica de san Ambrosio. Siglos IV-IX. Milán



**Imagen 10.** Ampolla de Bobbio. Visita de las santas mujeres acudiendo al sepulcro, identificado por un ciborio. Siglo VI. Monasterio de Bobbio.



**Imagen 11.** Ábside de la capilla carolingia de san Germigny-des-Prés. Los ángeles centrales adoran el Arca de la Alianza, objeto sacro que sustituye a la tradicional representa de Cristo, *maiestas Domini*. Siglo IX

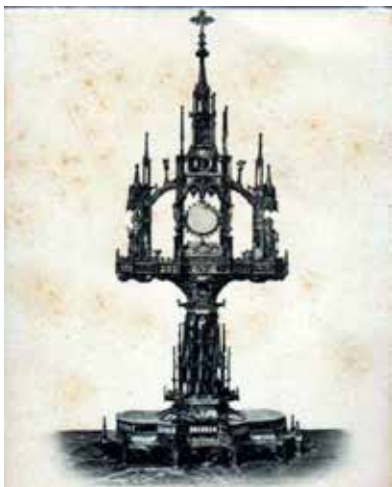




**Imagen 12.** *Última cena.* Panteón Real.  
Obsérvese la presencia, en la parte superior, izquierda, del conocido como 'copero'  
Colegiata de san Isidoro de León. 1124-1170



**Imagen 13.** *Ciborio*  
Saint-Chapelle.  
Siglo XIII.  
París



**Imagen 16.** *Custodia de asiento.*  
Catedral de Vich.  
Principios del siglo XV.  
Desaparecida



**Imagen 14.** Arnolfo di Cambio.  
*Ciborio.* Basílica de san Pablo extra-  
muros.  
1285. Roma



**Imagen 15.** Arnolfo di Cambio.  
*Ciborio.* Basílica de santa Cecilia in  
Trastevere.  
1293. Roma.





**Imagen 17. Relicario.**  
Milagro de Lanciano. 1713.  
Iglesia de san Francisco.  
Lanciano



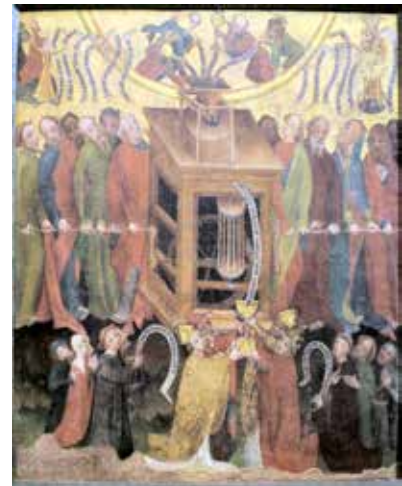
**Imagen 18. Misa de san Egidio.**  
Ábside iglesia de los santos Justo y Pastor.  
Último tercio del siglo XII  
Segovia



**Imagen 19. Misa de san Egidio.**  
Siglo XVI.  
National Gallery. Londres.



**Imagen 20. Molino eucarístico.**  
Abadía de sainte Marie-Madeleine.  
Vezelay



**Imagen 21. Molino eucarístico.**  
Iglesia de Doberan.  
Siglo XV.



**Imagen 22. Cruz-relicario de Mosan.**  
Ca. 1160-1670.  
British Museum.  
Londres



**Imagen 23. G. Wierix.**  
*Lagar místico.* Grabado difundido en series por Europa.  
Siglo XVI



**Imagen 24. Cherubino da Spoleto.**  
*Regole delle vite spirituale.*  
Primera página del manuscrito.  
Mediados del siglo XV.



**Imagen 25.** Desiderio da Settignano.  
*Tabernáculo murario*  
Iglesia de san Lorenzo.  
Florencia



**Imagen 26.** Joos Van Ghent.  
*Comunión de los apóstoles.*  
Compagnia del Santissimo Sacramento.  
Urbino. 1474.

## capítulo II

### IMAGEN RENOVADA DE LA EUCARISTÍA EN LA *DEVOTIO MODERNA*

#### **2.1 LAS DISPOSICIONES DEL CONCILIO DE TRENTO Y SU INMEDIATO DESARROLLO NORMATIVO. CARLOS BORROMEIO Y SUS INDICACIONES JURÍDICO-PASTORALES DE TRASFONDO EUCARÍSTICO PARA LA DIÓCESIS DE MILÁN**

Resulta del todo improcedente hacer mención al concilio de Trento (1545-1563) sin incidir expresamente en el contexto histórico que lo genera, ni explicar brevemente cuál era la praxis eucarística que se estaba llevando a cabo en el orbe católico ni a partir de qué líneas programáticas los reformadores argumentaban sus opiniones. Sobre todo porque el concilio trentino no supone, en modo alguno, la elaboración de un tratado específico sobre la eucaristía sino que, más bien, responde a todas aquellas posturas teológicas referentes a la práctica sacramental que las opiniones de Martin Lutero (1483-1546), Juan Calvino (1509-1564) o Ulrico Zuinglio (1484-1531), entre otros, aludían de continuo<sup>401</sup>.

---

<sup>401</sup> Acerca de cuanto supuso la celebración conciliar desde el punto de vista de la reflexión teológica y la reorientación pastoral existe una amplia gama de estudios entre los que se han consultado: KLARK, F., *Eucharistic sacrifice and the Reformation*, Londres, 1960; FITZER, J., "Luther and Casel on the Eucharistic presence of Christ", en *The American Ecclesiastical Review* nº 3, 1973, pp. 178-195; ROVIRA BELLOSO, J. M., *La doctrina de Trento sobre l'Eucaristia. Lectura i interpretació del Magisteri eclesiàstic*, Barcelona, 1975; WOHLMUTH, J., *Realpräsenz und Transubstantiation im Konzil von Trient* 2 vols., Bern, 1975; LÓPEZ GONZÁLEZ, P., "El debate eucarístico del siglo XVI", en *XX siglos* vol. 4, nº 15, 1993, pp. 34-51; ROSA, G. de, "L'Eucaristia al Concilio di Trento. L'Eucaristia come sacramento e come sacrificio", en *La Civiltà Cattolica* nº 3648, 2002, pp. 534-546 y nº 3651-3652, 2002, pp. 239-251.



De hecho, desde noviembre 1518, los ‘protestantes’<sup>402</sup> germanos –en especial Lutero, quien teme la condena de Roma ante sus opiniones– reclamaban la celebración de un concilio alemán que nunca se celebró. De hecho el emperador Carlos I de España y V del Sacro Imperio Romano-Germánico a la único que accedió fue a la convocatoria de la Dieta de Wors, en 1521, con la intención de zanjar las disputas entre católicos y reformistas con la intención de unir fuerzas para luchar contra la amenaza otomana. Pero las intenciones del monarca chocaron con el propio desarrollo de la reunión sobre todo a partir de la intervención de Lutero quien acusó al papado de ejercer la tiranía, ante lo cual la reacción imperial fue la comprometerse a defender, incluso con armas, la fe católica por encima de cualesquiera otras opiniones. La insistencia en posteriores Dietas –sobre todo las de 1523 y 1524– de los príncipes alemanes, en especial el ducado de Baviera, obligó a Carlos a presionar al papa Clemente VII para que fuese éste quien, en atención a la legalidad, convocara el ansiado concilio. No será hasta 1529 cuando el pontífice acceda a su celebración general –no con carácter nacional para los estados germanos, como éstos reclamaban– pero la oposición al legado papal por parte de la Dieta de Augsburgo de 1530 retrasó de nuevo la convocatoria; en realidad, este aplazamiento temporal se debía más bien a la oposición mostrada por rey francés, Francisco I, consciente de la necesidad de contar el papa con la aprobación de la mayoría de los monarcas. Unas tensiones que provocaban, junto con la escasa confianza que se demuestran tanto unos como otros, una cada vez mayor falta de entendimiento entre las posturas enfrentadas, ya fuesen éstas religiosas como también políticas y territoriales<sup>403</sup>.

No será hasta que el cardenal Alejandro Farnesio, investido papa con el nombre de Paulo III en 1534, vuelva a hablar de la necesidad de convocar la reunión. En palabras del nuevo representante eclesiástico, el concilio debía ser un intento de “aplicar remedio a los males que tanto tiempo hace han afligido, y casi oprimido, la república cristiana” por encima de las opiniones contrarias detentadas por los monarcas francés e inglés. La bula de convocación está firmada en Roma, el 22 de mayo de 1542, octavo año de su pontificado, disponiendo la celebración del sagrado, ecuménico y general concilio de Trento. El mismo papa había intentado su convocatoria en fechas anteriores –primero en Mantua, en 1537 y, posteriormente en Vicenza, al año siguiente–, a la misma vez que negociaba en Niza la paz con los monarcas español y francés. El 13 de diciembre de 1545, tras varios aplazamientos anteriores motivados por las reticencias de los reyes, se procedía a la apertura del concilio por parte de los cardenales Giovanni del Monte, Marcello Cervini y Reginal Pole, nombrados por el papa como legados presidentes, asistiendo a la primera sesión cuatro arzobispos, veintidós obispos y cinco superiores de órdenes religiosas, a los que acompañaban los delegados del archiduque Fernando de Alemania, cuarenta y dos teólogos y nueve

<sup>402</sup> Suele utilizarse el término protestante desde que en la Dieta de Speyes, desarrollada en 1529, los príncipes germanos seguidores y amparadores de las opiniones de Lutero ‘protestasen’ con la decisión de la mayoría católica que les impedía a cada uno tener la libertad suficiente para convertirse en responsables del modo en el que se viviría la fe religiosa en cada Estado.

<sup>403</sup> Sirvan estas líneas únicamente como un resumen general de un período de más de veinte años de dudas, debates y propuestas para la celebración del concilio. Son numerosos los datos, las diferentes fechas en las que se desarrollan los episodios así como las intervenciones de personalidades que de una manera u otra culminan, finalmente, con la bula de convocatoria de la reunión general. A modo de guía sobre el desarrollo histórico del mismo se ha seguido a KIRSCH, J. P., “Council of Trent”, en AA.VV., *The Catholic Encyclopedia* vol. 15, Nueva York, Robert Appleton Company, 1912.

canonistas, llamados como consultores. El concilio se desarrollaría en veinticinco sesiones a lo largo de diferentes períodos discontinuos –incluyendo a cuatro papas diferentes y la superación de numerosas tensiones político-militares– hasta dar por finalizada la convocatoria el 4 de diciembre de 1563 bajo el pontificado de Pío IV.

Debe destacarse que a lo largo de las distintas sesiones los padres conciliares trataron de escuchar a las distintas escuelas teológicas –incluidos los reformadores germanos que, pese a estar excomulgados, tenían voz aunque paulatinamente fueron declinando las invitaciones a participar en la reunión realizadas por el emperador español–. No obstante y al igual que el proceso previo, el concilio no estuvo exento de dificultades como, entre otras muchas, las encontradas a la hora de fijar el orden de los asuntos a tratar –diferenciándose los de raíz dogmática de otros dominados por cuestiones legales–, la forma de voto de los obispos que por motivos políticos no podían desplazarse hasta Trento pero que según las normas imperantes tendrían derecho a voto o, por último, la creación de diputaciones especiales para tratar antes de la oportuna reunión de la *congregatio generalis* algún tema de mayor complejidad. En todo caso se abordaron, de manera general, cuatro temas básicos:

- Los fundamentos de la fe a través de los cuales se contiene la revelación de Dios. Para los reformadores, el único principio aceptado es la *Sola Scriptura*, opinión impropia para la Iglesia católica por ir en contra del magisterio pontificio desde la época de los apóstoles y la posterior antología textual patristica. De ahí la necesidad de promulgar una normativa sobre los libros sagrados y las tradiciones con la idea de generalizar y explicitar así el desarrollo vital de la propia institución eclesiástica desde su nacimiento hasta el siglo XVI, respetando las dos principales fuentes de revelación: la Biblia, en especial, la traducción de la Vulgata realizada por san Jerónimo así como las tradiciones apostólicas.
- Dogmas y prácticas. Se fija con nitidez la frontera entre la ortodoxia y las herejías así como la separación entre la Iglesia católica y los movimientos reformadores que surgen a partir del luteranismo. En este sentido la explicitación doctrinal de cada uno de los sacramentos, en especial de aquellos que han sido fuertemente criticados, se hace necesaria para evitar así interpretaciones ambiguas. De igual manera y como consecuencia de ello, se realizará una sistematización de ceremonias litúrgicas, suprimiendo rúbricas locales y apostando por normativas tradicionales genéricamente aceptadas.
- Medidas para la instrucción y formación del clero. Ante los desmanes ocurridos tiempo atrás, tanto en la vida personal como en la clerical, se precisan las obligaciones a las que están sometidos los sacerdotes así como el proceso de enseñanza que las diferentes diócesis han de procurar a los aspirantes, teniendo presente una mayor moralidad para todo el estamento. De igual manera se potenciará el cultivo de la historia de la institución gracias al fomento de los archivos parroquiales.
- Jerarquía y unidad eclesial. La afirmación enérgica de una sola iglesia presidida por el papa, pastor universal supremo, será la última de las temáticas que quedarán



meridianamente explicitadas a lo largo del concilio, estableciéndose a su vez una estructura de poder eclesial piramidal en la que todos sus integrantes deben obediencia a quien ocupe la silla de Pedro intentando obviarse la acumulación de cargos sobre todo en la curia. De igual manera será la propia autoridad eclesial la que vele por controlar con mayor celo la concesión de gracias e indulgencias para hacer frente al abuso al que éstas han sido sometidas en las décadas anteriores.

En todo caso, el concilio de Trento es quizás una de las reuniones de mayor trascendencia en la historia eclesiástica desarrollado incluso en circunstancias históricas complejas desde el punto de vista político, militar e incluso cultural. Las conclusiones del mismo vinieron a demostrar que, pese a la reiterada apostasía que propugnaban los sectores más críticos encabezados por Lutero, seguía existiendo una abundante fuerza religiosa que defendía los principios inmutables del cristianismo, reafirmados de manera firme y contundente frente a las falsas doctrinas y los movimientos heréticos. Ese convencimiento no fue óbice para que la propia Iglesia, al amparo de lo acordado y dogmatizado a lo largo de los casi veinte años de concilio, viviese en las siguientes décadas una necesaria reforma interior que pusiera en valor, justamente, todos aquellos puntos fuertes que habían llevado a la propia Santa Sede a convertirse en la potencia moral con más influencia y capacidad de acción de todos los demás Estados. Pero lo que desde luego no fue capaz de solucionar el concilio, a pesar de los intentos posteriores, fueron precisamente esas diferencias que habían sido puestas encima de la mesa por quienes, desde principios del siglo XVI y recogiendo anteriores propuestas, habían denunciado por medio de la fuerza de las palabras los desmanes, desórdenes y dejaciones que se estaban llevando a cabo dentro del complejo engranaje eclesiástico

Relacionada la cuestión en el oportuno contexto histórico y vistas de manera genérica tanto los obstáculos encontrados como el por sí complejo modo de exponer los temas y sacar conclusiones acerca de los mismos, es necesario de centrar la atención sobre la cuestión eucarístico. Ésta va a ser tratada en tres sesiones: la XIII, debatiéndose sobre la presencia real (presidida por el papa Julio III el 11 de octubre de 1551); la XXI (celebrada el 16 de julio de 1562), en el que los aspectos a tratar se ajustaron a la comunión; y, la XXII (el 17 de septiembre del mismo año), versada en exclusiva en la explicitación y concreción del sacrificio de la misa.

Antes de abordar de manera sucinta el contenido de las mismas, es necesario aclarar que los padres conciliares van a utilizar en sus debates términos y expresiones que devienen de su formación escolástica, de ahí que no sea conveniente absolutizar términos como 'sustancia' o 'transustanciación', prefiriéndose incluso utilizar el referido a 'especies', con un sentido más popular, al de 'accidente', quizás más comprensible a versados iniciados. De igual manera, los intervinientes aceptan una cuestión con suficiente fundamento histórico en la propia vida eclesial: la eucaristía es ante todo un sacrificio sacramental. Además de las posturas de los reformadores, durante las distintas sesiones se evidencian discusiones que permiten discernir planteamientos procedentes de visiones escolásticas bien diferentes, optándose por la búsqueda de formulaciones 'neutrales' aceptables por la mayoría como por el ejemplo a la hora de explicitar la naturaleza sacrificial de la eucaristía o los modos a través de los cuales se produce la 'conversión' del pan y el vino, aspecto éste con una honda trayectoria crítica en el seno de la patrística. De igual forma y en aras de contraponer las

teorías de los reformadores a través de sus críticas, los padres conciliares debían centrar sus acuerdos tanto en la teología como en la praxis celebrativa de la eucaristía, centro de un debate que merecía, tras una ingente trayectoria de discusiones, una contundente y sustanciosa defensa doctrinal.

En este sentido, una de las deficiencias a corregir dentro de la propia celebración era los abusos. Aparte de los aspectos que incidían en el deterioro de la vida eclesial –como la escasa formación de los célibes, las injerencias del poder civil o la prácticamente inexistente implicación de los obispos en labores pastorales, entre otras importantes cuestiones–, es interesante conocer los cuantiosos modos de desvirtuación del rito. En el *Decretum de observandis et vitandis in celebratione Missarum* se recoge un elenco de los mismos, elaborados a partir de una comisión que, en 1562 y previa a la oportuna sesión, enumeró en un extenso listado<sup>404</sup>. Entre los más destacados –que por otra parte habían sido objeto de crítica tanto por parte de los reformadores como por cristianos a lo largo del tiempo– están la escasa participación de los fieles en la comunión, la superstición, avaricia y comercio de las misas y sus estipendios, la excesiva multiplicación de las eucaristías ‘devocionales’ en sufragio de las almas de vivos y difuntos así como los celebrantes ‘altaristas’ que solían presidirlas, la proliferación de ‘misas privadas’ en las que únicamente comulga el sacerdote, las ‘misas secas’ en las que solo se celebra la palabra sin consagrar las especies, las peregrinas explicaciones alegóricas dadas desde el púlpito o en aplicación particular de los cánones, el excesivo énfasis en el culto que desenfoca la esencia celebrativa o, por el contrario, el descuido de la rúbrica.

En aras de evitar algunas de estas dejaciones o interpretaciones aleatorias, el concilio suprimirá ‘secuencias’ plagadas de notas legendarias e invitará a los fieles a la comunión criticando con dureza –sobre todo en la sesión XXII– la avaricia del clero, la irreverencia o la superstición. Las ‘eucaristías privadas’ en domicilios particulares fueron anuladas, intentando poner freno a la anarquía existente en el modo de celebración de éstas al hacer responsables a los obispos de un mayor control en su desarrollo e instando al pontífice a la redacción de un misa oficial y único que habría de seguirse con carácter universal en todas las iglesias diocesanas<sup>405</sup>.

<sup>404</sup> Al respecto puede consultarse: BELLAVISTA, J., “El Concilio de Trento y el Misal de san Pío V” en *Cuadernos Phase* 212, 1996, pp. 121-138; NOCENT, A., *La célébration eucharistique avant et après Saint Pie V*, París, Beachesne, 1977; SCHMIDT, H., *Introductio in Liturgiam Occidentalem*, Herder, Roma, 1969, pp. 350-383; o THEISEN, R., *Mass Liturgy and the Council of Trent*, Minnesota, 1965.

<sup>405</sup> Es cierto que estas celebraciones tienen una honda trayectoria histórica en el seno de la Iglesia, si bien habían perdido buena parte de su significado ya que, por ejemplo, cuando se verificaban en recuerdo por los difuntos se exageraba sustancialmente el mismo, entrando en acción incluso otros componentes como la devoción personal de la familia propietaria del inmueble o el carácter netamente económico del célibe celebrante que ofrecía sus servicios continuados a cambio de sustanciosas cantidades de dinero o favores de otro tipo. De hecho queda constatado como en algunos casos un mismo célibe era capaz de presidir hasta veinte eucaristías diarias, con lo cual el interés espiritual de sus convocantes quedaba en un segundo plano al entrar en acción las necesidades económicas así como la avaricia personal del sacerdote. Véase al respecto de la incardinación de estas prácticas en el período bajomedieval incluyendo ejemplos concretos y acuerdos tomados en el concilio: CHAUVET, L. M., “Le Messe comme sacrifice au Moyen Age et au Concile de Trente: pratiques et théories”, en *Esprit et vie. Revue catholique de formation permanente* nº 108, París, 1998, pp. 481-492; NÚÑEZ, O., “Oposición y crítica ala misa privada desde sus orígenes hasta la tardía Edad Media”, en *Verdad y Vida* nº 115, 1971, pp. 367-382; VOGEL, C.: “Une mutation culturelle inexplicée: le passage de

De igual manera las críticas de Lutero y Calvino al respecto de la propia celebración eucarística y a las cuestiones fundamentales que sobre ésta recoge la teología, propiciaron el centro de un extenso debate. En referencia al culto, los reformadores argumentaban que la reserva y posterior veneración dado a ésta era causa de idolatría pues su praxis no aparecía recogida ni siquiera en los textos neotestamentarios. Las tres negaciones se concretaban en que Cristo *non remanere*<sup>406</sup>, no sigue presente en las especies después de acabado el culto, de ahí la no necesidad de adorarlo y ni siquiera reservarlo. La respuesta trentina se recoge en la sesión XXIII, defendiendo que la presencia de Cristo no se entiende sólo durante la celebración *–in usu, dum sumitur–* sino también después, de ahí que sea coherente las prácticas adoradoras a Cristo puesto que, de lo contrario, no sería lícito por ejemplo, utilizar esa reserva para llevar el viático a posteriori a los enfermos. Frente a la denuncia protestante que avala por suprimir las eucaristías en las que solo comulga el sacerdote, los padres conciliares exponen aunque no con demasiada contundencia que lo deseable sería que en cada ceremonia participase el mayor número posible de fieles; pero si éstos no lo hacen eso no conlleva, de inmediato, la anulación de la misma.

Con respecto a la comunión bajo las dos especies, en la sesión XXI se habla que no es precepto o necesidad que así suceda, ya que los reformadores habían esgrimido que si no se hacía así, Cristo no estaría entero en el pan y en el vino. *Totum et integrum Christum sub una panis specie sumi*, se anota en el preceptivo decreto y se repite a lo largo su fundamentación en varias ocasiones, entendiéndose razonable que a lo largo de la historia de la Iglesia pueda comulgarse válidamente bajo una sola especie; en especial cuando ésta es el pan, que cumple la voluntad de Jesús de Nazaret y otorga una mayor expresividad sacramental a su manducación, recayendo eso sí en la autoridad pontificia la posibilidad de ampliar la comunión también con el cáliz<sup>407</sup>. De igual forma y en referencia al idioma autorizado en las celebraciones, los integrantes del concilio exponen que se siga utilizando el latín como lenguaje vehicular optándose por una mayor explicitación de algunas partes del rito para que ésta pueda ser entendida de manera mucho más diáfana por los fieles. De hecho, la insistencia del español Juan de Valencia al respecto conlleva que se recoja que esta postura no es una condena a las lenguas vulgares o romances que se hablaban en cada una de las iglesias católicas ni tampoco, aunque la afirmación no llegase a ser a posteriori del todo correcta, una perpetuación del latín de por vida.

En referencia a la teología eucarística, son tres los aspectos básicos que los padres conciliares van a tratar ante la insistencia reformadora: el sacrificio, la presencia real y la

---

l'Eucharistie communautaire à la messe privèe" y "La multiplication des messes solitaires du Moyen Age. Essai de statistique", en *Bévue des Sciences religieuses* nº 54, 1980, pp. 31-250 y nº 55, 1981, pp. 206-213.

<sup>406</sup> Las notas latinas empleadas a lo largo de este apartado han sido consultadas en *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por don Ignacio Lopez de Ayala. Agregase el texto latino corregido según la edición auténtica de Roma, publicada en 1564, 3ª edición, Madrid, Imprenta Real, 1787.*

<sup>407</sup> Las justificaciones para la comunión bajo una sola especie que la escolástica había desarrollado en momentos anteriores han sido tratadas entre otros por: BROWE, P., *Die häufige Kommunion in Mittelalter*, Munich, Regensbergsche Verlagsbuchhandlung, 1939, pp. 19-32 y DÜRIG, W., "Die Scholastiker und die Communio sub una specie" en *Kyriakon. Festschrift Johannes Quasten* nº 2, Munich, Granfield y Jugmann editores, 1970, pp. 864-875.

transustanciación. En el primero de estos aspectos, Lutero había ido progresivamente radicalizando su posición contraria a partir de la formación ‘nominalista’<sup>408</sup> para la cual la importancia del sacramento reside en el ‘signo’ y no en su posterior ‘eficacia’, es decir, no conlleva una causalidad sobre la gracia que sólo puede provenir de Dios. De igual forma esta doctrina argumenta que la propia fe ha de estar predispuesta antes de la celebración sacramental, en un línea que desarrolla en profundidad teorías esbozadas por Agustín de Hipona. Lutero, profesor de Sagrada Escritura, fue adquiriendo con el tiempo una conciencia sobre la unicidad del sacrificio de Jesús de Nazaret hasta el punto de llegar a repugnarle que la propia eucaristía fuese en sí misma el desarrollo de una ceremonia sacrificial donde los fieles ‘ofrecen’ algo a Dios a través de ‘mediaciones’. Su rechazo al canon romano deviene justamente por contener fórmulas que insisten en ese ofrecimiento ascendente y aunque, en efecto, está convencido que la eucaristía es una interpretación a modo de ‘memorial’, éste es solo un recuerdo subjetivo y una actualización permanente del sacrificio de Cristo en al cruz<sup>409</sup>. En todo caso la definición luterana de la misa debe desarrollarse en términos de ‘testamento’, ‘sacramento’, ‘bendición’, ‘acción de gracias’, ‘mesa del Señor’ o ‘comunión’, nunca como ‘sacrificio’ ya que éste supondría una ofensa contra el valor la unicidad de quien verdaderamente fue protagonista de una acto sacrificial: el propio Cristo<sup>410</sup>.

Frente a esta exposición, Trento va a optar por codificar un concepto contrario: la eucaristía debe ser entendida como sacrificial justamente porque es un memorial. En la sesión XXII se conjuga la unicidad del sacrificio de Cristo con el carácter sacrificial de la eucaristía, definiéndose la postura teológica a través de los cánones a aplicar durante la celebración. Se insiste pues y ante todo en su carácter ‘memorial’, en tanto ‘representación’ y ‘aplicación’ de la pasión redentora de Jesús de Nazaret demostrada justamente a partir de lo contenido en los textos sagrados que narran el desarrollo de la cena pascual. De hecho para los padres conciliares la ‘memoria’ es algo más que la *recordatio Passionis* o la *nuda commemoratio*

<sup>408</sup> En el pensamiento de Martin Lutero influyen necesariamente las distintas etapas de su propia vida personal y académica, notándose una cierta evolución a medida que pasa el tiempo y adquiere una mayor madurez intelectual hacia planteamientos cada vez más agresivos y agudos. Deben seguirse los estudios de: HAUSAMMANN, S., “Realpräsenz in Luthers Abendmahlslehre”, en *Studien zur Geschichte und Theologie der Reform*, Neukirche, 1969, pp. 157-173; MC CUE, J. F., “Luther and Roman Catholicism on the Mass as Sacrifice”, en *The Eucharist as Sacrifice*, Nueva York-Washington, National Committee of the Lutheran World Federation, 1967, pp. 45-74;

<sup>409</sup> Una crítica que es igualmente desarrollada por otros reformadores, como por ejemplo Calvino quien rechaza en idénticas circunstancias la denominación ‘sacrificial’ dada a la eucaristía. Reflexiones acerca de las propuestas calvinistas deben seguirse en: GERRISH, B. A. y BENEDETTO, R., (Eds.), *Reformatio perennis. Essays on Calvin and the Reformation in honor of Ford Lewis Battles*, col. Pittsburgh Theological monograph series nº 32, Pickwick, 1981; GESTEIRA GARZA, M., “La Eucaristía como ‘espejo’ del sacrificio de Cristo en J. Calvino”, en FERNÁNDEZ, P. (Ed.), *Mysterium et Ministerium*, Vitoria, Eset, 1993, pp. 255-289; TODD BILLINGS, J. y JESSELINK, I. J. (Eds.), *Calvin’s theology and its reception. Disputes, developments, and new possibilities*, Louisville (Kenucky), Westminster John Knox Press, 2012; TYLEND, J. N., “A Eucharistic Sacrifice in Calvin’s Theology?”, en *Theological Studies* nº 37, 1976, pp. 456-466.

<sup>410</sup> Con respecto a la exagerada sensibilidad que gran parte de los fieles desarrollaron en la baja Edad Media al hilo de aquellos milagros eucarísticos en los que la hostia consagrada solía sangrar, Lutero expresa su completo rechazo a la misma haciendo responsable de la difusión de estas ideas a teólogos anteriores a Trento. Una última argumentación que choca frontalmente con la *oblatio sacramentalis* defendida por éstos al referirse a la unicidad de la cruz y al carácter sacramental de la eucaristía, rechazando que su celebración fuese una inmolación repetida o histórica. Cf. CLARK, F., *Eucharistic sacrifice and the Reformation*, Londres, Westminster, 1960.

*sacrificio in cruce peracti*. Debe ser entendida como *rapraesentaretur* que ofrece la iglesia a través de la comunidad de fieles, dando por sentado que el único protagonismo lo adquiere a lo largo de su desarrollo la figura del propio Cristo quien, además, se hace presente en el acontecimiento para así actualizarlo de modo atemporal. Es más, a través del memorial y de la representación de éste, los fieles pueden ver perdonadas sus faltas y pecados pues Cristo actúa como víctima –al morir crucificado en el Gólgota– pero también como sacerdote capaz de sanar el alma de los que verdaderamente se arrepienten de sus acciones<sup>411</sup>. Es así como en los decretos trentinos va a diferenciarse el ‘sacrificio cruento’, que es el ocurrido en efecto en el monte de la Calavera, del ‘sacrificio incruento’ que es el que se actualiza en cada celebración eucarística aunque haya sido la interpretación posterior de estas palabras las que han dotado a la idea aquí expuesta de una mayor contundencia teológica en sentido sacrificial<sup>412</sup>.

En cuanto a la presencia real de Cristo en la eucaristía ésta fue negada por Calvino –quien únicamente la entiende como algo espiritual–, Zuinglio y Ecolampadio aunque sí es fuertemente afirmada por Lutero al entenderla como herencia contenida en el Nuevo Testamento a partir de la resurrección de Cristo, aunque disintiera del concepto de transustanciación<sup>413</sup>. En cuanto a las teorías de Calvino, éstas devienen de su particular cristología centrada en acentuar la humanidad de Jesús quien, tras su resurrección y ascensión gloriosa, ocupa un lugar junto al Padre y no puede, de ninguna manera, estar a la vez en otros sitios. Este concepto, *migratio ab uno loco in alterum*, impide que en la eucaristía pueda existir una presencia local de Cristo si bien su celebración no es un signo vacío o desprovisto de sentido ya que el espíritu hace que Cristo comunique a los fieles su fuerza salvadora y éstos traten de ascender a través de la palabra y la oración hasta él. De ahí que el movimiento siempre sea ascendente, sin retorno o en sentido contrario<sup>414</sup>,

<sup>411</sup> Esta última idea ya había sido desarrollada con mayor profundidad por Tomás de Aquino al distinguir en sus reflexiones el sacrificio ‘histórico’ de la cruz de Cristo y el ‘conmemorativo’ de la eucaristía, la cual siempre debe ser entendida en términos de memorial y sacramento. No obstante el verificado en la eucaristía, aún siendo verdadero es ‘relativo’ con respecto al producido en la crucifixión. Véase AQUINO, T., *Summa theologiae* 3, q.22, a.3).

<sup>412</sup> Es necesario hacer mención a la trayectoria exegética que algunos de estos textos tendrán en tiempo inmediatamente posterior en obras de teólogos expertos en la materia. Algunas de estas apreciaciones han sido estudiadas por OÑATIBIA, I., “Recuperación del concepto de ‘memorial’ por la teología eucarística contemporánea”, en *Cuadernos Phase* nº 70, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 1972, pp. 335-345 y VELASCO PÉREZ, J. A.: *El sacrificio de la misa. Memoria, representación en imagen del único sacrificio de Cristo en el Concilio de Trento*, Salamanca, Universidad Pontificia-Facultad de Teología, 1991 y “El concepto de memorial objetivo en el decreto tridentino sobre el sacrificio de la misa”, en *Revista española de teología* nº 54, 1994, pp. 5-48.

<sup>413</sup> Sus opiniones han sido ampliamente tratadas por la historiografía, sirviéndonos de introducción los datos aportados por THOMPSON, M. D., “‘Claritas’ ‘Scripturae’ in the Eucharistic Writings of Martin Luther”, en *Westminster Theological Journal* nº 60-1, 1998, pp. 23-41 y CASPANI, P. y MAGNOLI, C., “L’Eucaristia nei testi di Martin Lutero”, en *La Scuola Cattolica* nº 3, 2001, pp. 595-679.

<sup>414</sup> Una inesperada consecuencia que deriva de las tesis calvinistas incardinada a posteriori en la Reforma protestante será la escasa frecuencia de la comunión que los fieles de la misma realizarán. Aunque en la base de las críticas primeras de Calvino y Lutero, entre otros, está el convencimiento que la acción suprema de Dios debe celebrarse al menos una vez por semana, en la Ginebra protestante, por ejemplo, la comunión quedó prácticamente relegada en pleno siglo XVI. Empero, el énfasis de los reformadores sobre la importancia de la predicación y su lucha por restaurarla tal y como los primeros discípulos de Cristo hicieron tras su muerte, llevarán a la postre a entender que ésta es el centro del culto quedando así la comunión postergada a



adquiriendo así un fuerte componente espiritualista e incluso ‘pneumático’ que será inmediatamente seguido en la misma dirección por Zuinglio<sup>415</sup>.

Lutero, por su parte, atacó las posturas tanto de Calvino como de los otros autores, esgrimiendo para ello una clave exegética ya que la presencia real de Cristo no solo es palpable a través de las lecturas de la palabra de Dios sino que, también, lo es a través del pan y del vino aludiendo así a la clave agustiniana que aludía en parte a la comunión como constructora de comunidades eclesíásticas. En la reflexión luterana sí se conjuga la ‘humanidad’ con la ‘divinidad’ en Cristo en el sentido de la ubicuidad, así como en la creencia en el poder del espíritu para hacer entendible su presencia en el mismo sacramento.

Los padres conciliares responden de manera contundente a cada una de las afirmaciones que los reformadores llevan a cabo y aunque de manera parcial ya lo habían ido tratando será en la sesión XIII cuando realicen la creencia fundamental en la presencia verdadera, real y sustancial de Cristo en la eucaristía. El principio del capítulo I así lo recoge:

*Principio docet sancta Synodus, et aperte, ac simpliciter profitetur, in almo sanctae Euchasristiae sacramento, post panis, et vini consecrationem, Dominum nostrum Jesum Christum, verum Deum, atque hominem, vere, realiter, ac substantialiter sub specie illarum rerum seibillum contineri.*

En efecto, el decreto reafirma la tradicional convicción eclesíástica en la presencia real utilizando tres conceptos concatenantes: Cristo está presente en el sacramento verdaderamente –*vere*, no *in signo*–, realmente –*realiter*, no *in figura*– y sustancialmente –*substantialiter*, no *in virtute*–. A ello además se le añade en el desarrollo del texto la doble manera de explicitar esa presencia, siendo una la ‘natural’, detentada por el propio Jesús sentado a la diestra de Dios padre y, otra ‘sacramental’, que siendo real es la que adquiere en la celebración eucarística. Aunque en el argumentario se aludan a pasajes Neotestamentarios, la reflexión trentina defender la fe en esta creencia no es exegética, es decir, interpretable, sino que es la que la Iglesia ha ido enseñando continuamente a las diferentes generaciones de fieles. Es el sentido de afirmaciones como “pues no hay en efecto repugnancia en que el mismo Cristo nuestro Salvador esté siempre sentado en el cielo [...] según el modo natural de existir y que al mismo tiempo nos asista sacramentalmente con su presencia, y en su propia substancia” y “así pues han profesado clarísimamente todos nuestros antepasados, quantos han vivido en la verdadera iglesia de Cristo, y han tratado de este santísimo y admirable sacramento”.

---

celebraciones excepcionales. No será hasta el siglo XX cuando la renovación litúrgica protestante vuelva a poner el acento en el carácter celebratorio de la eucaristía centrándose en la resurrección de Jesús el momento en el que, a la par, se restaure la práctica de la comunión frecuente. Véase la definición de ‘Eucaristía’ recogida en GONZÁLEZ, J. L., *Diccionario Manual Teológico*, Barcelona, Clie, 2010, p. 117.

<sup>415</sup> Cf. NICHOLSON, B., “Calvin’s doctrine of the Spiritual Presence of Christ in the Lord’s Supper”, en *Antithesis* vol. 2, nº 2, 1991, pp. 35-38; STEINMETZ, D., *Calvin in context*, Nueva York, Oxford University Press, 1995; y TYLEND, J. N., “Calvin and Christ’s presence in the Supper. True or real”, en *Scottish Journal of Theology* vol. 27, nº 1, 1974, pp. 65-75.

A partir de estas aseveraciones, los padres conciliares también evitan caer en un excesivo ‘realismo’ de la presencia así como en el ‘simbolismo espiritualista’ que únicamente entiende la eucaristía como una figura o *virtus* de Cristo. Es de esta manera como desde Trento se tiene clara la diferenciación entre la presencia real según el modo natural de existir –el *modum naturalem existendi*– y el sacramental –*sacramentaliter praesens*– como formas ambas de entender la presencia redentora de Jesús entre sus fieles, tanto contemporáneos como anacrónicos.

No obstante, en posteriores acuerdos los integrantes del concilio dedican buena parte del mismo a explicar la razón de ser de la eucaristía, *in illius sumptione colere nos sui memoriam praecepit suamque annuntiare mortem*; es decir, es el memorial de la muerte de Cristo en tanto que éste cumpla con lo escrito de volver de nuevo a la tierra, dándose por lo tanto a los fieles como alimento, fortaleza y vida –*tanquam spiritualem animarum cibum quo alantur et confortentur*–, antídoto frente al pecado –*quo liberemur a culpis quotidianis et a peccatis mortalibus praeservemur*–, comprobante para la felicidad futura –*pignus futurae nostrae gloriae et perpetuase felicitatis*– y, finalmente, símbolo tanto del cuerpo eclesial como de su unidad –*symbolum unius illius corporis, cuius ipse caput existit*–<sup>416</sup>. Así pues, de todo esta profunda reflexión también podría concluirse argumentándose que para Trento la eucaristía alcanza una nueva dimensión al contenerse en ella y a la misma vez, un ‘símbolo’, una ‘figura’ y un ‘signo’ que refuerzan la presencia en la misma de la divinidad.

Por última, queda la aportación teológica correspondiente a la transustanciación, aspecto negado por todos los reformadores como medio adecuado para aclarar la consideración real-cristológica en el sacramento. En todo caso Lutero no está de acuerdo con la explicación que la escolástica venía argumentado sobre el modo de esta presencia, prefiriendo optar –al hilo de lo desarrollado incluso siglos antes por otros autores– por la aplicación de otros conceptos a su entender más adecuados como los de ‘consustanciación’ e ‘impanación’<sup>417</sup>. A través de ellos niega la existencia de una conversión ontológica del pan y del vino ya que éstos no necesariamente dejarían de ser tales pues, por ejemplo, según el desarrollo del pensamiento luterano, así se les denomina en el Nuevo Testamento como de la misma manera ocurre con el misterio de la encarnación mediante el cual en la persona de Cristo se integran divinidad y humanidad. De la misma forma y con tal de legitimar su defensa apela a la ‘ubicuidad’ de Jesús, singularidad ésta que comparte con Dios, para hacerse presente dónde, cuándo y cómo quiera. En el trasfondo de la cuestión sigue latiendo en la reflexión de Lutero su negativa al culto eucarístico, una sobredimensionada invención netamente eclesiástica que no tendría sentido a partir de la ‘consustanciación’ ya que este concepto

<sup>416</sup> En todo caso y como recoge el capítulo VII de la sesión XIII, el fiel ha de prepararse adecuadamente para la manducación del cuerpo de Cristo. Siguiendo una cita de la *Carta de Pablo a los Corintios*, el decreto indica que quien quiera recibir en su alma el alimento eucarístico –incluyendo a los propios sacerdotes– deberá haber realizado previamente un examen de sí mismo, conforme a la costumbre de la Iglesia para ser conocedor si ha cometido o no un pecado mortal: *ut nullus sibi conscius peccati mortalis*.

<sup>417</sup> La aplicación luterana de estos conceptos no supone novedad alguna en el contexto histórico de las décadas anteriores a la celebración del concilio ya que son propios de opiniones teológicas que tienen cierta tradición en la historia eclesiástica. Aclaraciones sobre la cuestión son aportadas por: ALDAMA, J. A. de, “La doctrina de Lutero sobre la transustanciación según los teólogos del concilio de Trento”, en *Archivo Teológico Granadino* 42, 1979, pp. 49-59 o LEITHART, P. J., “What’s wrong with Transubstantiation? An evaluation of theological models”, en *Westminster Theological Journal* nº 2, 1991, pp. 295-324.

permite la creencia en la presencia de Cristo solo durante la celebración eucarística *–in su–*, y no fuera de ella. En resumen, defiende que la propia comunión fue establecida por el mismo Cristo ‘para ser comida’ en el transcurso de la eucaristía, pero no para ‘ser venerada’ del modo en el que en las últimas décadas de la historia eclesiástica se realiza<sup>418</sup>.

En la réplica de los padres trentinos se insiste en la ‘conversión’ que sucede en los dones eucarísticos a través de la ‘transustanciación’: *quae conversio, convenienter et propriae a sancta catholica Ecclesia transubstantiatio est appellata*. Es de esta manera como el método filosófico-teológico que explicita el proceso de un modo propio, condenándose a la vez a todos los que pensarán de manera contraria. Respecto al culto tributado a la eucaristía, en los cánones se recoge la legitimidad de la latría ofrecida a Cristo, tanto en su expresión interna como externa:

“Declara además el santo concilio, que la costumbre de celebrar con singular veneración y solemnidad todos los años, en cierto día señalado y festivo, este sublime y venerable Sacramento, y la de conducirlo en procesiones honoríficas y reverentemente por las calles y lugares públicos”.

De hecho, hasta en el decreto XIII, capítulo VIII, los padres conciliares imploran a los fieles a que “veneren estos sagrados misterios de su cuerpo y sangre, con fe tan constante y firme, con tal devoción de ánimo, y con tal piedad y reverencia, que puedan recibir con frecuencia aquel pan sobresubstantial, de manera que sea verdaderamente vida para sus almas, y salud perpetua de sus entendimientos, para que confortados con el vigor que de él reciban, puedan llegar del camino de esta miserable peregrinación á la patria celestial, para comer en ella sin ningun disfraz ni velo el mismo pan de Angeles, que ahora comen baxo la sagradas especies”.

Con respecto a la reserva, el capítulo VI del decreto dimanado de la sesión XIII se muestra del todo contundente al reafirmar que ésta debe realizarse en el sagrario, aludiendo a lo

<sup>418</sup> En este sentido, la crítica de Lutero es completamente contraria al mantenimiento de las prácticas piadosas de adoración así como a las derivadas del *Corpus Christi*. Justamente la ausencia de los príncipes alemanes a la procesión que con motivo de dicha festividad se oficiaría en 1530 en Ausburgo, el día antes de celebrarse una Dieta general que presidiría el emperador Carlos, motivará una importante escenificación: los cinco Estados germanos –Sajonia, Hesse, Anhalt, Brandeburgo-Ansbach y Brunswick-Lüneburg– defensores de las opiniones de Lutero se oponen a subsanar la división que se estaba fraguando en el seno de la Iglesia y que el emperador pretende solucionar por la fuerza. La ‘confesión de Ausburgo’, como así se conoce el documento firmado por estos príncipes con la aquiescencia de Lutero, supondrá a la postre uno de los desencadenantes de la convocatoria del concilio de Trento así como la señal inequívoca que explique que éstos no eran solo los seguidores de un monje rebelde sino los miembros de una importante comunidad con una única voz que pretendían volver a la situación que la Iglesia tenía en tiempos de la redacción del Nuevo Testamento. La formación inmediata de la Liga de Schmalkalden, en 1531, mediante la cual los Estados germanos quedaban divididos entre católicos y reformistas –o también denominados ‘protestantes’–, derivaría en la intromisión paulatina de la política en asuntos religiosos, logrando en 1555 en la conocida como Paz de Augsburgo la autorización necesaria para que cada territorio decidiera el signo de sus creencias, debiendo sus pobladores guiarse por la decisión que tomarían sus gobernantes. Será en esas fechas cuando la influencia personal de Lutero sobre los príncipes germanos se vaya debilitando coincidiendo, paradójicamente, con la difusión del movimiento religioso seguidor de su doctrina por los Países Bajos, Escandinavia, Inglaterra, Escocia, Suiza y Bohemia.

reflejado en el concilio de Nicea que reconoce la costumbre existente desde los tiempos de Justino de custodiar las hostias consagradas con la intención de llevarles la comunión a los fieles enfermos. Es justamente la administración sacramental la que subyace bajo la afirmación *quare sancta haec sinodus retinendum omnino salutarem hunc, et necessarium morem statuit*. En todo caso en la sesión XXII, siguiendo el *Decretum de observandis et evitandis in celebratione Missa* queda claro que cualquiera de las prácticas devocionales ha de realizarse con sumo “cuidado y diligencia” así como con la “mayor inocencia y pureza interior de corazón”, dejando bajo autoridad de los preladados diocesanos la oportuna autoridad para evitar todo aquello que suponga una desvirtuación del rito ligada a la avaricia, la impiedad o la superstición<sup>419</sup>. Bajo potestad de los obispos quedará también la obligación de invitar a los fieles a frecuentar los templos, al menos los domingos y en las fiestas solemnes, estableciendo cuantas censuras consideren oportunas para así corregir las posibles malas *praxis* que hasta ahora hayan podido realizarse.

A partir de estas afirmaciones y teniendo presentes que éstas, igualmente, se incardinan dentro de un cuantioso elenco de respuestas sobre todas las dimensiones de la vida eclesial –no únicamente aquellas que tienen que ver con el sacramento eucarístico–, el esfuerzo de los padres conciliares por expresar a través de ellas la fe eclesial tanto en la eucaristía como en otros puntos con fidelidad a la herencia cristológica dimanada de los textos sagrados a la misma vez que corregir errores y responder de manera más o menos contundente a las opiniones de los reformadores, justifican en parte la dilatación del final del concilio. De igual modo es lógico que las decisiones tomadas durante el mismo tuvieran consecuencias prácticamente inmediatas en la vida de la Iglesia, sirviendo de ejemplo de ello la redacción del *Catecismo romano* y la edición de nuevos libros litúrgicos<sup>420</sup>. En idénticas circunstancias las decisiones pontificias, los posteriores sínodos celebrados, así como las convocatorias que en cada Estado y sus diócesis se verificaron para dar así cumplimiento a lo dictaminado en los decretos conciliares, centraron su atención en la defensa de los dogmas y creencias tratados frente a las posturas radicales de los ‘protestantes’.

Es así como comienza a tomar cuerpo el concepto de ‘Reforma católica’, un movimiento que tiene ante todo dos objetivos bien definidos: de un lado la reconstrucción del catolicismo y, de otro, el uso de una teatral retórica heroicista utilizada como vehículo de comunicación y elemento básico de difusión de ideas. La incardinación y correspondencia entre los mismos conlleva, entre sus múltiples actuaciones, la rescritura de las historias eclesiásticas, la nueva compilación litúrgica y la creación de mártires a modo de hitos entendidos como los héroes de un tiempo nuevo. Y todo ello, justamente, sin olvidar el contexto histórico de tremenda

<sup>419</sup> Las palabras del decreto se vuelven firmes cuando prohíben las pagas a los celebrantes en cualquier especie, los contratos por misas nuevas, la cobranza importuna de limosnas, la desautorización para celebrar a célibes desconocidos, la negativa a la comunión y participación en las ceremonias de reconocidos pecadores públicos, el rechazo a melodías musicales interpretadas desde los órganos con un carácter lascivo o impuro así como los paseos de los fieles durante las eucaristías comentando en grupo o lanzando voces, entre otras cuestiones.

<sup>420</sup> La encomienda conciliar la hicieron suya tanto Pío IV como Pío V quienes ordenaron la creación de comisiones de trabajo cuyo objetivo central fue la redacción de un misal que finalmente vería la luz en 1570. La trascendencia histórica del mismo es significativa ya que estuvo vigente hasta que en 1970 Pablo VI editase una versión diferente. Una aproximación litúrgica y pastoral del misal post-trentino la aporta BELLAVISTA, J., “El Concilio de Trento y el Misal de san Pío V”, en *Cuadernos Phase* nº 212, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 1996, pp. 121-138.

división que la propia cristiandad ha atestiguado en el siglo XVI y que va a más allá de la simple contraposición entre ‘Reforma protestante’ y ‘Reforma católica’<sup>421</sup>. En todo caso, frente a la legendaria imagen de la cristiandad medieval, en cierto modo dominada por elementos mágicos cuasi sensoriales, a partir de ahora va a otorgarse valor al enorme esfuerzo que la cristianización tridentina realiza en los albores de la Edad Moderna a través del surgimiento de un nuevo tipo de clérigo, de llevar la evangelización más allá de las fronteras continentales activando unas misiones que obligan a cambiar el concepto tradicional de etnocentrismo europeo así como la activación de una férrea lucha contra las supersticiones; todo ello junto a la realización de reformas de la administración eclesiástica que conllevan el alejamiento de vicios arcaicos, el protagonismo propio del activismo conferido a las órdenes religiosas que van a proponer situaciones y procesos bien distintos de los hasta ahora realizados o el llamamiento a las monarquías absolutas y demás gobiernos para contribuir a paliar la situación de extrema pobreza que se vive en algunos territorios europeos a la vez que los gastos de guerra y las deudas que de éstas se derivan no hacen más que agravar las continuas bancarrotas de las haciendas públicas.

En paralelo a estas líneas generales de actuación debe igualmente señalarse que la Iglesia católica va a optar por involucrarse en una vasta parafernalia efectista ejemplificada a través de bendiciones, procesiones, santos, ángeles de la guarda, misas de difuntos o exaltación de las devociones cristológica y mariana en pro de mitigar los sentimientos de culpa y pecado que desde el seno eclesial –entendido como la cúspide de un entramado jerárquico social– se proyecta hacia la creación y asunción por parte del resto de estamentos de una religión popular que actúa como resistencia frente a la considerada amenaza protestante. Una ‘Renovación católica’ que en todo caso conlleva el refuerzo de la autoridad clerical y su irrigación en el asociacionismo laico y en las prácticas religiosas dirigidas ‘desde arriba’,

<sup>421</sup> No es este el espacio adecuado para ahondar en la controversia suscitada en torno a la utilización del término ‘Contrarreforma’ aplicado al entramado de propuestas que desde posturas católicas van a realizarse como consecuencia del concilio de Trento. En todo caso recordamos que el concepto tiene una acuñación posterior, en concreto en la década de 1770, utilizándose para describir el sistema jurídico del Sacro Imperio romano-germánico que propició la disolución de la Compañía de Jesús. El uso del mismo por parte de la historiografía romántica alemana para explicitar el resurgimiento del catolicismo en la segunda mitad del siglo XVI, especialmente en territorios italianos, contagió al mundo académico haciendo suya la propuesta. Las propuestas revisionistas de la historiografía que surgen a finales de la centuria decimonónica avisan de la inexactitud e incorrección del término proponiendo otros tales como ‘Reforma católica’, ‘Reformación católica’ o ‘Restauración católica’, los cuales no hacen más que avivar un controvertido debate universal sobre cuál debe ser en puridad el concepto a aplicar partiendo de una doble base: el mismo tiene que trazar un paralelismo entre el contexto bajomedieval y los místicos del XVI junto con la rabiosa modernidad que propondrán los jesuitas. En todo caso, la historiografía contemporánea alemana apuesta por aplicar un concepto globalizador como es el de ‘Era confesional’ que incardina el luteranismo, el calvinismo y el catolicismo como evoluciones paralelas en el marco de un amplio despliegue de estructuras históricas, religiosas o culturales, entre otras. En paralelo, estudiosos universitarios ingleses y franceses apuestan más bien por dotar de una mayor profundidad a los términos en discusión con tal de establecer un oportuno contraste entre la Europa medieval y la nueva imagen de ésta en la Edad Moderna, con todos sus múltiples ingredientes. En los últimos años y pese a que aún no existe una misma opinión al respecto, se ha puesto en la mesa de debate la utilización de otro término para la explicitación del fenómeno comentado, aplicable solo al punto de vista de la Iglesia post-trentina: el de ‘Renovación católica’. Una sucinta introducción al controvertido debate terminológico la ofrece PO-CHIA HSIA, R., *El mundo de la Renovación católica, 1540-1770*, Madrid, Cambridge University Press-Akal, 2010, pp. 17-24.



como elementos de desarrollo de la reorganización doctrinal que realizan los padres conciliares de Trento.

En lo tocante al tema devocional objeto de este estudio, podría decirse que en las décadas siguientes a Trento e incardinadas dentro de las líneas maestras del proceso renovador comentado, la jerarquía eclesiástica no va desarrollar en puridad una pastoral eucarística. En todo caso, el establecimiento de un misal obligatorio para toda la Iglesia universal hará imposible la creatividad y la diferenciación, máxime cuando Sixto V proponga en 1588 la creación de la Sagrada Congregación de Ritos, órgano encargado a partir de entonces de monopolizar la legislación litúrgica. La defensa de la unidad, criterio básico esgrimido por los padres conciliares y por una parte necesaria para poner fin a las arbitrariedades que hasta entonces se verificaban en las celebraciones realizadas en diferentes territorios sin ningún tipo de licencia o autorización eclesiástica así como a los abusos internos de los que había sido objeto, quedarán ahora constreñida a una amplia y visual liturgia de rúbricas en cierto modo inspiradas en el rito romano desarrollado en el siglo XIII que, por otro lado, conlleva en cierta medida fosiliza sus elementos expresivos.

Así pues, en las celebraciones post-Trento, lo visual cobra un elevado protagonismo, de ahí que el modo de presentar y representar a lo divino sea completamente diferente al existente con anterioridad. En este sentido, la espectacularidad otorgada a la rúbrica litúrgica, en contraposición a las ideas protestantes, adquiere un nuevo sentido explotando el soporte visual y externo de los cultos que son alabados por multitud de escritos en donde lo artístico, percibido a partir de la experiencia sensorial, cobra importancia como medio para que el fiel interiorice, comprenda y asuma con mayor convicción todas aquellas teorías, dogmas e ideas defendidas por la Iglesia católica. Si existía un momento dentro del desarrollo de la eucaristía impulsado por la época medieval, como era justamente el de la elevación de las especies ya transustanciadas, a finales del siglo XVI se entiende que es precisamente ese gesto al que debe ponerse aún más insistencia tanto por su sentido teológico de hacer visible aquello que permanece invisible como por su simbólica gestualidad visual, culmen de la ceremonia en sí que permite no solo captar la atención del fiel sino mantenerla durante buena parte del desarrollo de la misma. Es decir, si a través de un supuesto metafísico, el pan y el vino se convierten en el cuerpo y la sangre de Cristo, la posibilidad física de poder presenciar y avistar a través de los ojos del fiel lo convierten en fedatario objetivo del hecho, acercándolo en una acción centrípeta hacia la patena y el cáliz. Una actitud completamente contraria a aquella liturgia intimista propia de la época bajomedieval donde el celebrante era el que, de manera unívoca, recreaba para sí el sacrificio incluso musitando las oraciones y centrando prácticamente en él la acción misma del sacramento.

El arte es pues el mejor medio que la Iglesia católica encuentra para difundir en mansalva su renovado credo, máxime cuando la cultura del Barroco hace igualmente entrada en el universo colectivo de la Edad Moderna. Y es así porque, en efecto, los medios artísticos puestos al servicio de los dogmas y creencias religiosas no solo pueden contener connotaciones de lo representado sino que sus múltiples posibilidades de interacción con el fiel-espectador ayudan a entender la esencia misma de un concepto. En el momento en el que el celebrante eleva las especies, sus gestos se sincronizan con el intimismo que

desprende el momento, envuelto justamente antes por las jaculatorias, perfume del incienso y la entonación de himnos, permite visibilizar y dar a conocer que las sustancias han cambiado, se han sacralizado, han sufrido el proceso de la transustanciación entendible a través de la lógica de la fe, recordando así la presencia misma de Cristo<sup>422</sup>.

### El ejemplo de Carlos Borromeo y sus indicaciones jurídico-pastorales eucarísticas para la diócesis de Milán

Poco se ha escrito sobre el pensamiento de Carlos Borromeo y sus experiencias eucarísticas a pesar de las abundantísimas prescripciones y decretos que el arzobispo milanés realizó al respecto<sup>423</sup>. Es además el arzobispo de Milán una de las figuras capitales que ejemplifica el paso de la doctrina post-tridentina a la *praxis* litúrgica proto-barroca. Su carisma, determinación, mentalidad y naturaleza ascética lo han convertido en una de las personalidades más influyentes de la Edad Moderna, tanto por las características religiosas y culturales de las empresas que emprendió como de la renovación política que, en paralelo, desarrolló. Y todo ello en una carrera ascendente que comienza en su juventud y que poco a poco irá *in crescendo* hasta tal punto que muchas de sus decisiones tendrán un carácter netamente universal, convirtiéndose su figura en protagonista de la cristiandad católica.

Su interés por llevar a cabo cuantas reformas supusieran reordenar de arriba abajo la propia Iglesia –no sólo en consonancia con los decretos y cánones conciliares sino desde su propio convencimiento personal–, van a situarlo, a finales del siglo XVI, como una persona que esté al mismo nivel político que el propio papa o el todopoderoso emperador de España. Una poderosa personalidad forjada en su juventud en Pavía, en cuya universidad estudia leyes bajo influencia de los aún influyentes Sforza, hasta su paso por Roma donde, imbuyéndose de un clima de renovación cultural, conocerá de primera mano la administración diplomática vaticana, se familiarizará con los asuntos judiciales y dominará con solvencia las gestiones de secretaría coincidiendo con el pontificado de Pío IV, su tío, quien en 1559 y recién investido doctor, lo llama hasta la Santa Sede. Del mismo modo el desarrollo de los asuntos de la jerarquía vaticana van a hacer mella en su propia forma de ver las cosas al darse cuenta que los asuntos eclesiásticos de importancia no dependen tanto de la iniciativa papal como de buscar nuevas estrategias que tengan en cuenta el conocimiento claro por parte del resto de personas que se sitúan en escalafones inferiores de qué es lo que ha de realizarse en un determinado momento, cuáles han de ser las acciones a desarrollar o de qué manera ha de

<sup>422</sup> Véanse las interesantes aportaciones de BARASCH, M., *The language of Arts: studies in interpretation*, Nueva York, University Press, 1997, p. 301 y ss.; y DILLENBERGER, J., *Images and relics. Theological perceptions and visual images in Sixteenth-century Europe*, Nueva York-Oxford, University Press, 1999, p. 15 y ss.

<sup>423</sup> Carlos Borromeo (2 de octubre de 1538 – 3 de noviembre de 1584). Nacido en el castillo de Arona, a unos veinte kilómetros de Milán, recibe órdenes menores con tan sólo doce años por indicación de su padre pues éste advierte desde bien temprano la inclinación de su hijo por adornar el oratorio privado de la familia. El mismo año que recibe la tonsura es nombrado abad del monasterio de San Gratignam. Tras familiarizarse con las humanidades y el idioma latino, es enviado en 1552 a la Universidad de Pavía donde, tras la muerte de su padre, se doctora en Derecho Civil y Canónico en 1559.

Referencias generales sobre el personaje, con ciertas connotaciones de su acción y pensamiento eucarístico, pueden encontrarse en: BASCAPÈ C., *Vita e opere di San Carlo...* Milán, 1965; GORLA, C., “San Carlo e il Santissimo Sacramento”, in *San Carlo Borromeo nel terzo centenario della canonizzazione*, Milán, Scuola Cattolica, 1910; CATTANEO, E., “Contributo alla storia eucaristica di Milano”, in *Ricerche storiche sulla Chiesa Ambrosiana*, col. Archivio Ambrosiano XLV, Milán, 1983, pp. 51-90.

llevarse a cabo una instrucción para así ser fieles cumplidores de lo que hayan establecido las órdenes superiores. Un método piramidal que, al aplicarlo, le llevará en suma al renacimiento del catolicismo y a una movilización activa frente a las continuas desavenencias de los protestantes. La asunción de los oficios de protonotario apostólico, refrendario, cardenal y arzobispo de Milán, con tan solo veintidós años<sup>424</sup>, podría interpretarse como claro ejemplo de ‘nepotismo’ pues su principal aval hasta ese momento era únicamente el ser pariente del pontífice; sin embargo, el paso de los años harán cambiar esa opinión precisamente por la extraordinaria eficiencia y entrega total de Borromeo al apostolado y a los altos fines que persigue la Reforma católica.

Del mismo modo, Carlos Borromeo vive en primera persona la conclusión del concilio de Trento tras conseguir Pío IV desbloquear sus sesiones, pues las tensiones políticas existentes entre los monarcas Francisco I y Carlos V, cada uno defensor de ideas contrarias, paralizaron por espacio de diez años el desarrollo conciliar. El cardenal interpretará los decretos trentinos en clave de alternativa política para así hacer más flexible las decisiones conciliares desarrollándolas y aplicándolas en el terreno práctico en distinto grado de intensidad y de la forma que resultase más contundente en todo el universo católico. De hecho, en ese contexto, se va madurando el rechazo a cualquier actitud mediadora y conciliadora tanto con los patrones tradicionales de comportamiento del clero –que son rechazados de plano–, como a cualquier intento de acercarse al movimiento protestante. Estas connotaciones marcan en Borromeo los dos puntos fundamentales de su estrategia a desarrollar en años siguientes: primero, la división con el protestantismo es un hecho que debe entenderse como irre recuperable, históricamente acabado y que, por lo tanto, sobra cualquier actitud dialogante para con sus seguidores; y, en segundo lugar, la renovación católica y la doctrina que emana de Trento requiere de un guía que sepa movilizar a las fuerzas viva del clero para así crear una nueva estructura orgánica en la Iglesia lo suficientemente fuerte como para poder emprender cuantas acciones reformadoras sean necesarias con acción y determinación<sup>425</sup>. De esta manera y redundando en la segunda de sus líneas estratégicas, la novedosa estructura eclesiástica quedará fundamentada en una movilización fuertemente disciplinada, dogmática y compacta donde la decadente situación del clero quede superada y donde los propios célibes de base puedan, igualmente, participar de la vida de la renovada Iglesia, conociendo y asumiendo los principios pastorales y jurídicos emanados del concilio.

Para poder, por lo tanto, actuar de forma decidida ante la realidad tan involucionada que supone el estado de la Iglesia católica en fechas anteriores al concilio de Trento, las acciones a desarrollar por Carlos Borromeo<sup>426</sup> van a estar marcadas por una triple dimensión:

<sup>424</sup> Los nombramientos que sobre él recaen, por mandato de Pío IV, son exactamente los de: secretario de Estado y administrador de los Estados Pontificios (legados de Bolonia, la Romanía y la Marca de Ancona); cardenal diácono, con las prerrogativas de protector de Portugal, Países Bajos y cantones católicos de Suiza; a todo ello se une la administración del arzobispado de Milán.

<sup>425</sup> Un desarrollo mucho más específico de estas cuestiones político-pastorales puede encontrar en ZANZI, L., *Sacri Monti e dintorni. Studi sulla cultura religiosa e artistica della Controriforma*, Milán, Jaca Book, 2005 (2ª edición), pp. 253 y ss.

<sup>426</sup> En cuanto a la vida y actuaciones del arzobispo milanés pueden consultarse de manera general: RATTI, A. (ed.), *Acta Ecclesiae Mediolanensis* vol. 2-3, 1890-1892; MOLS, R., *San Carlo Borromeo iniziatore della pastorale moderna*, Milán, 1961 (suplemento de la revista *Ambrosius*); AA.VV., *San Carlo e il suo tempo. Atti del convegno di Milano* 2 vols., Milán, 1986. Así mismo el número 93 de *La Scuola Cattolica* contiene varios artículos de

reformular la vida espiritual del clero, promover las prácticas eucarísticas a través de la predicación y, por consiguiente, desarrollar un particular incentivo de la devoción sacramental a través de los mecanismos que aún permaneciendo un tanto inoculados aún están latentes en la piedad popular. Es obvio que Borromeo es hijo de su tiempo y que por lo tanto sus acciones hay que enmarcarlas en el contexto histórico de su propia vida, si bien persiste en él un componente atemporal, ciertamente inusual en su época: en su mentalidad tanto el misterio de la eucaristía como la devoción al sacramento están completamente conectados e interrelacionados a diferencia del 'cortocircuito' existente en las décadas anteriores. Esta característica de su pensamiento lógicamente lo aproxima al espíritu de la Reforma católica si bien sus intenciones, de principio, pudieran incluso parecer algo arriesgadas y atrevidas.

En términos actuales podría hablarse que Borromeo planifica una 'reforma integral' de la propia iglesia diocesana milanesa, en consonancia con el espíritu post-conciliar pero también buscando actuar en todas sus dimensiones y resortes eclesiales, sirviendo a su vez de modelo para otras diócesis italianas que no dudan, con el paso de los años, en copiar casi al pie de la letra las disposiciones, normativas e incluso el espíritu del cardenal<sup>427</sup>. En este sentido y en lo tocante a la vida de los sacerdotes, el arzobispo es consciente que éstos son esencialmente los colaboradores de la misión que tiene encomendada él mismo, como cabeza visible de todo el entramado sacerdotal diocesano. Con tan motivo cualquier célibe que pertenezca al arzobispado tiene que estar unido necesariamente a su pastor principal para promover la salvación de las almas por encima incluso de cualquier otro aspecto. Esta idea deviene a su vez de otra preclara máxima detentada por el propio Borromeo: la vocación sacerdotal es un bien del que el célibe debe siempre dar gracias a dios debiendo llevar, a su vez, una vida ejemplar, 'casi angélica', producto de la lógica consecuencia de la misión que tiene encomendada. En ella deberá dar testimonio de la caridad pastoral, pues como eslabón de una cadena mucho más amplia tendrá que ser ejemplo de castidad y pobreza distinguiéndose por un estilo de vida modesto y por la atención a los más necesitados. Es obvio que a este convencimiento Borromeo no haya llegado por sí solo sino que más bien se imbuye del pensamiento mendicante pues, no en vano, son continuadas las colaboraciones y amistades que el cardenal solía tener con los frailes franciscanos<sup>428</sup>.

En referencia a alguna de las acciones tomadas en aras de hacer cumplir lo anteriormente expuesto se encuentra la fundación del Seminario mayor de san Juan, la creación de una segunda red de centros menores y una casa para la acogida del clero foráneo que llegase a

---

referencia: CATTANEO, E., "La santità sacerdotale vissuta da san Carlo", pp. 405-426; RIMOLDI, A., "Le istituzioni di san Carlo Borromeo per il clero diocesano milanese", pp. 427-458; y MOIOLI, G., "Temi di spiritualità episcopale e sacerdotale in san Carlo Borromeo", pp. 459-488.

<sup>427</sup> Para seguir cómo la influencia de las reformas llevadas a cabo por Borromeo fueron seguidas con ligeros matices en otras diócesis de la península trasalpina, véase MOLINARI, F., *Il Card. Beato Paolo Burali e la riforma tridentina a Piacenza (1568-1576)*, Roma, 1957; PRODI, P., *Il cardinale Paleotti (1522-1597)*, 2 vols., Roma, 1957-1967; PRODI, P., "San Carlo Borromeo e il cardinale Gabriele Paleotti; due vescovi della riforma cattolica", in *Critica storica* 3, 1964, pp. 135-151.

<sup>428</sup> Una interesante aproximación a ese juego de correlaciones y colaboraciones entre el cardenal milanés y la orden de los frailes menores se contiene en DELL'ORO, G., "L'Ordine francescano e la 'politica' diocesana del Borromeo", en *San Carlo Borromeo e la famiglia francescana: dialogo fecondo tra carisma e istituzione. Atti del Convegno di Studio*, col. Presenza di san Francisco nº 51, Milán, Biblioteca Franciscana, 2011, pp. 53-90.

Milán<sup>429</sup>. Así mismo son recomendables la asistencia a reuniones de actualización permanente y llamadas a la conciencia personal de cada célibe para lo cual, también, reformó cuantos capítulos y disposiciones canónicas fuesen necesarias. Una enseñanza que, evidentemente, se comienza también a inculcar a aquellos que pretenden ordenarse célibes –los seminaristas– instruyéndose desde jóvenes en el modelo de fidelidad al obispo y promoviendo entre ellos la caridad pastoral inspirándose en cierto modo en las pautas aplicadas por los jesuitas en sus propios centros. La formación de estos futuros célibes quedaba en manos de otros sacerdotes experimentados, constituyendo no solo una unidad superior de gobierno y dirección espiritual sino también habrían de ser ejemplos de vida para sus pupilos. En ese aprendizaje cobra especial importancia la homilética, considerada el centro de la actividad de los célibes.

La segunda acción de Borromeo, centrada en la eucaristía, tiene como punto de partida el especial interés del prelado por dar a conocer a sus sacerdotes los decretos conciliares de referencia. El primer sínodo promovido por él se celebra aún en Roma bajo la presidencia del vicario, Nicolo Ormaneto, entre el 29 y el 31 de agosto de 1564<sup>430</sup>. A lo largo de su celebración se comentaron desde los puntos de vista teológicos y pastorales todas las páginas de los decretos, entregándose a cada sacerdote una copia de los mismos para que, de manera personal, continuasen su estudio pormenorizado. De igual modo se procuraba que, en cada momento, se incentivara a dialogar no solo sobre la eucaristía sino también cuáles habrían de ser los caminos para dirigirse a los fieles y promover en ellos la práctica frecuente de la adoración al sacramento del altar, el culto a las Cuarenta Horas, las procesiones eucarísticas o la inscripción como hermanos en la correspondiente Cofradía del Santísimo Sacramento. No debe olvidarse que a finales del siglo XVI la archidiócesis ambrosiana comprendía no solo el milanesado sino territorios suizos y venecianos, por los que se repartían entre los propios sacerdotes diocesanos la atención a casi ochocientas parroquias.

Al margen de las prescripciones jurídicas es preciso señalar que la visión devocional de Borromeo por la eucaristía se incardina en el contexto socio-histórico de su tiempo, consiguiendo que de esa realidad se llegase a realizar en líneas generales y en todos los órdenes diocesanos una verdadera conversión eucarística. Fortalecer los ritos, realizar

<sup>429</sup> Cf. CATTANEO, E., “Nel IV centenario della fondazione del Seminario de Milano”, en *La Scuola Cattolica* 92, 1964, pp. 291-302; MARCORA, C., “San Carlo e il Seminario de Milano”, en *Diocesi di Milano* 5, 1964, pp. 642-647; RIMOLDI, A., “Le istituzioni di san Carlo Borromeo per il clero diocesano milanese”, en *La Scuola Cattolica* 93, 1965, pp. 427-458. En este sentido destaca que la creación de estos centros conlleva, en algunos casos, la dotación de becas de estudio y manutención para socorrer a aquellos aspirantes a sacerdotes privados de suficientes medios económicos.

<sup>430</sup> No será ésta la única convocatoria realizada a iniciativa de Borromeo en la archidiócesis milanesa. Todo lo contrario, hasta su muerte, se llegan a celebrar once sínodos diocesanos y seis concilios provinciales. De hecho el primero de los concilios, fechado en 1565, se verifica con carácter abierto invitando a participar en él a los obispos de diócesis limítrofes. Quitando el primer sínodo, todos los demás encuentros se celebrarán en Milán para así hacer cumplir lo dictaminado en el concilio trentino: los obispos residirán en sus diócesis y no la gobernarán desde la lejanía. De tal manera, Carlos Borromeo hará su entrada solemne en Milán el 23 de septiembre de 1565 encabezando un suntuoso cortejo en el cual el cardenal cabalga sobre un caballo blanco cedido para la ocasión por el gobernador español Gabriel de la Cueva, duque de Alburquerque. El pueblo milanés recibe con entusiasmo a su arzobispo ya que el último que residió durante su mandato en la archidiócesis fue Guidantonio Arcimboldi, fallecido en 1497.



procesiones solemnes muchas de las cuales cuentan con la participación del propio prelado desprovisto de ornamentos sacros y en actitud orante, el cuidado especial de los vasos sagrados debido a su especial importancia en el trascurso de la liturgia sacramental, el fomento de la participación de los fieles en las asociaciones eucarísticas o simple gesto de hacer tañir las campanas en el momento en el que se lleva a cabo la consagración, son algunas de las formas concretas que el arzobispo comienza a difundir, a la vez que el resto de los cónyuges las popularizan como gestos inherentes a la devoción eucarística. Premeditadas acciones –que en puridad suponen la interpretación de los cánones trentinos pues ninguna de ellas se explicita de esta forma en los textos publicados– convierten al cardenal igualmente en un extraordinario pedagogo, sabedor de qué resortes y mecanismos resultan más fáciles de utilizar con la finalidad de hacer mejorar la comprensión del grueso de los fieles.

Esas acciones, evidentemente, ponen de relieve una profunda línea de espiritualidad que subyace en las creencias de Borromeo. Él mismo, en sus palabras acerca del sacramento eucarístico, declara sentirse lleno de asombro ante su magnificencia y esplendor cada vez que celebra a diario la eucaristía dentro de una línea argumentativa que aproxima su pensamiento al de los grandes místicos. De hecho suele argumentar que, cuanto más se adentra en la profundidad del misterio, más infinito se hacen los límites del propio sacramento que, en cada ocasión, asombra a quien de forma sincera se acerca hasta él experimentando pronto una vivificante alegría. Así se deduce, por ejemplo, del siguiente fragmento extraído de la *Homilía del día del Corpus Christi* pronunciada en la Catedral metropolitana de Milán previa a la procesión por las calles de la ciudad, en la mañana del 9 de junio de 1583:

“El misterio que celebramos hoy, la institución del Santísimo Sacramento de la Eucaristía, a través del cual el Señor se ha tornado en alimento para las almas fieles, es tan sublime y elevado que supera todo entendimiento humano. Tan grande es la condescendencia del Dios supremo que brilla con tal amor que toda inteligencia fracasa en explicarlo con palabras ni comprenderlo con la mente. Dado que, sin embargo, es mi deber predicar con dignidad pastoral, diré algo más sobre este misterio centrandolo en dos puntos principales: cuáles son las causas de la institución de este misterio y por qué hacemos memoria del mismo en nuestro tiempo. [...] Cuando me planteo a mí mismo que el Hijo de Dios se da como un alimento completo a nosotros, creo que no existe mayor signo de distinción –entre comernos con los dientes la contemplación del Señor y el hecho de comer el cuerpo de Dios–; este misterio abrasa con el fuego del amor. ¿Por qué, sino solo el amor, podría empujar al buen y gran Dios a entregarse como alimento espiritual a la miserable criatura que es el hombre? [...] Dios creador de todas las cosas, conocedor nuestras debilidades, sabe que nuestra vida espiritual necesita de un alimento para el alma, así como la vida necesita también materia alimenticia para subsistir. Por eso ha dispuesto la abundancia de dos nutrientes: uno para el cuerpo y, el otro, como el que disfrutaban los ángeles en el cielo, para que de él podamos comer en la tierra oculto bajo las especies del pan y el vino. Deberíamos exclamar al recibirlo: ¿Quién soy yo para que vengas a mí, pecador, miserable, ingrato, indigno gusano, oprobio de los hombres y abyección de las gentes, que entras en mi casa, en mi alma reducida a cueva de ladrones y decides morar en mí Señor,

Creador, Redentor mi Dios, ante quien los ángeles quieren siempre estar? [...] Por medio de este santísimo misterio del altar y por la recepción de la vivificante Eucaristía, los fieles quedan unidos a Cristo a través del Pan Celestial con tanta eficacia que se puede llegar a dibujar con la boca el costado abierto del Redentor y los tesoros infinitos de todos los sacramentos”<sup>431</sup>.

En cuanto a la promoción de la piedad eucarística y dentro de ese programa de acción pastoral que pretende combatir la decadencia moral y religiosa, el cardenal Borromeo impulsa la fundación de cofradías integradas por laicos –artesanos, maestros de taller, asalariados, trabajadores extranjeros, nobles, estudiantes o artistas, entre otros– que, bajo la guía espiritual de un clérigo y al amparo de unas ordenanzas o estatutos jurídicos que regulase todos los aspectos de la vida comunitaria de la corporación, se ponían bajo la protección de un santo, de la Virgen o del propio Cristo al objeto de venerarlos en función de las diferentes devociones o advocaciones escogidas pero también con un la finalidad de correr con los gastos de entierro de sus cofrades. En este sentido, el propio arzobispo llega a reformar las ochenta y tres cofradías existentes en todas la diócesis y promueve la fundación de otras mil quinientas, cobrando un notable impulso las del Santísimo Sacramento, organizadas en cada parroquia con la finalidad de garantizar el decoro del culto sacramental; las del Rosario, fundadas en multitud de cenobios dominicos a finales del *Quattrocento* a partir de un carisma clerical que excluía a los laicos y cuya devoción se basaba en la repetición memorística de simples letanías, reconvertidas por iniciativa del prelado ambrosiano en instrumentos de difusión de estampas marianas en las que se inscribían oraciones, repartidas como instrumento de piedad colectiva entre los fieles; la cofradía de los Flagelantes o Disciplinarios, reorientada hacia las obras de caridad; y la de la Santa Cruz, igualmente centrada en obras asistenciales de tal magnitud que llegará a detentar un papel protagonista como socorro de los afectados por la epidemia de peste que asolará Milán entre 1576 y 1577<sup>432</sup>.

Pero si importante son las acciones que tienen como finalidad el acogimiento popular de las mismas, igualmente queda claro el aspecto ‘legislador’ de Borromeo por normatizar todos los aspectos de la vida religiosa, sometiendo a reglamentación las manifestaciones sociales propias del comportamiento religioso: desde los ritos sacramentales hasta las vestimentas en época de carnaval, pasando por los remedios contra la peste, la creación artística, las instrucciones catequéticas, las asistencias caritativas o los parámetros que ha de seguir un

<sup>431</sup> Traducción del texto original extraído de BORROMEO, C., *Omellie sull’Eucaristia*, Col. Economica dello Spirito – I classici della spiritualità cristiana, Roma, Paoline, 2005, pp. 109-115

<sup>432</sup> Cf. CATTANEO, E., “Istituzione ecclesiastiche milanesi”, en *Storia di Milano IX*, Milán, Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, 1961, pp. 689-691; ZARDIN, D., “Carità e mutua assistenza nelle confraternite milanesi agli inizi dell’età moderna”, en ALBERZONI, M. P. GRASSI, O. (ed.), *La carità a Milano nei secoli XII-XV*, Milán, 1989, pp. 281-300. Las cerca de mil quinientas cofradías con las que se caracteriza la Iglesia ambrosiana a mitad del *Cinquecento* quedaron igualmente agrupadas por indicación del cardenal Borromeo en dieciséis asociaciones ‘principales’ denominadas de: santa Ágata, san Ambrosio, san Bernardino, san Blas, santa Catalina de Porta Comasina, san Gotardo de santa Catalina al Puente de los Cerrajeros, santa Cruz fuera de Porta Romana, Santiago de Porta Nova, san Juan Bautista, santa María Magdalena y san Roque, santa María de Puerta Orientale, santa María a Porta Ticinese, san Miguel y san Bartolomé, san Pedro Scaldasole, san Roque de Porta Comasina y san Juan degollado. Todas ellas además tenían un insignia principal distintiva, a modo de estandarte, que presidía el lugar de reunión y que era portada en un lugar de honor dentro del cortejo procesional que se verificaba el día de su santo protector.

predicador a la hora de realizar una homilía. Es de esta manera como el arzobispo aplica una visión casi de 'integrismo' católico traducido propiamente en un *corpus legislativo* que cobrará fama y será imitado incluso fuera de la diócesis ambrosiana. Una concepción 'disciplinaria' del gobierno eclesiástico que comportaba incluso cierta autonomía sancionadora al margen de otras prescripciones generales de raíz pontificia, tomadas a partir de la situación crítica en la que se encontraba la archidiócesis en el momento en el que Borromeo se hace cargo de su administración. Cinco volúmenes sobre el dogma, sobre la moral y acerca de la Sagrada Escritura lo conforman: *El pastor pródigo o el modo de ayudar a los enfermos y moribundos, Tratado contra los bailes y las comedias, Del cuidado de la peste, Homilías e Instrucciones sobre la predicación de la palabra de Dios*.

De todos estos textos sobresale un último que, por su importancia e histórica trascendencia universal, debe ser tenido muy en cuenta. Se trata de las *Instruktionen fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, publicadas en latín en 1577 y dirigidas a concretar, especificar y recomendar cómo han de construirse los espacios sacros y cómo ha de usarse el ajuar eclesiástico. Un tratado que no hace más que desarrollar las indicaciones que el concilio de Trento había expuesto en el punto segundo de la sesión XXV, última del mismo, celebrada entre el 3 y el 4 de diciembre de 1565. En la reflexión conciliar se expone la intención de la Iglesia de ejercer el control de la producción artística proclive al culto a través de una constante supervisión episcopal en primera instancia e, incluso y dado el caso, arzobispal, conciliar y pontificia, de los programas interpretados por los artífices. Se ponía así coto a la libertad creativa de la que éstos venían gozando en épocas precedentes, sobre todo durante el Renacimiento, sometiéndolos a la aplicación sistemática de una serie de principios pastorales, litúrgicos y religiosos con la intención vital de convertir el arte en una herramienta de propaganda evangélica. De hecho, en el decreto se subraya especialmente la importancia del empleo de las imágenes con un doble objetivo: el primero y más evidente, el del culto; y, un segundo, ligado a sus más que evidentes capacidades didácticas y expresivas. "Enseñen con esmero los obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándoles los artículos de la fe, y recapacitándoles continuamente en ellos", buscando sobre todo "los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos"<sup>433</sup>.

De igual manera, dos teorías largamente tratadas por la historiografía por su importancia en el arte posterior se contienen en el decreto tridentino: la del 'decoro', entendida como la aplicación de la iconografía tradicional que permita identificar imágenes y escenas sin caer en detalles superfluos; y la de la 'decencia', en la que no tienen cabida evocaciones al arte clásico que pudieran otorgar significados generales erróneos, así como trasgresiones por parte del espectador. En todo caso las faltas cometidas por los célibes en ambos puntos estarían sometidas a una estricta disciplina sancionadora y penal.

El desarrollo de las líneas generales establecidas por el decreto conciliar correspondería en los años siguientes a las sesiones que los prelados estaban obligados a convocar en su respectivas diócesis. Con respecto al culto de las imágenes y, en especial, los relacionados con países de habla hispana, éstos tuvieron protagonismo en los celebrados en Compostela,

<sup>433</sup> *El Sacrosanto y ... op. cit.* Apartado 2, sesión XXV, pp. 357-358.

Quiroga, Lima, Cádiz, Astorga, Burgos, Bolonia, México y Milán. En paralelo a estas disquisiciones y con el objetivo de servir de guía tanto para los artistas como para la autoridad eclesiásticas, en las últimas décadas del siglo XVI proliferan tratados centrados en la explicitación más o menos técnicas de las opciones iconográficas que habrían de ser tenidas en cuenta a la hora de elaborar determinadas representaciones. A esta literatura teórica-artística se corresponden el *Dialogi sex* (1566) de Nicholas Hartsfield, *De typica et honoraria sacrarum imaginum adoratione* (1569) de Nicholas Sanders, *De picturis et imaginibus sacris liber unus* (1570) de Juan Molano y el *Discorso intorno alle immagini sacre et profane* (1582) de Gabriele Paleotti<sup>434</sup>. En esa misma estela literaria se sitúan las *Instructiones* de Borromeo que, además, tiene un matiz altamente significativo al ser el único texto de los citados que expresamente ahonda en la problemática de la arquitectura sacra<sup>435</sup>.

En su redacción, parece claro que el cardenal de Milán –quien al parecer había tenido una importante actuación como redactor del decreto de la sesión conciliar trentina junto al cardenal Paleotti–, se sirve para la elaboración de su tratado de la colaboración de su secretario, quien actúa de editor y además de asesor litúrgico, Pietro Galesino, así como del célibe Ludovico Moneta (1521-1598), administrador arzobispal y visitador diocesano, hombre clave dentro del ambicioso plan de reformas que se estaba aplicando en Milán al detentar la responsabilidad de supervisar la remodelación de los edificios sagrados y la dotación específica de objetos litúrgicos<sup>436</sup>. Sin embargo se da una curiosa paradoja puesto que a pesar que Gelasio ha estudiado profundamente el arte de la antigüedad, especialmente a través de la obra de Vitruvio, las prioridades expresadas en los diferentes apartados de las *Instructiones* superponen lo litúrgico a lo históricamente realizado por la arquitectura clásica, interesando más las estructuras paleocristianas que los edificios aún conservados entonces de esencia romana. De hecho a lo largo del tratado van a ignorarse los temas predilectos de la teoría arquitectónica al dedicar escasa atención a fachadas, columnas y cuestiones de perspectiva, dejando a la experiencia particular del arquitecto las relativas al estilo, la ornamentación o la técnica constructiva<sup>437</sup>. No obstante, una severa

<sup>434</sup> Estas obras constituyen la referencia teórica y base fundamental para la elaboración de los conocidas propuestas españolas posteriores, entre otros, de Francisco Pacheco (1649), Antonio Palomino (1715-1724) o Juan Interián de Ayala (1782).

<sup>435</sup> Un estudio sobre la materialización práctica de la teoría contenida en el tratado es la realizada por HASLAM, R., “Pellegrino de’ Pellegrini, Carlo Borromeo and the Public Architecture of the Counter-Reformation”, en *Arte Lombarda* nº 94-95, 1990, p. 21 y s.

<sup>436</sup> De hecho, este sacerdote fue quien presidió en 1576 una comisión creada por el cardenal Borromeo y denominada *De fabricae prefecto Ecclesiae*. Consta documentalmente que su preparación no era únicamente litúrgica puesto que se había dedicado al estudio de la arquitectura así como de la ciencia matemática, entablando amistad con artistas de reconocido prestigio como Pellegrino Tibaldi. De hecho hay estudiosos que directamente atribuyen la paternidad de las *Instructiones* milanesas a la mano de Moneta, el cual es, también, autor material de otra serie de documentos dimanados de la reforma emprendida por Borromeo. Cf. PAGANO, S., “La tribolata redazione della ‘vita’ di san Carlo del Bascapè”, en *Studia Borromaica* nº VI, p. 54 y MARCORA, C., “Mons. Ludovico Moneta, collaboratore di san Carlo in una biografia coeva”, en *Memorie storiche della diocesi di Milano* nº 10, 1963, pp. 445-494.

<sup>437</sup> El tratado está plagado de valores que se dan como sobrentendidos, sobre todo cuando se refieren a la tradicional visión eclesiástica de la arquitectura y al arte como un signo ligado al desarrollo litúrgico. Es constante la alusión respetuosa al legado de los padres apostólicos; las referencias a Ambrosio, Jerónimo o Juan Crisóstomo, entre otros; las citas a los liturgistas medievales Hugo de san Víctor, Sicardo de Cremona y

advertencia sí está clara: el arquitecto podría aconsejar pero quien decidía en última instancia, era el arzobispo. De hecho, Federico Borromeo, primo del cardenal, aseveraba que en efecto éste apreciaba las proporciones, la elegancia de la arquitectura y otras cuestiones técnicas pero siempre que éste se acomodaran y subordinaran a las necesidades eclesiásticas<sup>438</sup>.

De tal manera que el contenido del tratado milanés no es más que un compendio de los requisitos mínimos impuestos desde el arzobispado para todos los edificios eclesiásticos de la diócesis, fuesen éstos elevados sobre nueva planta o bien necesitasen de una reforma para adecuar sus espacios a los principios conciliares. El documento no puede ser estudiado como si fuese un mero tratado de arquitectura sino que, por su contenido, dirección y carácter, ha de ponerse en relación con los otros textos que el propio Borromeo dictó dentro de su amplio plan de reformas. De hecho, las *Instructiones* devienen principalmente de la celebración del IV concilio milanés de 1576, en el que se indicaron, por ejemplo, algunas reglas de obligado cumplimiento referidas a las fábricas de las iglesias, capillas y altares adecuados a las prácticas devocionales, a la oración y a la expiación de los pecados<sup>439</sup>. Así mismo, en la intención del prelado residía que el documento tuviese únicamente un carácter localista sin prever que, cuatro años después de su muerte, el cardenal Orsini –arzobispo de Benevento y posteriormente ascendido al soleo pontificio con el nombre de Benedicto XIII–, considerase el tratado de vital importancia, ordenando de manera inmediata su traducción al italiano a las que siguieron hasta nueve ediciones latinas en apenas un siglo.

En cuanto a la materia contenida en las *Instructiones*, éstas constan de veintinueve grandes apartados dentro de los cuales y en función de la temática de la que tratan, se desarrollan otros tantos epígrafes. La idea es dar nociones genéricas por lo que tienen cabida desde las estructuras arquitectónicas de las iglesias o lo baptisterios hasta el lugar que debieran ocupar las sacristías y los cementerios pasando por las paredes, el atrio, el techo, las ventanas, las escaleras y las gradas, los aditamentos para el ornato, las lámparas, los lugares en los que localizar armarios litúrgicos, los bancos para las mujeres, las torres y las formas de las campanas, así como el tipo y la naturaleza de los vasos sagrados a utilizar. Por ejemplo la planta preferida sobre la que se alzaría la estructura arquitectónica es la de cruz múltiple de una, tres o cinco naves, restringiéndose la circular para usos excepcionales –baptisterios u oratorios–, extrañando la ausencia de referencia al tradicional Anástasis de Jerusalén. En todo caso el templo se ubicará en un sitio elevado, considerado éste un lugar digno de veneración por cuanto de implícito conlleva la imagen del Monte Sión, accesible a través de puertas arquitrabadas de reminiscencias paleocristianas y permitiéndose el uso de los órdenes clásicos por cuanto éstos otorgan firmeza al armazón constructivo.

---

Guillermo Durandus; la vigencia de decretos y cánones derivados de anteriores concilios –especialmente al de Letrán celebrado entre 1512 y 1517–; así como la fundamentación de soluciones a partir de lo dispuestos en el ritual romano.

<sup>438</sup> BORROMEIO, F., *De pictura sacra* (1624). Edición de C. CATIGLIONI, Sora, 1932, p. 54. Opinión ésta que igualmente aparece recogida en el tratado de BAROCCHI, P., *Trattati d'arte* 3:439, 1962.

<sup>439</sup> Una interesante aproximación al tratado, con especial mención a la creación de los ‘confesionarios’, es la de BOER, W. de, *The Conquest of the Soul. Confession, Discipline, and Public Order in Counter-Reformation Milan*, Leiden-Boston, Brill, 2001, pp. 87-96



De igual manera y en ocasiones, Borromeo admite licencias basadas en tradiciones asentadas en la propia historia de la arquitectura eclesiástica, siguiendo el espíritu del decreto trentino. Es así como debe entenderse la respetuosa mención a las soluciones vernáculas milanesas de las portadas medievales lombardas que fueron entendidas en su momento como trasunto planimétrico del paradigmático del templo de Salomón<sup>440</sup>. Esa tendencia hacia el simbolismo salomónico e hierosolimitano se había iniciado en el *Cinquecento*, manteniéndose vigente tras la finalización del concilio para adquirir con la llegada del Barroco nuevos episodios experimentales a partir de la acción singular de místicos, liturgistas, eruditos y artistas que ahondarán sobre el concepto profético del plano revelado. La cadena eslabonada compuesta, desde los orígenes del cristianismo, por las aportaciones literarias de Eusebio de Cesarea, Gregorio Magno, Bernardo de Claraval, Hugo de san Víctor o Guillermo Durando serán el caldo de cultivo para que el agustino Onofrio Panvinio, Molano, Sanderio, Bruno, Bernardino de Laredo o Villalpando muestren a su vez sus particulares indagaciones<sup>441</sup>.

En cuanto al espacio más venerable del templo, a la vez que el dotado de una amplia significación, éste es la capilla mayor. Siguiendo las *Instrucciones*<sup>442</sup>, deberá construirse en la cabecera de modo que “su parte posterior mire en línea recta hacia el oriente”, hacia el nacimiento del sol equinoccial o, en caso de no poder ser así, la preferencia será la orientación sur. La respuesta a ello deviene de la propia liturgia ya que el sacerdote verificará en el citado espacio “el sacrificio de la misa [...] con el rostro vuelto hacia el pueblo”. El cierre abovedado del espacio, el adorno con decoro, la altura del pavimento a un nivel superior que el resto de la iglesia a partir de un número impar de gradas, la existencia de una superficie suficiente capaz de albergar a los celebrantes en ceremonias solemnes a partir de determinados codos y pulgadas, así como la disposición centrada de la imagen de Cristo crucificado son algunas de las cuestiones que anteceden a las indicaciones sobre el tabernáculo en el que se reservará la eucaristía. Al parecer, el decreto del sínodo provincial celebrado en 1565, asignaba a la potestad del obispo diocesano la vigilancia para que en las iglesias catedral, colegiales, parroquiales y demás recintos sacros se dispusiera la custodia de las especies transustanciadas, de manera obligatoria, en el altar mayor dentro de una estructura adornada y cerrada<sup>443</sup> –provista de llave– junto a la que permanentemente hubiera una lámpara encendida<sup>444</sup>.

<sup>440</sup> Otros episodios respetuosos con la tradición arquitectónica entroncada con menciones específicas a momentos o personajes de honda significación que se mencionan en el tratado tienen que ver con el mantenimiento de los techos artesonados –relacionados simbólicamente con la predicación a los fieles–, el tratamiento dado a las ventanas –en esviaje hacia el interior y ligeramente abocinadas al exterior para incardinarlas así al conocimiento escritural defendido por Gregorio Magno–, o, entre otros, la disposición de un gallo sosteniendo una cruz para coronar la torre parroquial –en recuerdo de aquella máxima medieval recogida en los Bestiarios que defendía la naturaleza ígnea del animal y su asociación a la luz naciente representada por la cruz de Cristo–.

<sup>441</sup> Véase el subapartado correspondiente a la construcción del monasterio de El Escorial y su correspondencia simbólica con el mítico templo hierosolimitano.

<sup>442</sup> La citas literales que a continuación se hacen sobre este texto corresponden con BORROMEI, C., *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*. Introducción, traducción y notas de B. REYES CORIA, México D. F., Universidad Nacional Autónoma, 1985.

<sup>443</sup> Esta indicación no es novedosa. De hecho precedentes históricos sobre recomendaciones parecidas podrían encontrarse en las prácticas que desde tiempo atrás detentaran los frailes de la orden de ermitaños de san

Recogida la acotación, en las *Instrucciones* se da un paso más exponiendo que dicho tabernáculo “en las iglesias más insignes” debe estar cubierto de láminas de plata o bronce, sobredoradas y sustentado sobre una base marmórea de calidad. La pieza en sí, “brillantemente elaborada” debe contener esculpidas “pías imágenes de los misterios de la pasión de Cristo”, cuya imagen bien gloriosa o mostrando las heridas propias del martiro, coronará la parte superior. Se hace necesario, también, recurrir a la opinión de un experto artífice para que estas escenas narrativas se incardinan en un aparato decorativo venerable. En su interior, el tabernáculo debe estar “recubierto completamente con tablas de álamo, o de otra clase con tal que la santísima Eucaristía con aquel revestimiento sea defendida completamente de la humedad”, colocándose “paños de seda de color rojo si la iglesia es de rito ambrosiano, o blanco, si romano”. De igual manera, en ese interior habría otra pequeña estructura, a modo de receptáculo sacro, en el que se conservarían las especies, cerrándose con una puerta que contendría “la sacra imagen de Cristo Señor crucificado, resucitando o exhibiendo el pecho vulnerado, o bien, con otra pía efigie”.

En caso que los medios económicos no permitan tal dispendio en el uso de materiales, la estructura deberá ser realizada con maderas nobles que resistan bien la acción del tiempo. Siempre ha de tener una forma “octogonal o redonda, en la medida que parezca más elegante y religiosamente apropiada para la forma de la iglesia”, debiendo anclarse al altar para que quede fijo. Las gradas que lo rodeen habrán de ejecutarse “decorosamente o con estatuas de ángeles u otros sostenes que exhiban un adorno religioso”, dejando el espacio suficiente para poder expandir el corporal en el momento de la celebración eucarística, el cual se guardará en “una caja de bog” junto a la estructura. Habrá de cuidarse, igualmente, la altura del altar para que no sea preciso que el celebrante, en el momento de “sacar la sacra Eucaristía” del tabernáculo no precise de un escalón para acceder a su interior con comodidad suficiente<sup>445</sup>.

En la misma capilla mayor han de tenerse en cuenta otras apreciaciones que complementarían el desarrollo litúrgico de las celebraciones. Por ejemplo, el uso de “la campanilla gestatoria” que debe ser tañida en el momento de la elevación de las especies. En el caso de las capillas laterales y con tal de no traer el instrumento desde la sacristía, puede colocarse una de menor valor en el lado del evangelio “con una cuerdecilla colgada tan larga que pueda emplearla el clérigo ministro [...] con ciertos golpes matizados”. Sin embargo no existe en las siguientes recomendaciones mención alguna al ciborio que en otros tiempos tuvo un papel determinante como estructura visual que cobijaba la mesa de altar en anteriores épocas y que, de hecho, persistía en la milanesa basílica de san Ambrosio.

---

Agustín quienes en sus iglesias mantenían el cuerpo de Cristo en un copón colocado sobre el altar, inserto en una píxide de marfil o de cualquier otro material preciso, cubierto por un velo.

<sup>444</sup> Acerca de la forma de ésta, Borromeo recuerda la existencia de una antigua tradición litúrgica que argumentaba su semejanza a la de un delfín. En efecto, es preciso recordar que en el ciborio mandado construir por Constantino para la basílica romana de san Juan de Letrán colgaban lámparas simulando la morfología del animal marino. Las connotaciones simbólicas de Cristo asociado al mismo como al pez catacumbario, refuerzan la disposición de estas lámparas en las cercanías del sagrario.

<sup>445</sup> Se permite que la distancia de colocación del tabernáculo sobre un altar sea mayor, es decir, pueda retrasarse algo más, en las iglesias más insignes en las que el coro se sitúe en la parte posterior de esta capilla ya que podría accederse justamente por esta otra parte para lo cual se hace necesario instalar una puerta más.

En todo caso, Borromeo utiliza dicha denominación para una estructura arquitrabada que debe disponerse sobre la taza de los baptisterios, cubierta con una pequeña bóveda en cuya cúspide se dispondría un grupo escultórico con Juan Bautista bautizando a Cristo. Los intercolumnios que sustentarían el arquitrabe, sin especificar su número, estarían cegados con “pequeñas batientes de bronce, fundidas con alguna pía historia”, cubriéndose a su vez toda la estructura interior con un conopeo de sedas de color blanco, “de acuerdo con las características del ministerio de este sacramento”.

El análisis de las indicaciones del cardenal milanés revela la mezcolanza de aspectos funcionales e iconográficos aunque quizás se eche en falta su fundamentación simbólica. Sobre todo cuando se hace mención al tabernáculo, concepto que hasta entonces se solía emplear indistintamente para definir el sagrario aunque, al hilo de lo contenido en el tratado, va a adquirir a partir de entonces no solo un volumen mayor sino una presencia importante en la capilla mayor de los templos. En todo caso la aplicación de este término enraíza directamente con la legendaria descripción bíblica del santuario construido a través de las indicaciones que Dios había dado a Moisés cuando los israelitas fueron liberados de la esclavitud de Egipto, ca. 1450 a. C. Su construcción en una llanura del desierto, un año después de la Pascua, se lleva a cabo a modo de vivienda móvil situándose en el centro del campamento para cumplir así con lo establecido: Dios se aparecía como una nube sobre el tabernáculo de día y en forma de columna de fuego al caer la tarde, de tal forma que dicha representación supondría una poderosa declaración visual que indicaba, a los ojos de los israelitas, la continua presencia de la divinidad entre ellos<sup>446</sup>. De hecho, todos elementos que formaban parte de aquel recinto ilustraban con su presencia y su simbolismo la relación de Dios con su pueblo, ya que cada uno de ellos así como los materiales de los que estaban realizados responderían al cumplimiento de las precisas indicaciones dadas al guía espiritual, convirtiéndose así en prueba de reverencia hacia la propia divinidad. El aceite o el incienso, por ejemplo, solo podrían ser utilizados para reverenciar esa presencia sobrenatural constante en medio de los israelitas, de la misma manera que los ropajes que utilizaban los sacerdotes habían sido específicamente confeccionados para un uso exclusivamente cultural.

En la exégesis de los textos sagrados, el tabernáculo del desierto está relacionado con lo escrito por Juan en su evangelio: “El Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros”<sup>447</sup>. El uso por parte del apóstol del verbo ‘habitar’ o, como en otras traducciones se aduce, ‘poner la morada en’ es una referencia unívoca a esa presencia de dios que, al igual que en el desierto, habitará junto a los fieles en el centro de la asamblea, transustanciado en las especies del pan y el vino. Cristo es pues la imagen del tabernáculo del Antiguo Testamento, una proyección profética del plan redentor de Dios para con su pueblo. De ahí la importancia dada a la estructura simbólica en sí, receptora de las especies eucarísticas y, a partir de las interpretaciones que Borromeo hace de las disposiciones trentinas, va a tener una singular especificación en las construcciones religiosas.

Su materialización plástica y física no va a ser nueva para la propia tradición eclesial pues, precisamente, en el *Quattrocento* italiano se habían desarrollado aquellas estructuras

<sup>446</sup> Las instrucciones dadas por Dios se encuentran en *Éxodo* 25-29

<sup>447</sup> *Juan* 1, 14

conocidas como ‘tabernáculos-murarios’ que tanto habían proliferado dentro de la estatuaria renacentista florentina sirviendo como receptáculos para la reserva eucarística. Bien es cierto que su disposición a modo de incisión ornamentada sobre la pared, su reducido volumen y su ubicación en un lateral de la capilla mayor no van a servir ahora de modelo, pero sin embargo el diseño de los mismos si va a tener incidencia en los nuevos tabernáculos que durante la ‘Renovación católica’ van a disponerse en el centro mismo de los altares mayores. Prueba de esa nueva sensibilidad litúrgica son los ‘tabernáculos-murarios’ realizados por Francesco Botticini a partir de 1484 para la colegiata de Empoli (**imagen 27**) o el labrado por Andrea Ferrucci en 1518 para la catedral de Fiesole (**imagen 28**), modelos aún en transición al que se suma el de Andrea Sansovino para la capilla Corbinelli de la iglesia florentina del Santo Spirito (**imagen 29**), más en la línea de las tesis de Borromeo aunque el conjunto completo no se ubique en el espacio mayor del templo.

No obstante, el objeto artístico que más parecido funcional y fisonómico tiene con las intenciones expresadas en las *Instrucciones* ya existía en algunas iglesias alemanas, holandesas e incluso francesas. Se trata de la *sakraments-haus*, una arquitectura turriforme realizada en madera doradas o piedra tallada de grandes dimensiones, inspirada en los pináculos ornamentales goticistas cuya cronología aproximada de aparición y desarrollo se cifra a finales del siglo XIV<sup>448</sup>. Situado en el lado del evangelio, cuenta con una base a partir de la cual se dispone un altar en el que se conserva la hostia consagrada; éste queda normalmente a la vista del fiel y protegido tanto por un cristal como por una reja de forja o celosía de madera. A partir de este módulo se alza la torre en varios pisos en un fuerte golpe volumétrico ascensional, disponiéndose peanas y doseletes en los que se ubican santos. Uno de los más documentados de entre la veintena de los actualmente conservados se ubica en la iglesia de san Lambertus, en Dusseldorf (**imagen 30**). Donado por el duque Wilhelm III y su esposa Elisabeth, presenta una base moldurada de cinco lados sustentada por leones que sostienen en sus garras los emblemas de la ciudad así como los pertenecientes a los dos Estados germanos de donde proceden los donantes. En tres de los lados tres placas en relieve recogen escenas narrativas de la expulsión de Adán y Eva del Paraíso, Cristo en el monte de los Olivos y el milagro del soldado medieval Huberto. Sobre esta primera sección se dispone el receptáculo sacramental, abierto en todos los lados del pentágono ubicándose en las columnas del nicho central las imágenes de Cristo y de la María. Culmina la estructura tres nuevos cuerpos decrecientes en altura siguiendo el tradicional esquema de la arquitectura gótica a base altos haces de columnas decoradas con pináculos, tracerías, cresterías y arbotantes para así, en la parte superior, disponer la imagen de un pelícano nutriendo a sus crías, trasunto mismo de la sangre derramada por Cristo en pro de la salvación de la humanidad. Estas singulares estructuras irán perdiendo importancia en la arquitectura católica germana a medida que se vayan aplicando las orientaciones trentinas y vaya difundiéndose la costumbre de disponer el tabernáculo sobre el ara de la capilla mayor.

No obstante, el propio Borromeo es quien va a supervisar parte de la remodelación ornamental de la capilla mayor del Duomo de Milán –aunque a él no corresponde en puridad la autoría de esta transformación–, cuya responsabilidad estética recae en

<sup>448</sup> HUBER, R., *Glossarium Artis. Kirchengänge, Kreuze und Reliquiare der christlichen Kirchen* vol. 2, Munich, De Gruyter, 1991, p. 95.

Pellegrino Tibaldi, maestro de obras de la fábrica catedralicia en la segunda mitad del siglo XVI. El área presbiterial de la catedral milanesa va a convertirse, de este modo, en banco de pruebas prácticas de la teoría prescrita en las *Instructiones* y previamente apuntada en las directrices dimanadas del anterior concilio provincial. Para ello debe estructurarse cronológicamente una secuencia de obras que culminan con la disposición de un hito sacramental como nuevo elemento referencial de la capilla<sup>449</sup>: primero, a partir de 1567, se lleva a cabo la elevación del presbiterio como consecuencia de una remodelación comenzada unos diez años antes según proyecto de Vincenzo Seregni<sup>450</sup>; en una segunda instancia y una vez acabada la fase anterior, va a disponerse un tabernáculo de pequeñas dimensiones donado en 1561 por el papa Pío IV, a la sazón tío del cardenal Borromeo y anterior arzobispo milanés entre 1558 y 1560, mientras que, en última instancia será Leone Leoni quien proponga la instalación de una macroestructura circular que albergue el anterior tabernáculo, revistiendo toda la estructura de bronce.

Con respecto al primer tabernáculo, éste había sido fundido en bronce en 1560 llegando a Milán a principios de agosto del año siguiente. Proyectado con forma de templo circular en dos cuerpos por Pirro Ligorio, en colaboración con los hermanos Aurelio, Girolamo y Ludovico Lombardi. A principios de septiembre el mayor de éstos acude hasta la ciudad ducal para proceder al montaje de la estructura ubicándola al fondo del coro. Cuatro años después será el cardenal Borromeo quien, siguiendo las recomendaciones de Nicolás Ormaneto y aún estando en Roma ejerciendo las labores de secretario de Estado, opte por disponer la cátedra arzobispal siguiendo un eje longitudinal del presbiterio al modo de las basílicas paleocristianas, elevándola unos centímetros del suelo para, a su vez, situarla delante del tabernáculo. El nombramiento de Tibaldi como responsable de la fábrica catedralicia en el verano de 1567, con Borromeo ya ocupando físicamente la sede arzobispal desde abril del año antes, conlleva una siguiente actuación en base a una serie de proporciones y medidas que hacen aumentar aún más la altura de toda la planta del presbiterio a la vez que se ampliaba igualmente la anterior cripta bajo el altar para convertirla en un oratorio subterráneo. La construcción de una rectoría junto al Duomo en 1566 unido a un túnel excavado bajo el suelo que la unía con la fábrica catedralicia (1576), facilitaría la presencia de los canónigos a los maitines puesto que, en reiteradas ocasiones, éstos habían excusado su asistencia ante el cardenal por los rigores del frío invierno milanés.

Las intervenciones de Leone Leoni en la misma catedral como responsable último de la conclusión de las tumbas monumentales de los hermanos Pío, Giangiacomo y Gabriel de

<sup>449</sup> Véase la reciente aportación que clarifica y clasifica por momentos todo el proceso constructivo realizada por CUPPERI, W., “Come dice l’opposizione»: Aurelio Lombardi, Pellegrino Tibaldi e Leone Leoni nel presbiterio del Duomo di Milano (1561-1569)”, en DONATO, M. M. y FERRETTI, M. (ed.), *‘Conosco un ottimo storico dell’arte...’ Scritti di allievi e amici pisani*, Pisa, Edizioni della Normale, 2012, pp. 271-280. Los datos histórico-cronológicos que a continuación se citan proceden de dicho estudio.

<sup>450</sup> En 1557 concluye la construcción tras el altar mayor de una cripta subterránea construida para albergar las reliquias de los santos Aurelio y Dionisio. Las obras además contribuyen a separar el área en donde se verificarían las celebraciones eucarísticas del deambulatorio trasero permitiendo, a la misma vez, la división del coro que lo circunda en dos módulos destinados al clero regular y al secular. El proyecto además contribuye a condicionar dos exigencias prácticas latentes en posteriores actuaciones: la disposición de la cátedra metropolitana elevada con respecto al nivel de la sillería coral y la designación de un espacio para la veneración sacramental en el que pudiera exponerse de manera solemne el cuerpo de Cristo.



Medici ubicadas en el transepto (1563), fueron juzgadas por el cardenal como *di bellissima vista* encargándole a éste un proyecto para realzar la presencia del tabernáculo, a todas luces desproporcionado con el nuevo espacio resultante. Leoni propone en 1568 su elevación a partir de cuatro ángeles bronceados que sustentarían la estructura circular. La propuesta es alabada de nuevo por el cardenal al entender que éste era el único artífice capaz de conseguir ciertos niveles de sutileza en el modelado, situándolo por encima de otros artistas en nómina de la fábrica catedralicia. En noviembre del citado año, Leoni presenta un segundo proyecto en el que aumenta a ocho los personajes genuflexos, quedando a expensas del capítulo de la catedral la elección del número concreto de figuras que finalmente se realizasen. Sin embargo surge un extenso debate provocado por la injerencia de este artista en la comisión artística que dirige Tibaldi, aunque son más bien los propios canónigos que la integran los que no ven con buenos ojos la realización de un proyecto para que podrían proponerse según sus opiniones soluciones distintas.

De hecho no será hasta diciembre de 1580 cuando se reanuden las obras de ornato del tabernáculo, siguiéndose entonces tanto un nuevo proyecto firmado por Tibaldi al año siguiente (**imagen 31**). Así, para contener el tabernáculo de Pío IV se construirá otro de mayores dimensiones compuesto por un alto basamento circular del que arrancan ocho columnas estriadas de capiteles corintios que sustentan a su vez una cúpula semiesférica coronada por la imagen de Cristo redentor rodeado de ocho ángeles portando los atributos de la pasión. El perfil de la estructura tibaldiana es la de un templo circular que a simple vista remite a las líneas clásicas del *tempietto* de Bramante para san Pietro in Montorio solo que de menores dimensiones y realizado con materiales muy distintos, como el revestimiento interior de casetones de oro y exterior bronce fundido en el taller de Giovambattista Busca. De igual modo, el primitivo tabernáculo se proporciona en altura disponiéndose sobre su base cuatro ángeles adoradores del escultor Andrea Pellizzoni que estéticamente remiten a la propuesta anterior de Leoni. La no contribución plástica de éste en la definitiva reforma obedece fundamentalmente a dos premisas: de un lado, las tensiones producidas con los canónigos<sup>451</sup> y, por otro y fundamentalmente, al comienzo de su labor escultórica en el monasterio de El Escorial donde, como ya veremos, si va a conseguir cristalizar su creatividad en torno a la integración del tabernáculo en la gran máquina retabística que preside el templo escorialense.

Será la piedad popular, alentada desde las diócesis, la que en definitiva tenga un papel importante en el establecimiento de esta nueva forma de presentar la reserva eucarística justamente en el espacio más trascendente del templo. El obispo de Verona, Gian Matteo Giberti, dispondrá por ejemplo y siguiendo las mismas directrices milanesas la custodia de la eucaristía en un tabernáculo en el altar mayor de la catedral, instalado de manera permanente *–bene et firmiter–* de tal manera que no pudiese ser modificado por lo que el

<sup>451</sup> Pellegrino Tibaldi mantiene una más que cordial relación de amistad con Leoni. De ahí que no sea correcto mantener ciertas opiniones interesadas, propias de documentalistas poco avezados, que argumentan un distanciamiento entre ambos. De hecho, en años posteriores y estando al servicio del rey de España Felipe II, Leone Leoni será consultado por éste acerca de qué artistas italianos podrían trabajar al servicio de la corte haciendo labores de tasación de obras de arte. La respuesta del escultor de Arezzo es clara: su compañero Pellegrino Tibaldi. A éste corresponderá certificar, por ejemplo, el coste de algunas de las piezas de bronce fundidas y labradas por Leoni para del retablo de El Escorial.

prelado denomina “manos sacrílegas”. De hecho, la publicación de las *Instructiones* tendrían una enorme influencia para los proyectos arquitectónicos de las iglesias en las décadas venideras al establecerse la disposición casi impositoria de los tabernáculos en el centro de las capillas mayores de los recintos sacros, sin apenas proporcionar justificaciones. Sobre la base del decreto del sínodo provincial de Milán de 1565 el lugar de la estructura sacramental es el altar, proponiéndose indicaciones sobre los materiales a utilizar, el estilo que habría de seguirse, los motivos narrativos para componer un programa iconográfico de raíz cristológica o el tamaño volumétrico del conjunto, entre otras pautas.

El *Ritual Romanum* de 1614 incorporó las indicaciones en la sección correspondiente al sacramento eucarístico –Título IV, c.1., par. 6– lo que causó que la reserva sacramental en el tabernáculo tomara el nombre de ‘tradición romana’. La ubicación en el altar mayor sin embargo no es absoluta al preverse que su disposición en otro altar o en una capilla lateral podría ser más digno o adecuado en función de la importancia eclesiástica del templo así como de las necesidades litúrgica. En todo caso el cumplimiento estricto del ritual no es obligatorio, de ahí la ‘tradición romana’ se difundiera en ciertos países católicos de manera gradual aunque en los europeos el peso dado a las *Instructiones* de Borromeo tuvieron una mayor influencia. Tanto es así que desde el siglo XVII y hasta finales del siguiente, en casi todos los recintos sacros se optase por su disposición en la capilla mayor al hilo de los contenidos en las indicaciones milanesas, aportando eso sí cada territorio su particular visión al respecto.

Este significativo cambio, amparado en las interpretaciones conciliares, puede explicarse con mayor fundamento a partir de la acción de un determinado número de factores que para nada son independientes sino que interaccionan entre sí para cumplir un mismo objetivo final:

- Supone en sí y ante todo una reacción teológica basada en la doctrina de la transustanciación e impregnada del legado teórico que desde los padres evangélicos y hasta Trento defiende la presencia real de Cristo en las especies eucarísticas. A la misma vez esa articulación doctrinal tiene una vertiente estética y visual al convertirse ahora en centro de la vida comunitaria como contrapunto militante a la negación protestante al culto eucarístico;
- Es un avance importante para la revitalización de devoción a Cristo, desarrollándose en paralelo novedosas prácticas piadosas de adoración y exposición. Su difusión conlleva a su vez la revitalización de las cofradías sacramentales, asociaciones de fieles que con carácter obligatorio van a fundarse en todas las parroquias de una misma localidad que, a su vez, debido tanto a su pujanza como a la integración en ellas como cofrades de destacadas personalidades de los estamentos nobiliarios, van a comenzar a desarrollar labores de promoción artísticas de interesante desarrollo.
- El florecimiento de la arquitectura del Barroco, y muy especialmente su cuna en la ciudad de Roma, posibilita la materialización plástica del exasperado orgullo eclesial y la entusiasta fe católica en la presencia eucarística. El uso del tabernáculo como hito sacramental no es más que la excusa ideal para la reordenación del espacio

presbiterial de los templos tendente a su monumentalización y el inicio de la expansión de nuevos modelos retablisticos que incorporarán recursos iconográficos discursivos, ampliando así la multiplicidad de relatos incardinados en ciclos de raigambre cristológica y sacramental.

- La estandarización de los libros litúrgicos, eliminando rúbricas localistas, conlleva a la formación de un rito que podrá verificarse de igual manera con independencia de la zona geográfica en el que se haga. En este sentido la integración de las diferentes secuencias del ritual con una serie de gestos, indicaciones, aspersiones o incensaciones enriquecen un lenguaje litúrgico a partir de prolijas obras musicales que suponen el acompañamiento más adecuado para el desarrollo de la función religiosa.

## **2.2 LA MONARQUÍA HISPANA, GARANTE JURÍDICA DEL PROCESO RENOVADOR. LA IMAGEN DE UN TIEMPO NUEVO: EL TABERNÁCULO DE EL ESCORIAL.**

Diecisiete años. Con esa edad, Carlos, el nieto de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, los Reyes Católicos, se convertía en heredero de un impresionante conjunto de territorios como resultado de las distintas herencias de las que había sido objeto. La muerte de su abuelo paterno, el emperador Maximiliano en 1519, conllevó así mismo su candidatura para ocupar el trono imperial aunque no de manera hereditaria directa sino electiva por los siete príncipes alemanes, toda vez que el papa no coronó en su momento al jefe de la casa de Augsburgo. Esta particular circunstancia desató un turbulento conflicto de intereses diversos en el que otros Estados –especialmente el francés de la mano del rey Francisco I y el inglés, regido por Enrique VIII–, así como influyentes personalidades, buscarán sacar rédito dentro de unas relaciones políticas donde justamente la diplomacia no era una de las facultades más en boga.

Es justamente el carácter imperial el que forja en la mentalidad religiosa de Carlos un concepto que le lleva a presentarse como protector de la cristiandad. El ‘sentimiento nacional’ es, para él, no sólo la defensa de la unidad territorial española sino en un mismo sentido el la de la propia Iglesia, entendiendo, como hicieron los monarcas católicos en paralelo a otras corrientes europeas de la Edad Moderna, que Estado y Religión son los fundamentos sobre los que se asienta España y, por ende, el resto de los territorios europeos. De hecho, uno de sus sueños y sobre el que le insisten familiares y consejeros, es el de la restauración del imperio romano-cristiano entendido como la continuación histórica de aquellos anteriores que lo habían precedido en el trono. Semejantes inquietudes se ejemplifican en la coronación que, en 1520, pretende realizar en Aquisgrán –el simbólico palacio convertido en sede del poder imperial durante el medievo–, emulando así a la que en la noche del 25 de diciembre de 800 había realizado Carlomagno en la basílica romana de san Pedro, por manos del papa León III. La ceremonia en la que Carlos recibiría el título de ‘rey de los romanos’ era entendida como el paso previo para su consideración como emperador, aunque dependiente de un último reconocimiento: el pontificio, garante que el poder que recibiría provenía directamente de la divinidad. Éste no llegaría como tal hasta el 22 de febrero de 1530 cuando, en Bolonia, se llevó a cabo una fastuosa ceremonia que tuvo

como escenario la basílica de san Petronio y a la cual asistieron familias de nobles europeos que competían incluso por presentar el séquito más suntuoso.

Pero llegar en ese momento y circunstancias a la coronación no había sido nada fácil. Atrás quedaban el pacto que Clemente VII firmara con el rey francés, con tal de asfixiar la grandeza del español y aislarlo de Europa, lo cual tuvo como consecuencia el saqueo de Roma y el secuestro del pontífice. Sin embargo todo aquello parecía ahora olvidado cuando, a las puertas de la ciudad boloñesa, cuatro nobles –el marqués de Monferrato, el duque de Urbino, el conde Palatino y el duque de Saboya–, desfilaban tras el papa y el colegio cardenalicio portando los cuatro atributos imperiales: el cetro, la espalda, el mundo y la corona. Finalizaba el cortejo el propio Carlos, acompañado de sus consejeros flamencos y españoles. Tras la celebración, otro nuevo desfile ponía de largo el nombramiento imperial llevado a cabo, cabalgando en paralelo y bajo palio de respeto tanto el emperador como el papa, simbolizando esta *translatio imperii* no solo la unión del Estado y la Iglesia sino el comienzo de una nueva era marcada por los signos religiosos y políticos. Es justamente esa significativa presencia de signos visibles propios de la liturgia eclesial la que llama poderosamente la atención: el emperador viste una capa pluvial –de igual manera que hiciera durante su coronación en Aquisgrán, conservándose la pieza actualmente en la catedral de Sevilla (**imagen 32**)<sup>452</sup>–, un ornamento litúrgico reservado para los celebrantes en festividades solemnes del calendario de la Iglesia; y, de igual manera, ambos cabalgan bajo un conopeo de la misma manera que el cuerpo de Cristo era llevado a los enfermos en el viático a principios del siglo XVI<sup>453</sup>.

Es de esta manera como el culto bajomedieval al cuerpo de Cristo va a ofrecer una rica fuente para ‘préstamos’ en rituales protagonizados por monarcas y príncipes europeos. Por ejemplo, en un ceremonial aplicado en el Alcázar madrileño durante el siglo XVII se prescribía la obligación de tener disponible una especie de tabernáculo cubierto por una cortina: "así como Cristo moraba en el tabernáculo del altar bajo las especies del pan eucarístico, ésta albergará tras la cortina terrenal equivalente a la sacra persona del rey"<sup>454</sup>.

<sup>452</sup> En efecto, la pieza está datada en 1508 y quizás, además de su uso durante la coronación en Aquisgrán pudo igualmente lucirla el emperador durante la celebración de su enlace matrimonial con Isabel de Portugal, en 1526, en la catedral de Sevilla. Según la tradición, la capa quedó depositada en la iglesia de Santiago hasta 2003, momento en el que el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico la sometió a un exhaustivo proceso de restauración. En 2008, la consejería de Cultura de la Junta de Andalucía entrega la pieza al cabildo sevillano, depositándose en el museo catedralicio. La capa pluvial se encuadra dentro de la denominación de ‘ornamento litúrgico de imaginería’, concepto empleado para aquellos textiles decorados con cenefas y ofres bordados que contienen imágenes religiosas dispuestas en hornacinas. La técnica empleada para su confección con hilos metálicos y sedas de colores sobre un cuerpo brocado en seda, llevan a emparentar el objeto con talleres del norte de Europa. En la espalda, el capillo presenta la escena de la Virgen coronada, quien sostiene a Jesús niño rodeada de ángeles, mientras que en la cenefa aparecen representaciones del santoral.

<sup>453</sup> Cf. BORRÁS GUALIX, G. M. y CRIADO MAINAR, J. F. (Dir.), *La imagen triunfal del Emperador. La jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000. En las páginas 275-315, ambos autores analizan la carismática serie de 37 estampas calcográficas grabadas por Nikolas Hogenberg hacia 1530-1539 que ‘canonizará’ la imagen iconográfica del regio acontecimiento.

<sup>454</sup> ADAMSON, J., “The making of the Ancien-Régime court 1500-1700”, en ADAMSON, J. (Ed.), *The Princely courts of Europe: ritual, politics and culture under the Ancien Régime (1500-1750)*, Londres, 1999, pp. 7-42. Particularmente, la idea aparece desarrollada en las páginas 24-33.

Una temática ésta, la de los 'préstamos litúrgicos-cívicos' que continúa aún pendiente de estudio, existiendo un amplio campo por ejemplo en las comparativas de usos de estos elementos entre las cortes europeas y tribunales de justicia, tanto en territorios católicos como en ciudades protestantes.

Maneras, formas y elementos que confunden e incluso distorsionan el mensaje pero que no son más que el inicio del uso de un amplio abanico de objetos, de origen litúrgico, que pasan a formar parte tanto de los cortejos imperiales como de la propia vida cortesana. Estudios recientes han demostrado que el Imperio español, tanto en la metrópoli como en las posesiones coloniales, esa mezcla de elementos van a suponer una de las características visuales más características del mismo<sup>455</sup>. Un dualismo que quizás tenga su máxima representación en la procesión del *Corpus Christi* en la que conviven, en un mismo espacio y prácticamente a la misma altura simbólica, la presencia de Cristo con la majestuosidad del emperador.

El juramento como emperador de Carlos y el reconocimiento de su poder omnímodo, asumido antes Dios y el resto de los habitantes del imperio, le llevan de inmediato a asumir su papel como garante del catolicismo. La cada vez más fuerte amenaza protestante y la difusión de las ideas de los reformadores por extensos territorios del norte de Europa no hicieron más que actuar como resortes para que el joven emperador intentase, de múltiples maneras, defender la unidad religiosa de su imperio aplicando para ello cuantas acciones fuesen necesarias emprender. Su participación en los prolegómenos, la convocatoria y el desarrollo del concilio de Trento así como la tensa relación con el papa Paulo III, serán fundamentales por cuanto de significativa son las medidas que ambas instituciones van a empezar a tomar enmarcadas en un contexto donde de un lado la crítica protestante y, de otro, el recelo de otras monarquías, no hacen más en enturbiar las relaciones políticas europeas.

En ellas aún seguía viva la imagen de un papado un tanto desprestigiado, motivado por la oscurantista fase medieval cismática y lastrado aún por el suicida traslado de la corte pontificia a Avignon. La defensa de los intereses temporales había convertido a los pontífices es una especie de jefes guerreros que se aliaban hasta con los mismos enemigos de la Iglesia con tal de preservar el *Patrimonium Petri*. Julio II, León X, el breve pontificado de Adriano VI o Clemente VII fueron los que, de una u otra manera, comenzaron a hacer frente a la reforma planteada por el agustino Martín Lutero aunque sin demasiado éxito. Es justamente en ese contexto donde la imagen de unión entre *sacerdotium* y *regnum*, entre el papado y el imperio, se desvanece tanto por el surgimiento de nacionalismos poderosos que reivindican su autoridad al margen de la Iglesia como por la convicción de la existencia de un derecho natural que empieza a subsistir sin necesidad de la hasta entonces preceptiva autorización eclesiástica. Tampoco contribuyen a ofrecer la seguridad debida al Estado pontificio las inseguras decisiones de los tres monarcas cristianos más poderosos del momento, los de España, Francia e Inglaterra pues la ambición, el poder, el dominio, el dinero, la cultura y las expresiones artísticas se convierten en el centro de sus atenciones al amparo de la

<sup>455</sup> RÍO BARREDO, M<sup>a</sup>. J. del, *Urbs Regia. La capital ceremonial de la monarquía católica*, Madrid, Marcial Pons, 2000, pp. 221-223.



redescubierta dignidad personal del hombre que propugna un humanismo como centro de la vida desplazando así la antigua concepción teocéntrica .

La obsesiva conciencia del emperador hispano de acabar con los peligros que representan los turcos-otomanos liderados por el sultán Solimán I, el Magnífico, alimenta cada vez más la idea de consolidación del imperio por encima de otros problemas que, a la par, se estaban desarrollando en territorio peninsular. La unidad político-religiosa que los Reyes Católicos habían impuesto en España pesa sobre los hombros del monarca Augsburgo a la misma vez que el cardenal Cisneros (1437-1517) impulsa una necesaria reforma eclesiástica y teológica que conlleva la fundación de la universidad de Alcalá de Henares, la edición de una Biblia políglota, el impulso a los medios coercitivos de la Inquisición así como la expulsión de moriscos y judíos, considerados un serio peligro para el pueblo cristiano.

En esa línea se entiende la *Instrucción* que el monarca redacta en Augsburgo en 1548<sup>456</sup>, en plena celebración del concilio y tras la muerte el año antes de los reyes de Inglaterra y Francia, aconsejando a su hijo Felipe, futuro heredero, de cuáles son los objetivos fundamentales de la monarquía hispánica: el mantenimiento de la unidad católica, la contribución al desarrollo conciliar, el acato a los dictámenes pontificios y la concesión de beneficios eclesiásticos a personas que así lo requieran. Entre tanto, las tiranteces y la guerra europea condicionan no ya sólo la actividad militar española y por consiguiente las arcas imperiales, sino también el desarrollo del propio concilio que tiene que posponerse en dos ocasiones.

El enlace matrimonial entre Felipe<sup>457</sup> y la reina de Inglaterra, María Tudor, el 25 de julio de 1554 en la catedral de Winchester da un giro a la política exterior española al convertirse el príncipe, de este modo, en monarca inglés y provocar con ello el recelo de la monarquía francesa. En octubre del siguiente año, cansado y envejecido, Carlos abdica a favor de su hijo oficializándose el traspaso de poderes en Bruselas. Así, en marzo de 1556, Felipe es proclamado rey de España en Valladolid y a partir de esa primavera se convierte en el monarca más poderoso de su tiempo: Castilla, Aragón, Navarra, Rosellón, Baleares y Canarias son la base del gobierno, uniéndose a ello los territorios hispano-americanos y ciertas posesiones en Oceanía, más las plazas norteafricanas de Orán, Bujía y Túnez; ostenta en la península italiana las Coronas de Nápoles, Sicilia y Cerdeña, a la que se une el ducado de Milán; por último y por vía de la herencia borgoñona, controla los Países Bajos y el Franco Condado. No obstante las tensiones tanto con Francia como contra el papado seguían

<sup>456</sup> *Testamento político del emperador*. Recogido en FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M. (Ed.), *Corpus de Carlos V* vol. 2, Salamanca, Universidad, 1975, pp. 569-592.

<sup>457</sup> La bibliografía es especial prolija en el estudio de la personalidad del monarca así como el calado de sus decisiones en un contexto histórico tan determinante como es el de la segunda mitad del siglo XVI. Los datos más relevantes han sido extraídos de: ATTMAN, A., *Felipe II: en sus dominios jamás se ponía el sol*, Madrid, 1988; BRAUDELL, F., *El mediterráneo y el mundo mediterráneo en tiempos de Felipe II*, 2 vols, Madrid, 1976; CABOT, J. T., *La vida y la época de Felipe II*, Barcelona, 1997; CHECA CREMADES, F., *Felipe II, mecenas de las artes*, Madrid, Nerea, 1997; FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M., *Felipe II y su tiempo*, Madrid, 1998; KAMEN, H., *Felipe de España*, Madrid, Siglo XXI, 1997; LACARTA SALVADOR, M., *Felipe II. La idea de Europa*, Madrid, 1986; LYNCH, J., *La España de Felipe II*, Barcelona, 1997; MARTÍNEZ MILLÁN, J., *El rey dio. Felipe II: el monarca, el político, el mecenas. El hombre humanista y el espiritual*, Madrid, 1998; PI CORRALES, M. de P., *Felipe II y la lucha por el dominio del mar*, Madrid, 1989.

latentes a raíz del acuerdo que el monarca francés, Enrique II, mantenía con el papa, Paulo IV hasta que, finalmente en 1557 y con ayuda inglesa, las tropas imperiales –constituidas por infantes españoles, alemanes, neerlandeses e ingleses– vencen a las galas en san Quintín, reforzándose la victoria unos meses después en con el acuerdo papal forzado por el duque de Alba y la derrota definitiva francesa en Gravelinas. Sin embargo las muertes de su padre, Carlos, el 21 de septiembre y de su segunda esposa, María Tudor, el 17 de noviembre, desazonaban en 1558 el corazón del nuevo rey a la vez que suponía, en el caso de la inglesa, la pérdida de sus derechos en las islas británicas lo cual conllevó, de nuevo, la activación de posibles alianzas matrimoniales.

En junio de 1559 el rey español celebra sus terceras nupcias en la catedral parisina de Nôtre Dame; la elegida es Isabel de Valois, hermana de su anterior esposa. Desde entonces y tras pasar por los Países Bajos, el monarca residirá en territorio peninsular para así hacer frente a las dificultades políticas del imperio: escasez de alimentos, injerencias de la Inquisición en asuntos aragoneses y dificultades financieras graves. Sus primeros pasos en materia religiosa están condicionados por la difusión de las ideas protestantes habiendo, en este sentido, una fecha clave: el 8 de octubre de 1559 preside el rey en Valladolid un impresionante auto de fe, toda una novedad debido a la pompa y el ceremonial utilizado que provocó que la ceremonia, seguida por miles de personas, durase unas doce horas. A partir de entonces el control que la censura desarrolló fue mucho más férreo prohibiéndose incluso a los castellanos la posibilidad de estudiar en universidades extranjeras como medida para evitar posibles influencias. La medida no impedirá la comercialización de libros debido al control deficitario de las fronteras y el prácticamente total desconocimiento de la población con respecto a las leyes impuestas por la Corona.

En todo caso y recordando aquellas conocidas *Instrucciones* dadas tiempo atrás por su padre, Felipe va a mostrarse siempre muy preocupado por mantener la unidad religiosa del imperio, impidiendo por todos los modos posibles la reproducción en suelo patrio de los enfrentamientos religiosos que asolaban, a la misma vez, gran parte de Europa. De hecho las medidas tomadas tanto por el monarca como por la Inquisición impiden que el luteranismo se enraíce en España a la misma vez que se proclaman, a partir de 1554, los estatutos de limpieza de sangre.

Finalizado el concilio de Trento, la siguiente fase prevista es la aplicación de los decretos y cánones del mismo a la vida cotidiana de la Iglesia siguiendo para ello un plan elaborado de arriba abajo. Los grandes ejes de actuación que van a seguirse en España son prácticamente similares para todo el territorio peninsular en un parecido desarrollo cronológico: convocatoria de sínodos diocesanos, creación de seminarios formativos, enfrentamientos continuados entre prelados y cabildos catedralicios para mantener antiguos privilegios, surgimiento de nuevas órdenes religiosas y reformistas debates internos en las anteriores, vida de estricta clausura para los cenobios monjiles, severas visitas pastorales para certificar el adecuado desarrollo pastoral de las parroquias o intentos de abolición de abusos por parte del estamento eclesial, son algunas de las fundamentales actuaciones<sup>458</sup>. De hecho,

<sup>458</sup> La bibliografía al respecto es abundante. Composiciones de lugar y acciones concretas llevadas a cabo en España han sido estudiadas por: BADA, J., *Situació religiosa de Barcelona en el segle XVI*, Barcelona, Balmes,

una vez hechas públicas en junio de 1564 las conclusiones del concilio, Felipe II convierte los decretos conciliares en ley en todos los territorios del imperio al tiempo que, entendiendo que la autoridad de los padres conciliares era independiente de la del papa, rompe las relaciones diplomáticas con el Estado Vaticano habida cuenta de las reticencias mostradas hacia el papa Pío IV quien, anteriormente, había colaborado con el Estado francés. De ahí que, en cierto modo, tanto la Corona como la Iglesia hispana, en la práctica, constituyeran un poder militar y espiritual prácticamente autónomo de Roma, aunque, desde el punto de vista teórico, se mantuviera la dependencia doctrinal y dogmática.

La necesidad de reformar la espiritualidad de un lado y de otro, la oportuna salvaguarda, o lo que es lo mismo, una tensión entre lo subjetivo y lo objetivo, es la fórmula que va a emplearse en la obligada renovación católica. En el caso español, muy parecido al de la península italiana, la concreción de esa síntesis dependía de la propia idiosincrasia de los Estados, intentando así mantener con fuerza las instituciones y el predominio de las curias eclesiásticas a partir de fines que alternaban el mantenimiento de la organización eclesial reflejo de la Iglesia universal, fundada por Cristo y dispensadora de gracia con el interés por afianzar su poder frente a instancias político-religiosas que lo amenazan<sup>459</sup>.

En todo caso, la España que Felipe II hereda de su padre, Carlos I, difiere bastante de lo que éste se encontró a principios del siglo XVI. Se trata de un extenso territorio que está abocado a aplicar la renovación católica tanto por voluntad imperial y eclesial como por la misma intención del monarca quien, en gesto magnánimo, pretende redimir las faltas y errores de su progenitor y, sobre todo, acabar con la imagen un tanto distorsionada y pesadosa de sus últimos años de vida. Felipe, siguiendo su propia conciencia, trata ante todo de combatir la herejía. En ello va a tener aún mayor protagonismo la Inquisición que, establecida por decreto papal en 1478 previa petición de los Reyes Católicos, va a convertirse en

---

1970; BILINKOFF, J., *The Avila of Saint Theresa. Religious Reform in a sixteenth century city*, Ithaca, 1986; CRUZ, A. J. y PERRY, M. E., *Culture and Control in Counter Reformation Spain*, Minneapolis, 1982; CHRISTIAN, W., J., *Religiosidad local en la España de Felipe II*, Madrid, 1991; CÁRCEL ORTÍ, V., *Historia de la Iglesia en Valencia* vol. 1, Valencia, 1986; COLEMAN, D., *Creating Christian Granada. Society and Religious Culture in an Old-World Frontier City, 1492-1600*, Londres, Cornell University Press, 2003; DEDIEU, J. P., "Christianisation en Nouvelle Castille. Catéchisme, communion et confirmation dan l'archevêché de Toledo, 1540-1650", en *Mélanges de la Casa de Velázquez* XV, 1979, pp. 261-294; DONNELLY, J. P. y MAHER, M. W. (Eds.), *Confraternities & Catholic Reform in Italy, France & Spain*, Col. Sixteenth Century Essays & Studies nº 44, Kirksville (Missouri), Thomas Jefferson University Press, 1999; KAMEN, H.: *The Phoenix and the Flame. Catalonia and the Counter Reformation*, New Haven, 1993 y *Spain, 1469-1714. A Society of conflict*, Londres-Nueva York, Routledge, 2014, 4ª edición; NALLE, S. T., *God in La Mancha. Religious Reform and the People of Cuenca, 1500-1650*, Baltimore, 1992; O'BANION, P. J., *The Sacrament of penance and religious life in Golden Age Spain*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2012; SANTOS DÍEZ, J. L., *Política conciliar postridentina en España: el concilio provincial de Toledo de 1565. Planteamiento jurídico canónico*, Roma, Instituto Español de Historia Eclesiástica, 1969; WRIGHT, A. D., *Catholicism and Spanish Society under the Reign of Philip II and Philip III*, Lewiston, Edwin Mellen Press Ltd, 1991.

<sup>459</sup> Cf. CASTELLOTE, S., *Reformas y Contrarreformas en la Europa del siglo XVI*, col. Historia del pensamiento y de la cultura nº 23, Madrid, Akal, 1997, pp. 75-76. Acerca de cuestiones centrales de la Reforma protestante – naturaleza, principales ideas doctrinales, factores que contribuyen a su difusión, la figura de Lutero así como las consecuencias ejercidas sobre la renovación emprendida desde la cristiandad, existe una extensa bibliografía: JEDIN, H. (Coord.), *Reforma protestante, Reforma católica y Contrarreforma*, Barcelona, Herder, 1986; LUTZ, H., *Reforma y Contrarreforma*, Madrid, Alianza, 1992; y TARR, R. y RANDELL, K., *Luther and the German Reformation*, Hodder Education, 2008, 3ª edición.

instrumento real de ‘salvación nacional’<sup>460</sup> capaz de aplicar el proyecto de unión religiosa y política de la nación que, incluso, toma juramento al monarca en 1559. Con este gesto, la Corona queda ligada al Santo Oficio como, de la misma manera, la nobleza lo está al rey. La imagen exterior de ese ecuación es clara: el poder es absoluto desde los puntos de vista eclesiástico y político.

Con lo cual, la primera consecuencia, es hacer saltar por los aires los criterios de tolerancia que desde 1492 a través de las formas más o menos restrictivas de Isabel y Fernando, había quedado codificada en una ‘sociedad abierta’<sup>461</sup>. Un modelo continuado luego por el cardenal Cisneros y sobre el que posteriormente se cimentarían las bases del imperio de Carlos I hasta su abdicación. Resultarían esenciales en tal conformación social, por ejemplo, la defensa que fray Bartolomé de las Casas hiciera de la población indígena de las Indias occidentales o la contribución jurídica a ese mismo aspecto aportada por el humanista fray Francisco de Vitoria. Detalles que en efecto eran propios de una sociedad que asumía la apertura medieval a un debate escolástico donde los conceptos de razón-revelación se contraponían a una Ley natural impregnada de la escolástica cristiana neoaristotélica<sup>462</sup>. El giro en la actitud hacia la herejía y los herejes busca ante todo la ‘pureza de fe’ conlleva además la aplicación en última instancia de una pena capital ejemplar por parte del implacable consejo inquisitorial en ceremonias públicas que, o bien creaban entre los espectadores el pretendido sentimiento de no caer en los mismos errores cometidos por el ahora condenado y ajusticiado, o, por el contrario, éste podría ser tomado como ejemplo a seguir por otros. Así pues las severas formas de la Iglesia española y su empeño en preservar la ‘pureza’ de la fe católica le lleva a veces, durante la monarquía de Felipe II, a ser ‘más papista que el papa’ en su intento de demostrarse tanto a sí mismo como a la sociedad como los más fieles en celo y práctica de toda la cristiandad católica. Así, la compleja estructura política-religiosa tenía más bien la apariencia de una teocracia rigurosa contra aquellas acciones y doctrinas que pusieran en riesgo el binomio Estado-Iglesia alentando, inspeccionando y tutelando cuantas creaciones, aportaciones e ideas pusieran de relieve y alentarán la heterodoxia española.

En este sentido, la imagen del rey pasó de ser la del gallardo príncipe del Renacimiento que viajaba por Europa y cuyo más palmaria concreción en la escultura realizada por los Leoni al monarca concentrado, distante, tan majestuoso como temido, prototipo en definitiva de la Reforma católica ‘a la española’. Hay un retrato que precisamente ejemplifica esa presencia: el terminado en 1573 por Sofonisba Anguissola, pintora italiana que llegara a España en el cortejo de Isabel de Valois de quien era asistente de cámara<sup>463</sup> (**imagen 33**). Felipe II está ataviado con sus habituales vestiduras negras y sombrero alto –mal entendidos en otros

<sup>460</sup> Cf. NIETO, J., *El Renacimiento y la otra España. Visión cultural Socioespiritual*, Ginebra, Librairie Droz, 1997, pp. 135-136.

<sup>461</sup> Las tesis historiográficas que fundamentan tal concepto fueron expuestas por primera vez por ELLIOT, J., *Imperial Spain*, Londres, 1963.

<sup>462</sup> La idea es ampliamente desarrollada en varios capítulos de la obra de FERNÁNDEZ-SANTAMARÍA, J. A., *The State, War and Peace: Spanish Political Thought in the Renaissance 1516-1559*, Col. Cambridge Studies in Early Modern History, Londres, Cambridge University Press, 1977.

<sup>463</sup> La autoría de la obra estuvo mucho tiempo ligada al círculo de Sánchez Coello hasta que se dio con su definitiva paternidad gracias a la profesora de la Universidad de Bonn, KUSCHE, M., “El retrato cortesano en el reinado de Felipe II”, en AA. VV., *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, Argenteria, 1998, pp. 343 y ss.

tiempos como signos de elegancia—, luciendo en su pecho el toisón de oro engarzado en un severo cordón; sobre los dedos de la mano izquierda se deslizan de las cuentas de un rosario en alusión directa a la institución de dicha festividad, instaurada por el papa Gregorio XIII para conmemorar la victoria española en Lepanto contra el Islam obtenida el 7 de octubre de 1571. La imagen real y el gesto de su mano perfectamente adecuado al prototipo del ‘devoto por excelencia’, ejemplifican en suma la fortaleza de la unión entre el Estado y la Iglesia en un contexto de exaltación del catolicismo por parte de la monarquía, convertida en garante y primer adalid de la lucha contra quienes pretenden atacar las creencias. La mezcla entre la imagen real y su aspecto físico terrenal unido a la idea abstracta de la procedencia divina de su poder provocan en la contemplación del retrato un aura verosímil, hierática y solemne que excede de la personalidad misma del monarca para asociarlo al de un personaje atemporal, distante y casi sobrenatural.

Ese sería a partir de entonces esa sería su habitual imagen externa en los retratos de corte, tanto en solitario como rodeado de la familia real, salvo raras excepciones<sup>464</sup>. El rey cristiano y la razón de Estado contribuyen a forjar un espíritu que ya con la edad de 12 años y tras la muerte de su madre la emperatriz, dejó de lado la adolescencia para comenzar una avezada madurez impuesta por los acontecimientos. El proyecto de restaurar la unidad espiritual de Europa no era, para nada, una empresa sencilla máxime cuando en Inglaterra Enrique VIII consumara la definitiva separación de Roma y en Francia, Catalina de Medici no podía contener la avalancha crítica de hugonotes y luteranos. La intolerancia ante la herejía, en definitiva, era además un fenómeno europeo al entenderse que quienes estaban en posesión de la religión tradicional se sienten legitimados tanto para seguir siéndolo como para impedir que los que era fieles a la Iglesia católica dejaran de serlo. La idea que se persigue desde la Corona y la alta jerarquía eclesiástica española no es forzar las conciencias de los infieles o los nacidos en otra fe sino, más bien, que los fieles cristianos fuesen consecuentes y coherentes con su fe, se sometieran a las normas dictadas por los poderes fácticos y no corrompieran la conciencia de los demás<sup>465</sup>.

“Que los herejes deben ser castigados y cuán perjudicial sea la libertad religiosa”<sup>466</sup>. El espíritu de la monarquía cristiana se hace presente en opiniones como del autor coetáneo Pedro de Ribadeneira, opuesta a los criterios de tolerancia expresados por Maquiavelo o Bodino, entre otros. El fundamento y la razón del buen gobierno tiene a la religión como su base, la considerada “el alma” de todo Estado<sup>467</sup> provista de un valor absoluto por encima, por ejemplo, de la propia libertad. La prudencia política conlleva a su vez memoria de lo

<sup>464</sup> Véase al respecto CHECA CREMADES, F., “Felipe II en El Escorial: la representación del poder real”, en *Anales de Historia del Arte* nº 1, Madrid, Universidad Complutense, 1989, pp. 121-139.

<sup>465</sup> ALDEA VAQUERO, Q., “Felipe II. Política y religión”, en RUIZ MARTÍN, F. (Coord.), *La Monarquía de Felipe II*, serie Estudios, Madrid, Real Academia de la Historia-Fundación BBVA-Fundación Ramón Areces-Caja Madrid, p. 74 y ss.

<sup>466</sup> RIBADENEIRA, P., *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano para gobernar y conservar sus Estados. Contra lo que Nicolás Machiavelo y los políticos de este tiempo enseñan* (1595) Edición de Buenos Aires, Sopena, 1942, p. 71.

<sup>467</sup> La aplicación de este concepto que otorga a la religión el *status* de fundamento esencial del gobierno se desarrolla en múltiples obras de diverso carácter. Por su trascendencia y singularidades iconográficas, destaca la de SAAVEDRA FAJARDO, D., *Empresas políticas* (1640). Consultada la edición de DÍEZ DE REVENGA, F. J., col. Clásicos universales Planeta, Barcelona, Planeta, 1988.



pasado –en este caso, las decisiones tomadas en su momento por su padre, el emperador Carlos–, aplicar inteligencia al presente –expresadas a partir de la voluntad nacional– y desear la mejor de las providencias al futuro –en donde la experiencia personal del monarca contribuiría a forjar decisiones con consecuencias en los años venideros–. Es así como hay que entender la represión ejercida en aplicación de estas teorías y ordenada por Felipe II en Flandes contra la extensión de las ideas luteranas, las controversias que lo enfrentan a Guillermo de Orange o la aplicación sin contemplaciones de la legislación de época imperial contra cualquier desvío de la ortodoxia protagonizado por algún destacado personaje y sus seguidores. Tal es su empeño y del magnitud puede entender la obra que desarrolla Felipe II que a su muerte, el papa Clemente VIII, adversario suyo en asuntos jurisdiccionales pero identificado con los ideales que durante su reinado ha desarrollado, le tributa un más que elogioso panegírico:

“No ha habido rey tan prudente, tan sabio, tan amigo de hacer justicia a todo género de gente, por pobre y miserable que fuese; tan paciente y constante frente a las adversidades, tan respetado y temido por sus enemigos, ni quien tan bien y con tanta igualdad supiese hacer mercedes y repartir lo que Dios le había dado, como se pareció bien en las provisiones de las iglesias y obispados. Y, lo que más se ha de estimar, tan cristiano y católico las obras y palabras convenían muy bien al nombre que tenía y por tantas razones se le debía. Y que desto postrero toda la Cristiandad era buen testigo, pues que para procurar la conservación de la santa fe católica y obediencia a la Santa Silla, no solamente en España, pro también en todos sus reinos y señoríos, jamás su Majestad había querido consentir la libertad de conciencia. Y, porque quiso reducir a la fe católica y a la obediencia desta Santa Silla los vasallos también de otros, empeñó todo su patrimonio Real y gastó en esta obra los grandes tesoros que de las Indias le traían; y tantas dádivas que sacó de los reinos de Castilla en tantos años que reinó. De donde se puede decir que toda la vida del Rey fue una continua pelea contra los enemigos de la santa fe. Y que, cuanto a la religión y santo celo de su Majestad, dixo que nadie (excepto los que están gozando la bienaventuranza para siempre, puestos en la lista de los santos) se podía comparar con su Majestad”<sup>468</sup>.

Quizás esa devoción acérrima de Felipe II tiene un precedente en el fundador de la propia Casa de Austria. En efecto, la legendaria asociación del rey Rodolfo (1218-1291), conde de Habsburgo y duque de Austria, Estiria y Carniola, a la idea de la preeminencia de Dios sobre el poder terrenal de los monarcas debió tener en sus sucesores un peso político, religioso y simbólico importante aunque estos viviesen en tiempos muy diferentes. El motivo fundamental tiene sus orígenes en un episodio sucedido en 1267 cuando el conde, estando de cacería acompañado por su escudero Regulus van Kyberg, se encuentran con un sacerdote y su acólito dispuestos a cruzar un río con el propósito de llevar el viático a un moribundo. La crecida de las aguas es tal que el monarca y su acompañante ceden las

<sup>468</sup> Texto recogido por CABRERA DE CÓRDOVA, L., *Filipe II, Rey de España. Al Serenísimo Príncipe su nieto esclarecido don Filipe de Austria* tomo IV, Madrid, 1877, pp. 382-283. En el frontispicio de la obra se dispone un singular grabado: el rey, vestido de soldado y sosteniendo una espada con su mano derecha para combatir a militares que le apuntan con adargas y lanzas, se ampara, tras de sí, por una imagen de una mujer que representa la tradicional iconografía de la Fe al portar una cruz y un cáliz del que mana una hostia consagrada.

monturas de sus caballos a los otros dos para así poder atravesar el torrente con la máxima seguridad.

La anacrónica pintura que entre 1616-1620 realizaron Pedro Pablo Rubens (1577-1640) y el paisajista flamenco Jan Wildens (1586-1653) con destino al Alcázar madrileño (**imagen 34**)<sup>469</sup> centra su atención en el momento en el que, en medio de un frondoso bosque y bajo la silueta de una lejana iglesia, tanto el rey como su escudero sujetan las riendas de sus propios caballos en los que ahora cabalgan, primero, el célibe sustentado una caja con pie en la que custodia la reserva eucarística y, segundo, el acólito portando un farol. Cuatro perros de caza completan una escena en la que el cortejo se encamina a cruzar un río que, precisamente, de embravecido no tiene absolutamente nada. El lienzo es ante todo una obra apologética y propagandística que materializa la leyenda a través de la disposición de los personajes y sus gestos diferenciados: el rey mantiene una actitud reverenciosa ante el célibe que, de perfil, sostiene con magnanimidad el viático. La significación simbólica del hecho devendría, según la propia leyenda, en el reconocimiento del sacerdote que, impresionado por el gesto del noble, profetiza de inmediato la futura grandeza de la Casa de Austria.

Este precedente piadoso de los Habsburgo no sólo va a circunscribirse al legendario nacimiento de la dinastía. Los propios reyes hispanos de la misma estirpe se habían distinguido desde antiguo por hacer ver en público su respeto por las creencias populares y por los gestos litúrgicos. Al respecto, una disposición del rey Juan I, vigente en Castilla desde 1387, obligaba a todo aquel súbdito que se topase por la calle con una procesión eucarística, con independencia de sus creencias, se arrodillase para acto seguido acompañar al cortejo hasta el templo desde el que hubiera salido<sup>470</sup>. Normativa que, en fechas posteriores, se amplía y aplica por los distintos concejos municipales a lo largo de prácticamente todo el territorio hispano con especial incidencia en las fiestas del *Corpus Christi*. Será el propio Carlos I quien a principios del siglo XVI adopte como propio el ceremonial de la genuflexión al paso de un cortejo sacramental con ocasión de un encuentro fortuito que él mismo tuvo en la Plaza Mayor de Valladolid. La secuencia que según las crónicas de la época realizó el emperador es muy similar a la desarrollado por el duque de Habsburgo en el siglo XIII: al encontrarse con la procesión, éste desciende del caballo, se descubre su cabeza e hinca la rodilla en el suelo en señal de respeto y veneración, a la vez que cede su montura al sacerdote que lleva el viático. Felipe II debió conocer estos gestos de ahí que él mismo volviese a repetirlos en varias ocasiones; incluso, en una de ellas y en medio de un fuerte ataque de gota, descendió de la calesa en la que marchaba junto a su hijo y futuro rey, el

<sup>469</sup> El lienzo es un regalo personal realizado por Diego Messía, marqués de Leganés y primo del conde-duque de Olivares al rey Felipe IV, ubicándose en el llamado 'cuarto de verano' del alcázar real. Circunstancias históricas recogidas por CHECA CREMADES, F., y SÁENZ DE MIERA, J., "La corte española y la pintura de Flandes", en *El Real Alcázar de Madrid*, Madrid, Nerea, 1994, pp. 232-234 y VOLK, M. C., "Rubens in Madrid and the Decoration of the King's Summer Apartments", en *Burlington Magazine* vol. 123, nº 942, 1981, pp. 513-529.

<sup>470</sup> La nota histórica pertenece a HERRERO GARCÍA, M., "El santo viático", en AA.VV., *España eucarística*, Salamanca, 1952, pp. 264-265. La cita ha sido continuamente repetida por autores posteriores en obras vinculadas al estudio de las ceremonias religiosas y civiles como los de: VARELA, J., *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Madrid, Turner, 1990, p. 74.

príncipe Felipe, para que el sacerdote con el que se topó previamente llevara la comunión a los necesitados enfermos<sup>471</sup>.

La abundante literatura política europea, conocida con la denominación de ‘espejo de príncipes’, que se desarrolla en el siglo XVI a partir de las aportaciones de Maquiavelo, se divide entre quienes argumentan al igual que el célebre autor de *El Príncipe* la separación del poder político de la moral religiosa –aunque entiendan que la vida del rey esté regulada por la fe en Dios–, y los que, como en el caso de la mayoría de eclesiásticos españoles salvo la excepción de algunos jesuitas, apuesten por la idea del monarca cristiano que garantiza con sus nobles acciones la indisoluble unidad de la Corona y la de la Iglesia<sup>472</sup>. Es justamente esta última corriente la que subyace en la propia actitud de Felipe II, proclive a revelar en público su devoción religiosa para, de este modo, establecer también un modelo moral ante sus súbditos que, de igual forma, quedará codificado y transmitido a las generaciones futuras a partir de un ceremonial familiar que convierte en hereditaria estas acciones a las que se obliga el ‘rey cristiano’. En este sentido, es incluso posible que esos ‘encuentros’ supuestamente fortuitos con los cortejos eucarísticos o situaciones de similares características pudiesen ser hasta planificados, con tal de establecer un modelo de actuación más religioso que político que serían recogidos por la nada casual literatura apologética dispuesta a inmortalizar la devoción del rey al sacramento eucarístico<sup>473</sup>.

En aplicación de esas prácticas codificadas y transmitidas por Felipe II, años después Felipe III ordenará la celebración todos los jueves del año de una eucaristía solemne en memoria de la instaurada por Cristo en la tarde del Jueves Santo, a la espera que, de manera definitiva, el papa Paulo V se pronunciase al respecto, para lo cual dictamina que se siga el oficio que hasta la fecha ha desarrollado la orden de san Benito<sup>474</sup>. Felipe IV, por su parte, volverá a emular el gesto de bajarse de su caballo o carroza realizado por sus antecesores al menos en tres ocasiones: en 1621, justo al salir del Alcázar de Madrid; en 1635, cuando regresaba de una eucaristía celebrada en la iglesia de Atocha en la que se daba gracias a Dios por el éxito militar en la batalla de Nordlingen; y, en 1654, cuando una fuerte tormenta descargó un aguacero sobre la procesión del *Corpus Christi* y decidió subir a la carroza real al sacerdote que portaba la custodia para así escoltarlo hasta el templo de origen. De igual manera, Carlos II, el último Austria, estando de cacería en 1685 por los alrededores de Madrid, cedió su carruaje a un sacerdote que portaba el viático con destino a un campesino

<sup>471</sup> Cita recogida, junto a la piedad de Rodolfo de Habsburgo y Carlos I, en *Política española. Contiene un discurso cerca de su Monarquía, materias de Estado, aumento, i perpetuidad. Al Príncipe nuestro Señor. El Maestro fray Joan de Salazar de la Orden de San Benito Abbad de la Casa Real de Obarenses dedica i ofrece*, Logroño, Imprenta de Diego Mares, 1619, pp. 71-75.

<sup>472</sup> Estudios introductorios a ese ingente debate son expuestos por GALINO CARRILLO, M. A., *Los tratados sobre educación de los príncipes (siglos XVI y XVII)*, Madrid, 1948 y VALERA IGLESIAS, M., “En torno a la educación de los príncipes en la Edad Media y el Renacimiento” en *Escuela Abierta* nº 12, 2009, pp. 75-86.

<sup>473</sup> La idea de la casualidad o la premeditación de estos ‘encuentros’ puede seguirse en MÍNGUEZ, V., “La monarquía humillada. Un estudio sobre las imágenes y el poder de las imágenes”, en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad. Monográfico ‘Las imágenes y el historiador’*, vol. XX, nº 77, 1999, pp. 125-148.

<sup>474</sup> *Política española... op. cit.* p. 76

moribundo, siendo éste el motivo para la edición de varios opúsculos y grabados que inmortalizaban la piedad cristiana del entonces joven rey<sup>475</sup>.

Una amplísima gama de obras artísticas materializan el apego de la española rama de los Habsburgo a la defensa del culto eucarístico. Los cenotafios que Pompeo Leoni realiza para el presbiterio de la capilla mayor de la iglesia monástica de El Escorial hacia 1585 muestran a los orantes Carlos I y Felipe II (**imagen 35**), seguidos de sus respectivos séquitos, arrodillados y meditabundos, con la mirada fija en el tabernáculo central del retablo. Los recursos plásticos clasicistas a los que recurre el extraordinario broncista de origen milanés, recalcan aún más el distanciamiento y la frialdad de los grupos escultóricos con respecto al resto de los fieles, para centrarse en la acción misma de la oración a pesar que, no puede olvidarse, el carácter mortuorio de las escenas. Un sentido piadoso que igualmente captó Claudio Coello una centuria después en la obra *La Sagrada Forma* (**imagen 36**) ubicada en la sacristía del monasterio escurialense en el altar donde se venera la reliquia eucarística de Gorkum<sup>476</sup>. En el lienzo, el rey Carlos II, arrodillado y descubierto sosteniendo una vela, encabeza un grupo de fieles –tanto cortesanos como clérigos– que adoran el sacramento eucarístico portado por el prior, Francisco de los Santos, al tiempo que varios querubines y tres ángeles revolotean por el interior de la estancia portando atributos iconográficos alusivos a la

<sup>475</sup> Un estudio de los mismos se encuentra en BARRIOCANAL LÓPEZ, Y., *Exequias reales en la Galicia del Antiguo Régimen. Poder ritual y arte efímero*, Vigo, Universidad, 1997, p. 142. La autora explicita cómo en el funeral que la Universidad de Santiago de Compostela organizó con motivo de la muerte del rey Carlos II se dispusieron dos emblemas: en el primero aparecía el sacerdote con el viático dentro de la carroza real y en el segundo, se disponía dentro del carruaje un cielo en el que signo zodiacal de Leo se posaba en un círculo blanco con rayos solares.

No sería ésta la única ocasión que la imagen piadosa de Carlos II se expondría a través del fascinante universo emblemático que, a su vez, tuvo una poderosa incardinación en la cultura hispano-americana. De hecho, con motivo de las exequias del rey, en la catedral de México se dispusieron rodeando el falso túmulo hasta cuatro jeroglíficos en los que el monarca aparecía arrodillado sobre un cojín y desprovisto de corona en señal de respeto ante el pan y el vino eucarísticos. Un estudio más pormenorizado de éstos se encuentra en: MÍNGUEZ, V.: “La muerte del príncipe. Reales exequias de los últimos Austrias en Méjico”, en *Cuadernos de arte colonial*, nº 6, 1990, pp. 5-32 y *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*, Castellón, Diputación-Universitat Jaume I, 1995; y MORALES FOLGUERA, J. M., “Iconografía solar del túmulo de Carlos II en la catedral de México”, en *Boletín de Bellas Artes* nº 18, 1992, pp. 235-240.

<sup>476</sup> Forma parte la reliquia de la serie de milagros eucarísticos que entroncan con la apología de fe hacia la presencia real de Cristo en las especies transustanciadas con la que se hace frente a las teorías heréticas de la Reforma luterana. Así, en 1572, un grupo que se hacía llamar los *Guex de la Mer* –seguidores de Zwínglio y al parecer alentados económicamente por el príncipe Guillermo de Orange– saquearon la ciudad y entraron posteriormente en la catedral Gorkum, población cercana a La Haya, Holanda. Una vez en el recinto sacro, golpearon con mazas de hierro el tabernáculo, extrajeron la custodia con la reserva eucarística y tiraron al suelo la hostia que se hallaba en su interior, pisándola. En ese mismo momento, manó sangre del pan a partir de tres pequeñas llagas que aparecieron en su superficie ante lo cual uno de los profanadores, sorprendido ante el hecho, avisó al canónigo Jean van der Delft quien logró recuperarla poniéndola a salvo de los malhechores. Tras diversas vicisitudes de rocambolesca genealogía que incluye su paso por Malinas, Amberes, Viena o Praga, la venerada reliquia fue donada en 1594 al rey de España, Felipe II, por su pariente Rodolfo II de Austria, depositándose el 7 de noviembre de 1597 en el monasterio escurialense. En la actualidad la reliquia, inserta en una custodia llamada ‘la caja del reloj’ y bajo un templete de estética neogótica obra de Vicente López, se muestra en dos ocasiones a lo largo del año –el 29 de septiembre y el 28 de octubre–, permaneciendo el resto del tiempo ‘tapada’ por el lienzo de Claudio Coello. Datos históricos aportados por CARMELO, J. del, *Op. cit.* pp. 151-154.

religión, el amor divino y la majestad real claramente inspirados en la obra de Cesare Ripa, *Iconología*<sup>477</sup>.

Para exaltar la grandeza del Estado y su inmarcesible relación de defensa del credo católico no sólo en el ámbito español sino con la fuerza que otorga la posesión de territorios en prácticamente todo el planeta, es necesaria la mención al grabado que hace de frontispicio del tratado titulado *Sumo Sacramento de la Fe. Tesoro del nombre christiano. A la S. C. R. Magd. del Rey N. S. D. Philipe III el Grande. Por el P. Francisco Aguado de la Comp<sup>a</sup>. de Jesus. Predicador de su Magd. Natural de Md.*, publicado en Madrid, por la Imprenta de Francisco Martínez en 1640 (**imagen 37**). La transformación de la monarquía española en una monarquía católica que viene realizándose desde los Reyes Católicos, encuentra desde luego en la figura de Felipe II no solo a su principal valedor sino el codificador de unas prácticas que serán implantadas en la propia dinastía con independencia del rey que, en tiempos futuros, ostente la alta responsabilidad de llevar las riendas del Estado con mayor o menor fortuna política. Sobre un alto plinto, cuya cara central sirve para inscribir el título de la obra, aparece la heráldica española; el águila bicéfala a su vez sustenta sobre su cerviz un globo terráqueo en el que están dispuestos los cuatro continentes y sobre el que se alza un ostensorio que contiene en su centro un cáliz con una forma. La emergencia de esta pieza provoca un rompimiento de gloria a su alrededor en que seis cabezas de querubines se extasían ante la presencia del cuerpo de Cristo. Una filacteria recorre de lado a lado el conjunto con la inscripción *Scabellvm pedvm tvorvm* al tiempo que dos personajes femeninos escoltan el motivo central personificando, a la izquierda, la iglesia que sostiene en sus manos una maqueta de un templo y una cruz, símbolo gráfico de la religión junto a la petición latina *Mane nobiscvm domine* y, a la derecha, un soldado con coraza y ampulosas polainas, sostiene con una mano un escudo y porta con la otra una larga lanza en la que se embrida una filacteria con la promesa de defensa militar *Aprehendo arma et scvtvm*. Razones históricas y un cierto poso cultural demostrado a través de una sutil composición están detrás de la elaboración del grabado que de manera metafórica explica el reconocimiento al gobierno universal de la monarquía hispana sobre los amplios territorios que domina a lo largo del mundo a través de una autoridad que cuenta, por supuesto, con el

<sup>477</sup> La pintura en sí conmemora un hecho histórico ocurrido justamente el 19 de octubre de 1680 en el mismo monasterio de El Escorial, cuando la hostia de Gorkum se traslada de la sacristía a la capilla mayor para realizar obras de adecentamiento en su altar. Se trata de una ceremonia de desagravio a la eucaristía en la que participan algunos colaboradores directos del monarca que, años antes, el 17 de enero de 1677, habían violentado la clausura del monasterio siguiendo instrucciones del infante Juan José de Austria, hijo bastardo de Felipe IV; 500 caballos conformaban un escuadrón comandado por el duque de Medina-Sidonia junto a soldados de tropa con la intención de buscar al valido real Fernando Valenzuela, amparado en bajo la jurisdicción monástica por expreso deseo del monarca y huido de la justicia al ser acusado por la Junta de Gobierno de ejercer sobre el rey poderosas influencias, ser responsable del establecimiento de una compleja red de intereses particulares en torno a su persona, auspiciar intrigas palaciegas y quedarse con dinero de la hacienda pública. La profanación fue entonces castigada por prior fray Marcos de Herrera con la excomunión del grupo completo de nobles así que, para expiar el pecado, fueron conminados tiempo después a participar en este acto de expiación. Sin embargo, el delito y la penitencia se obvian por completo en la composición, que se convierte en un alegato de la devoción monárquica y familiar de los Austrias a la eucaristía enmarcada en el edificio que, además, ejemplifica la imagen más católica de la estirpe, El Escorial. La narración novelada de los sucesos a partir de notas históricas se ha extraído de MARÍN PÉREZ, A. y FERNÁNDEZ Y SÁNCHEZ, I., *Guía histórica y descriptiva del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1907, p. 196-200.



mismo favor de Cristo, único rey del universo en cuyo nombre se aplican las leyes terrenales y cuya defensa mantiene siempre en vilo a las tropas reales.

A esa codificación del ceremonial austracista basado en la defensa a ultranza de la religión y en la veneración sacramental contribuyen también interpretaciones que a lo largo del siglo XVII se realizan del mítico episodio protagonizado por Rodolfo de Habsburgo como ocurre con el emblema IX que Juan de Solórzano Pereira incluye en su *Emblemata centum, regio-politica* publicado en Madrid en 1653 (**imagen 38**)<sup>478</sup> y de honda trascendencia entre los círculos intelectuales como también en los populares gracias al valor pedagógico que, entre otros, permitirá a los súbditos conocer los valores que detenta la monarquía a través de su disposición en ceremonias públicas festivas.

Asociando la idea del poder monárquico de los Austrias, la defensa de la religión y el control social de quienes no profesan la misma fe, existe una amplia gama de representaciones en el imperio español a tener en cuenta<sup>479</sup>. Una de ellas es una serie homogénea conocida como 'defensa de la eucaristía' (**imagen 39**) en las que, a través de un lenguaje popular pleno de artificios anacrónicos, se hacen públicas las intenciones de los monarcas hispanos de mantener la tradicional protección sobre las creencias en el religión católica en primer lugar y, de la presencia de Cristo en la eucaristía, en última instancia, aludiendo de nuevo al mítico episodio protagonizado en el siglo XIII por Rodolfo I en tanto legitimación religiosa del poder. Estos múltiples ejemplos recogen prácticamente los mismos elementos repitiéndose de continuo durante el siglo XVII e incluso XVIII, a pesar del cambio de dinastía monárquica: en el centro de la composición se dispone una voluminosa columna de reminiscencias clásicas que hace de alta peana para una custodia en la que se inserta una hostia consagrada; próximo a ella se dispone la figura del monarca, armado, que combate con su espada la presencia en uno de los lados de un grupo de soldados islámicos que tratan de derribar el sacramento eucarístico con cuerdas; el resto de los elementos ya son variables, pudiendo existir en la parte superior un rompimiento de gloria con las tres personas de la trinidad, santos y mártires, que actúan de complemento a otros personajes terrenos que, rodeando la figura del monarca, hacen las veces de acompañantes y partícipes de la acción de éste. A veces, incluso, pueden estar personificaciones tanto de la Iglesia como de la Justicia, que harían alusión a la herejía que se estaba cometiendo y fundamentaría jurídicamente la

<sup>478</sup> La recomendación se acompaña de un texto en verso que argumenta: cuando de incultas selvas, la maleza // En caballo brioso fatigaba, // Cazando de Austria la mayor alteza; // Vió que a pié por el camino caminaba // Un sacerdote, que el Panal Divino // Del sacramento celestial llevaba. // Logra con devoción tanto destino, // Desmonta del caballo que le ofrece, // Y siguiendo con afecto peregrino, // El sacerdote admira, y engandeece // Tanta humildad, y sobrio profetiza, // Prole Real, que augusta permanece. // Que quien a Dios celebra, y solemniza // Con el debido culto se asegura // Clara la sucesión que sin fin dura. Traducción del verso latino revisada por GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*, Madrid, Turo, 1987, p. 49. El mismo editor argumenta en su comentario que la fuente ideológica utilizado por el autor del emblema puede entroncarse con la obra *Corona virtuosa y virtud coronada* del jesuita Eusebio de Nieremberg

<sup>479</sup> Véanse las notas históricas y ejemplos concretos que relacionan a la familia Hasburgo con la devoción eucarística expuestas por PAREDES GONZÁLEZ, J., "Los Austrias y su devoción a la eucaristía", en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J. (Coord.), *Actas del Simposio Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía* vol. 2, El Escorial, Instituto escurialense de investigaciones históricas y artísticas, 2003, pp. 655-664 y PASCUAL CHENEL, A., "Fiesta sacra y poder político: la iconografía de los Austrias como defensores de la Eucaristía y la Inmaculada en Hispanoamérica", en *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro* vol. 1, nº 1, 2013, pp. 57-86.

represión contra los musulmanes; en otras ocasiones, el monarca se acompaña además de algún destacado personaje de una orden religiosa, como ocurre con los casos de Domingo de Guzmán o Rosa de Lima, que vienen a refrendar la legitimidad del castigo ofreciendo además una referencia localista al territorio sudamericano en el que pretende enmarcarse el acontecimiento.

Esta particular iconografía donde la superposición religiosa de unas creencias sobre otras pone de manifiesto la actitud beligerante de la propia monarquía frente a las injerencias musulmanas, tiene un sentido netamente apologético. Parece ser que las primeras representaciones se difundieron a finales del siglo XV, en plena Guerra de Granada, legitimándose plásticamente la acción de las tropas castellanas sobre el peligro acechante del Islam. La trasposición de este tipo de pinturas a mezo-américa no parecen responder a una amenaza real o presencia significativa en este territorio de fuerzas islamistas<sup>480</sup> sino, más bien, suponen el traslado de una tipología representativa que ‘funcionaba’ correctamente en suelo peninsular gracias a su alto valor pedagógico; es esta particular característica la que se pretendía extrapolar hasta tierras americanas para, a través de la interacción con recursos visuales, incentivar la evangelización y convencer a los aún indecisos de la fuerte condición católica de los poderes políticos virreinales. Es decir, con la transferencia de estas escenas se actualizaría el habitual discurso occidental católico en aras de incentivar la construcción simbólica de las nuevas comunidades, utilizando recursos tradicionales que apuntalaran la ‘imagen interior’ de las nuevas identidades sociales en un proceso que ha venido a denominarse como la ‘occidentalización del globo’<sup>481</sup>. De hecho, en el caso español, el establecimiento del sistema colonial en América vino a coincidir con el proceso de redefinición de la identidad hispana católica que necesariamente estaba ligado a la persecución de musulmanes, judíos y conversos. La ‘pureza de sangre’ establecida por los Reyes Católicos y continuada en décadas posteriores por los Austrias mayores, garantizaba la integridad de la fe católica restringiendo por ejemplo el acceso a cargos públicos de los conversos, los cuales terminarían convirtiéndose en un grupo segregado pues esos puestos de honor estaban reservados a los denominados ‘cristianos viejos’ que, a la postre, fueron los enviados a colonizar el vasto territorio amerindio<sup>482</sup>.

Es curioso como la representación de los musulmanes en estas obras siempre se vincula a un delito, el de hurto de la custodia, como principal fuente de ataque recordando con ello a alguno de aquellos legendarios episodios milagrosos que en época medieval y durante la

<sup>480</sup> Apenas si existen testimonios fehacientes de la presencia en tierras coloniales de musulmanes. El acceso para la viajar a las Indias desde España era prácticamente imposible aunque es probable que llegaran moriscos hasta 1578 gracias a permisos especiales otorgados por la Corona. Si es cierto que dentro de las obras teatrales que se interpretan con motivo de las celebraciones del *Corpus Christi*, las conocidas danzas de ‘moros y cristianos’ tenían un lugar protagónico incluso en la sociedad hispano-americana.

<sup>481</sup> Este concepto ha sido ampliamente definido por WALLERSTEIN, I., *El moderno sistema mundial. La agricultura capitalista y los orígenes de la economía-mundo europea en el siglo XVI*, México, Siglo XXI, 1999; IRVING, L., *Los libros del conquistador*, México, FCE, 1953; y DUSSEL, E., *El encubrimiento del otro. El origen del mito de la modernidad*, La Paz, Plural, 1994.

<sup>482</sup> Un interesante estado de la cuestión que aborda la importancia de estas imágenes del poder y su relación como vehículo de transmisión de los valores monárquicos ligados a la defensa de la religión es la desarrollada por IGLESIAS, L., “Moros en la costa (del Pacífico). Imágenes e ideas sobre el musulmán en el Virreinato del Perú”, en *Diálogo andino* nº 45, 2014, pp. 5-15.

dominación islámica de la península, se desarrollaron de idéntica manera. En todo caso su exhibición en los templos pero también en el marco ornamental de fiestas religiosas<sup>483</sup>, forma parte de una estrategia discursiva que busca justificar la supremacía del cristianismo y del imperio español. No debe olvidarse, por último, que las profecías bíblicas anunciaban que la llegada del Anticristo se produciría justamente el día en el que dejara de celebrarse el sacrificio eucarístico, de tal manera que la identificación del Islam con la venida del maligno remite además a la identificación de la religión musulmana como seguidora de un credo luciferino y, por lo tanto, suponen una denuncia política del poder que los otomanos detentaron en el Mediterráneo desde la toma de Constantinopla. La legendaria piedad eucarística de los Habsburgo se dota, a partir del siglo XVIII, con una serie de símbolos militares –coraza, bastón de mando o la vestimenta bélica, por ejemplo– que refuerzan la idea de monarquía combativa y guerrera propia de la Casa de Borbón que hace frente, como así lo atestigua la historia en las décadas precedentes, al peligro del mal, contraponiendo la religión a la herejía en el contexto de una España católica, garante jurídica del dilatado proceso de renovación iniciado en los albores de la Edad Moderna.

### **La imagen de un tiempo nuevo: el tabernáculo de El Escorial.**

En 1563 comienzan las obras del gran complejo palaciego-monástico de san Lorenzo de El Escorial. El debate historiográfico acerca de a quien corresponden las primitivas trazas no deja de ser una excusa para identificar a Felipe II como el verdadero precursor del recinto así como atribuir a éste el deseo de recrear, a partir de una planta cuadrada como habían propuesto los humanistas españoles del siglo XVI, el mítico Templo de Salomón. En opinión de Juan Bautista de Villalpando<sup>484</sup>, las pautas divinas que motivaron la construcción de éste dan origen a una arquitectura perfecta, adecuadas a partir de su incardinación arquitectónica en los órdenes clásicos para unir, así y a la vez, los ejemplos más significativos que durante la civilización antigua y la moderna constituyeron interesantes variaciones sobre el mismo tema. Ahora, en El Escorial, la impronta de la renovación católica imponía además que el conjunto arquitectónico estuviese dominado por la idea de una Iglesia militante donde el templo central, el espacio más importante que descuella del resto de las dependencias, constituyese la imagen misma de aquel primer edificio hecho por y para Dios a partir de un conjunto arquitectónico que a la misma vez contuviese los valores de practicidad, estética, funcionalidad e idealización propios del mundo renacentista aplicados

<sup>483</sup> En efecto esta constante temática se dispuso en las fiestas del *Corpus Christi* celebradas en Potosí en 1720. La narración de la época la describe de esta manera: “sobre una construcción efímera se colocó un tabernáculo dorado con la ‘custodia del Señor y ‘al lado derecho una imagen del Señor Felipe V [...], al lado izquierdo el Turco”. Recogido por ARZÁNZ DE ORZÚA Y VELA, B., *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, t. III, Providence, Brown University Press, 1965, p. 453; citado por MÚJICA PINILLA, R., “Apuntes sobre moros y turcos en el imaginario andino virreinal”, en *Anuario de Historia de la Iglesia* nº 16, Pamplona, Universidad de Navarra, 2007, p. 176.

<sup>484</sup> Además de las opiniones del historiador coetáneo a las obras Cabrera de Córdoba, quienes verdaderamente contribuyen al debate sobre el Templo de Salomón a finales del siglo XVI en España son los jesuitas andaluces Jerónimo de Prado y Juan Bautista Villalpando quienes, entre 1595 y 1606, publican en tres volúmenes la obra *Ezechielem Explanations et Apparatus Urbis, ac Templi Hierosolymitani*; el segundo de ellos, firmado únicamente por Villalpando tras la muerte de Prado, presenta el estudio de reconstrucción más pormenorizado del recinto salomónico nunca antes hecho.

en un inmueble templario, conventual y palaciego<sup>485</sup>. Además, existe la convicción, meramente coyuntural pero muy difundida por teóricos del momento y panegiristas escorialenses, de ciertos paralelismos entre los monarcas David y Salomón con los reyes Carlos I y Felipe II. En este sentido, Salomón recibía de su padre David el encargo de un templo digno de la majestad divina, de la misma manera que el propio Carlos I, en su testamento, indicaba a su vástago la necesaria edificación de un enterramiento monumental que pusiera en valor la trascendencia de su linaje al servicio de las ideas imperiales tras desechar, años antes, la idea originaria de enterrarse en la catedral de Granada<sup>486</sup>.

En la realización del complejo confluyen al menos tres favorables circunstancias: la primera, el interés personal del propio monarca, promotor principal de la obra e imbuido de cierto empeño esotérico por seguir el concepto 'salomonista' que defiende que la auténtica gloria de los potentados y sus pueblos radica en el fomento de obras de ingeniería antes que en las proezas de sus armas, esfumadas con el paso del tiempo<sup>487</sup>; la segunda, la disponibilidad absoluta de medios económicos capaces de sufragar una obra de estas características; y, la tercera, la actuación de dos grandes proyectistas, Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera que, pese a tener criterios técnicos diferentes, van a terminar por conformar la imagen global de una obra arquitectónica que marca un antes y un después en la historia del arte universal. El propósito escogido por el rey es la conmemoración de la victoria española sobre las tropas francesas en la batalla de san Quintín, librada en la festividad de san Lorenzo, el 10 de agosto de 1557 y enmarcada en las guerras ocasionadas por el dominio territorial de la península italiana.

Al margen de la planimetría y distribución espacial del conjunto, no cabe duda que la iglesia y su decoración constituyen una de las metas más ambiciosas del proyecto en su conjunto. Es curioso como en el proyecto autógrafo de Juan Bautista de Toledo firmado en 1567 no se prevén ni retablos ni sepulcros para el interior del recinto sacro, si bien la intención real parece ser completamente la contraria. En 1572 Juan de Herrera presenta unas trazas básicas para la basílica y en un segundo proyecto unifica en un mismo planteamiento la disposición de un retablo en la cabecera así como la disposición en la misma capilla mayor de unos sepulcros conmemorativos. Un año después entrega una nueva propuesta de solución para este espacio que contempla la disposición de una sagrario o cámara privada para la reserva eucarística dispuesta tras un monumental retablo, contemplando de igual manera la disposición lateral de unos sepulcros<sup>488</sup>. A partir de ahí se concierta en 1579<sup>489</sup>

<sup>485</sup> En este sentido son esenciales y completamente de actualidad los planteamientos que en su día desarrollara al respecto CHUECA GOITIA, F., *El Escorial, piedra profética*, Madrid, Instituto de España, 1986.

<sup>486</sup> Víd. las aportaciones al respecto realizadas y recientemente revisadas de CUADRA BLANCO, J. R. de la, *El Escorial y el Templo de Salomón. Arquitectura e Historia Sagrada*, Madrid, Bubok, 2015.

<sup>487</sup> Cf. CHECA CREMADES, F., "El humanismo contrarreformista de Felipe II", en AA.VV. *La visión del mundo clásico en el arte español*, Madrid, CSIC-Departamento de Arte 'Diego Velázquez'-Alpuerto, 1993, pp. 157-164 y TAYLOR, R., *Arquitectura y magia. Consideraciones sobre la idea de El Escorial*, col. La Biblioteca Azul, Madrid, Siruela, 1992, pp. 47-49.

<sup>488</sup> Véase BUSTAMANTE GARCÍA, A., "La estatuas de bronce del Escorial. Datos para su historia I", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid* vol. V, 1993, Madrid, Universidad Autónoma, pp. 41-57.

<sup>489</sup> La historia constructiva del retablo y sus múltiples devenires económicos, motivados por el traslado de materiales o la realización de piezas en talleres fuera de las fronteras peninsulares puede seguirse en la síntesis

con Jacome Trezzo, Juan Bautista Comane y Pompeo Leoni la materialización estructural y escultórica de las trazas básicas del retablo así como las esculturas sepulcrales, sin que existan referencias exactas a la autoría del diseño final aunque la presencia de Herrera como testigo en la firma de los documentos no deja lugar a dudas o conjeturas de difícil sostén historiográfico. Diversas calidades de jaspe y mármol, de procedencia diversa, constituyen los materiales nobles más empleados junto al bronce en la confección de la gran máquina que, de cumplir los artistas los plazos previstos, serían recompensados ampliamente por la hacienda real.

Hasta 1568 se desarrollan las obras de construcción del retablo mayor de la basílica escurialense. La complejidad en su elaboración y las distintas labores que habrían de realizar los tres artistas y sus respectivos talleres, especificadas por contrato, dilata en el tiempo su finalización, como ocurre con la especial fundición del bronce que Leoni realiza en el taller de su padre, en Milán. La muerte de Comane también repercute en el retraso, dejando en solitario a Trezzo la responsabilidad de la labra arquitectónica del retablo al completo cuando, en un principio, éste solo iba a dedicarse al tabernáculo.

En la imagen final de enorme máquina juega un papel clave la interacción de la arquitectura retablística con la estatuaria broncea. Si las referencias al mítico Templo de Salomón están presentes en todo el conjunto palaciego-monástico y éste se constituye a imagen y semejanza de aquél, la apuesta combinativa de la escultura como parte insoluble del retablo arquitectónico queda al margen de cualquier relación o proximidad teórica con el referente hierosolimitano. En este sentido cobra fuerza la figura del promotor, Felipe II, el rey cristiano, cuya intención de pervivencia, suntuosidad y eternidad reflejada en el uso de los materiales nobles, le lleva a dar un giro de tuerca al modelo originario para pasar a la posteridad como el *novus Moses* cuya fidelidad a Dios se materializa en uno de los ejemplos más paradigmáticos de la arquitectura renacentista. En este sentido, el oro molido de veinticuatro quilates adherido con azogue a las epidermis de las imágenes de Leoni tras una compleja operación técnica, aporta una sustanciosa novedad al simbolismo hierosolimitano pues los reflejos dorados de las esculturas se superponen al resto del conjunto destacando transcendentamente a partir de poses que combinan a partes iguales lo sublime, lo heroico y lo resplandeciente.

De hecho, el programa iconográfico se distingue por la combinación iconográfica de las imágenes escultóricas. En el primer cuerpo, los doctores de la Iglesia occidental –Agustín, Jerónimo, Gregorio Magno y Ambrosio–, sirven de sustento, en el segundo nivel, a los evangelistas –Mateo, Marcos, Lucas y Juan–; en el extremo del tercero están los apóstoles Santiago y Andrés mientras que, en la peña, junto a la tríada del Calvario –Cristo crucificado, su madre María y nuevamente Juan– se disponen Pedro y Pablo. Quince esculturas en su conjunto, de proporciones mayores del natural para guardar un sentido de la perspectiva que el propio Herrera debió imponer a Leoni en virtud de las indicaciones ópticas que

---

propuesta por: ESTELLA MARCOS, M., “El retablo mayor de la basílica”, en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J., *La escultura en el Monasterio del Escorial. Actas del Simposium*, El Escorial, 1994, pp. 103-140 y MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., “Estructura y tipología del retablo mayor del Monasterio de El Escorial”, en *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en conmemoración del IV Centenario de la terminación de las obras*, Madrid, CSIC-Departamento de arte ‘Diego Velázquez’, 1987, pp. 203-220.



Vitruvio expresara en sus libros de arquitectura a la hora de compensar la disminución producida por la distancia y su contemplación desde un arco visual muy reducido. Sin embargo, el ciclo iconográfico no queda aquí sino que en los intercolumnios del tabernáculo vuelven a situarse representaciones escultóricas de menor tamaño de los doce apóstoles. Personificaciones singulares materializadas a través del modelado vaciado en bronce que contrastan con los ocho lienzos con escenas descriptivas dispuestos en los distintos niveles estructurales del retablo, cuya obligatoria narración entronca más con la esencia misma de la pintura aunque su autoría recaiga en manos menos maestras y prodigiosas que las esculturas: escoltando el tabernáculo, el nacimiento de Cristo y la adoración de los magos; en el primer piso, la flagelación y la caída en el camino del Calvario se disponen a los lados del martirio de san Lorenzo; mientras que, en el piso superior, la resurrección de Cristo, la ascensión de María y la venida de Pentecostés cierran la trilogía.

En el centro de la voluminosa máquina, inserto en una hornacina y sustentado sobre el alto plinto que hace de cimera a todo el conjunto, se dispone un tabernáculo completamente exento<sup>490</sup>. A partir de una planta circular períptera, su alzado es similar al de un templete de hondo sabor *cinquecentista* con ocho columnas exentas de orden corinto labradas en jaspe rojizo ‘sanguíneo’ con capiteles y bases de bronce dorado. El edículo presenta además ocho vanos, cuatro de ellos cubiertos por cristal alternados con cuatro nichos que albergan a los apóstoles Pedro, Pablo, Santiago y Andrés. Se cubre con cúpula cuya base presenta ocho salientes sobre los que se disponen el resto del apostolado, ubicándose a modo de remate una linterna y cupulín presidido por la imagen del Cristo Salvador sobre una pequeña esfera. Son evidentes, en una simple mirada, las directas evocaciones que la fina ejecución de Trezzo emite –auxiliado por los hermanos Miseroni– dirigidas al *Tempietto de san Pietro in Montorio* de Bramante (1502-1510), al templo circular que se proyecta en el lienzo de *Los desposorios de la Virgen* de Rafael Sanzio (1502) o a la serie inicial de proyectos para la construcción de la planta centralizada de la basílica romana de san Pedro del Vaticano; pero, de igual manera, su alzado y perfil están en la línea del tabernáculo de Pellegrino Tibaldi para el duomo de Milán realizado casi en paralelo a éste de El Escorial. Todos ellos vuelven la vista hacia los *tholos* y los templos circulares romanos como el templario dedicado a Minerva Médica o las reelaboraciones paleocristianas que tienen en el san Vital de Rávena o en el mausoleo de santa Constanza un obligado punto de inflexión dentro del amplio catálogo de las edificaciones de planta centralizada.

No obstante la disposición del tabernáculo en la máquina retabística escorialense viene a refrendar la evocación de Cristo, *Rex Martyrum*, asociando esa idea a la de aquel primitivo templete también elevado sobre su tumba en Jerusalén y tamizado por la idea de la eucaristía como proyección misma del Nuevo Testamento. Este templete debe ser entendido, a partir de todos estos filtros históricos, simbólicos, litúrgicos y artísticos como el *Santa Sanctorum* de este renovado Templo de Salomón pues dentro de la propia estructura

<sup>490</sup> Desde 1573 se evidencia la preocupación del rey por disponer en lugar destacado del retablo un tabernáculo. De hecho se llegan a hacer gestiones para adquirir uno realizado entre 1564 y 1568 por el escultor siciliano Jacopo del Duca según una interpretación personal del modelo que Miguel Ángel Buonarroti había proyectado para la iglesia romana de santa Maria degli Angeli –posiblemente hoy conservado en el Museo Nacional de Nápoles–. Sin embargo ni la adquisición de esta estructura se concreta ni la venida a España de Duca se va a llevar a efecto.

cilíndrica contiene a su vez y en un menor volumen un sagrario para custodiar la reserva eucarística<sup>491</sup>. Un cronista de la época, Francisco de los Santos, afirmaba en alusión a la descripción del mismo que “la forma de esta habitación de Dios, para que imitase al Cielo, es redonda, y de orden Corintio, dedicado a las Vírgenes, de las cuales eligió la llena de gracia, para esta primera custodia de sus amorosos disfraces”<sup>492</sup>.

De nuevo es necesario poner en relación la obra con el contexto histórico en el que se imbuye. En este sentido, el retorno que intelectuales y eclesiásticos dieron hacia la tradición bíblica, amparados por la teoría contenida en los decretos trentinos y desarrollada en las *Instrucciones* del cardenal Borromeo, van a proporcionar a los artistas oportunos juegos y afinidades semánticas proyectadas en múltiples direcciones. Uno de esos paralelismos queda establecido desde el momento en que se relaciona el tabernáculo que según las directrices canónicas ha de erguirse obligatoriamente en el centro del altar con aquel otro de reminiscencias veterotestamentarias ordenado construir por Dios a Moisés. La opción planteada en este caso supone un hito en la retabística española que será ampliamente desarrollado casi al mismo tiempo en máquinas de menor volumen e importancia a partir de la disposición centralizada del templete sacramental.

Herrera, consciente de la magnificencia de la obra y del poderío regio de su promotor, toma la decisión de difundir todos los dibujos por él realizados. Para ello necesita de la actuación de un grabadista que, a partir de esas trazas, estampe en planchas e imprima cuantas copias sean necesarias. Su interés pasa por contratar el servicio del reconocido Cornelius Cort pero ante la imposibilidad material de hacerlo, llega a un acuerdo con un discípulo suyo por entonces en Roma, Pedro Perret (1555-1637) quien, finalmente, va a ser el autor de una extraordinaria y conocida carpeta compuesta por doce grabados a buril sobre plancha de cobre que lleva por título *Sumaria y breve declaración de los diseños y estampas de la fábrica de san Lorenzo del Escorial* (1589)<sup>493</sup>. Su venta, además, reportaría pingües beneficios al arquitecto pues había conseguido el necesario permiso del Consejo de Castilla para reproducir y distribuir las trazas escorialenses en todos los dominios imperiales. Los diseños octavo, décimo, undécimo y duodécimo (**imágenes 40**) plasman el alzado del retablo mayor, alzado del tabernáculo, sección longitudinal de éste, planta y alzado del sagrario-custodia interior. Su contemplación, al margen de la innata significación simbólica de la estructura,

<sup>491</sup> De entre las múltiples piezas labradas con materiales nobles que se perdieron durante la ocupación francesa de la península Ibérica (1808-1813/1814), una de ellas fue justamente el sagrario escorialense en cuyo interior, posiblemente, se custodiara un cáliz de oro a modo de hostiario realizado al mismo tiempo que el retablo. El arca primitiva fue sustituida de diseño mucho más sencillo durante la monarquía de Fernando VII.

<sup>492</sup> SANTOS, F. de los, *Descripción Breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, Madrid, Imprenta Real, 1657, fols. 25v-26v.

<sup>493</sup> La elección de este burilista flamenco no es casual. La ausencia de grabadores de calidad en la España de finales del siglo XVI lleva a Herrera a inclinarse por Perret quien, a sus conocimientos del arte de la estampación, une una formación manierista romana. El trabajo lo realizó a lo largo de los cinco años siguientes a su contratación, imprimiéndose en los talleres madrileños de la viuda de Alonso Gómez y vendiéndose de inmediato los grabados junto a unas explicaciones redactadas por el propio Juan de Herrera. La primera tirada, de cuatro mil ejemplares, tuvo una rápida difusión realizándose una segunda edición en 1619. A partir de entonces, la fama grabadista de Perret, por otra parte lógica debido a la calidad inherente al encargo, alcanzó grandes cotas al ser contratado en numerosas ocasiones para la elaboración de frontispicios de libros a la vez que en 1595 era nombrado ‘tallador de cámara’ por parte de Felipe II.

permite al espectador entender el tabernáculo como una pieza completamente independiente del resto del retablo con el que, necesariamente guarda una relación eurítmica, pero que, de por sí, contiene rasgos propios de armonía, proporción, belleza atemporal y empaque arquitectónico que su sola presencia ebúrnea, dorada y mármorea contrasta con la ascética visión externa del voluminoso conjunto palaciego-monástico encarnando a su vez aquellos principios vitrubianos de la *firmitas, utilitas y venustas*.

En todo caso y pese al rechazo implícito de Trento a cualquier solución de inspiración greco-latina, la aportación de Herrera a partir de la disposición central de esta estructura cilíndrica también pueden entenderse como un pretexto para acercarse de manera clara a planteamientos y opiniones clásicas que conformaron, en su momento, aquel extenso debate de la arquitectura renacentista sobre cual de las plantas –si centralizada o longitudinal– se adecuaba en mayor grado a los planteamientos teóricos procedentes del humanismo y el antropocentrismo. De hecho la utopía defensora del círculo como figura que refleja en sí la pureza de la divinidad, deviene de la consideración platónica del cosmos como una esfera cerrada. El marcado equilibrio, dominio y control de la forma circular sobre todos los demás elementos, así como su perfecta simetría y la idea de infinitud derivada de trazar ilimitados radios de su centro, son la base para unir el círculo a la esfera en aplicación de una teoría conclusiva de la cúpula como imagen cóncava del firmamento, el *caelum* ideal que tanto éxito tuvo en la arquitectura romana –las referencias al *Pantheon* son más que evidentes– y del que, por supuesto, los arquitectos paleocristianos pronto la asumieron en aplicación de la creencia en un cielo armónico donde habita la divinidad –en este sentido, la iglesia de santa Sofía de Constantinopla es el referente icónico por excelencia–. Una expresión máxima que fascinaría el imaginario de los teóricos renacentistas quienes, releendo estas citas de la mano de Lorenzo Valla o Marsilio Ficino, ‘cristianizaron’ los presupuestos platónicos imbuyendo su espíritu pagano en una simbiosis estética donde las estructuras circulares cubiertas por cúpula vinieron a representar el modelo de templo idealizado más perfecto, la *Domus dei* en la que habita el mismo Dios<sup>494</sup>.

La consideración de obra perfecta a nivel teológico-místico, cosmológico y arquitectónica que los propios jesuitas tenían del Templo de Salomón, unido a las trazas que Herrera desarrolla en El Escorial imbuido por las ideas de Villalpando, configuran cada elemento del conjunto como un símbolo mismo del espacio sacro ideal. Por eso mismo, el retablo escurialense va a codificarse como un hito artístico al que seguir y desarrollar en otras iglesias. De ahí que, en efecto, sea la orden jesuita la que promueva en sus propios establecimientos la construcción de máquinas para las capillas mayores que, con menor presupuesto y economía de medios, recuerden en sus planteamientos básicos la obra

<sup>494</sup> En CHUECA GOITIA, F., “Ventura Rodríguez y la Escuela Barroca Romana”, en AA. VV., *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid, Museo Municipal-Concejalía de Cultura-Ayuntamiento, 1983, p. 83, el autor recoge una opinión personal al respecto, entendible desde la óptica del divertimento personal del artista: “Siempre estos pequeños tabernáculos de altar nos han hablado de íntimas preferencias de los arquitectos, que a menudo y caprichosamente podían en ellos descolgarse, como no hubieran podido hacerlo en obras más grandes, más comprometidas y costosas [...]. El arquitecto apenas puede, como lo consiguen el poeta, el músico o el pintor, entrar con su arte en aquel reino de la fantasía, donde los recuerdos se cruzan, funden y entremezclan para prender algunos en un figurativo momento de íntima evocación. Sólo en estos modelos de juguete, pequeños resquicios del arte, puede el arquitecto abandonarse a su fantasía y a sus recuerdos [...] dejándonos una confesión íntima de arquitectura”.

herreriana. El papel de difusión se centra en las Casas Profesas, un entramado de ingeniería jurídica, imaginación apostólica e iniciativas sociales que ejemplifican fehacientemente las intenciones institucionales de la Compañía<sup>495</sup>. Junto a la fórmula de los cuatro votos, la enseñanza del catecismo y la observancia de la pobreza son las bases teóricas del pensamiento jesuítico que encuentra en el arte y en los medios que éste proporciona el caudal necesario e ideal para llevar a cabo los fines fundacionales de vida religiosa que promueve la orden. En España, las Casas Profesas de Toledo (1566), Valladolid (1567) y Burgos (1571), fundadas tras las primitivas de Roma (1540) y Lisboa (1542) y en paralelo a las de Venecia (1570) y Milán (1572), a las que seguirán más tarde las de Nápoles y Valencia (1579), Sevilla, París y Goa (1580), constituyen el entramado logístico que ejemplifica la extraordinaria difusión del pensamiento y la acción jesuíticas a finales del siglo XVI, teniendo siempre en cuenta la densidad de población, la situación geoestratégica de las ciudades elegidas y la presencia de otras instituciones claves tanto para la vida eclesiástica como para la civil.

Es justamente en la Casa de Valladolid, en concreto su templo, donde los principios evangélicos de la compañía –predicación, frecuentación de los sacramentos y auxilio de las almas– entroncan fehacientemente con las novedades artísticas escorialenses, entendidas éstas como referente inequívoco de perfección litúrgica e histórica gracias a la relación del jesuita Villalpando con el tracista Herrera. La fase constructiva más activa se fecha entre 1583 y 1591, aplicándose soluciones constructivas similares a las dadas en la misma provincia vallisoletana por Gil de Hontañón y Juan de Nates en la colegiata jesuita de san Luís, en Villagarcía de Campos. La dedicación del templo se realiza finalmente en septiembre de 1591 aunque no será hasta 1597 cuando se bendiga el monumental retablo de la capilla mayor, donación expresa de Magdalena de Ulloa (**imagen 41**). Construido a partir de un banco, dos cuerpos y ático, así como con cinco calles separadas por columnas jónicas en el primer nivel y corintias en el segundo, cuenta con la participación del escultor Adrián Álvarez y de un joven Gregorio Fernández a quien, entre otras cuestiones, pertenece la labra del tabernáculo y sagrario dispuesto en el centro mismo de la máquina. Es justamente la presencia de Cristo en esta estructura sacramental la que entronca, en este caso, con la espiritualidad cristológica que procede de los *Ejercicios Espirituales* del fundador, Ignacio de Loyola. La amplitud espacial del espacio congregacional, elemento paradigmático codificado por la Compañía en Roma en el Giesú, ayudan a que el punto focal que el fiel persigue sea justamente el del edículo eucarístico que, a pesar de sus notables diferencias morfológicas y estéticas, es una interpretación del que Trezzo realizara, mediante las indicaciones de Herrera, para El Escorial.

Será de esta manera como la disposición centralizada de los tabernáculos, motivada por factores diversos como su presencia en el templo hierosolimitano de El Escorial, la extraordinaria difusión de los grabados de Herrera en la conocida carpeta de Perret, la tradición histórica sobre la *Domus Dei* entroncada con el espíritu de los decretos del concilio de Trento, el ejemplo teórico de las *Instrucciones* de Borromeo y la praxis alentada por este

<sup>495</sup> Una visión de conjunto sobre la puesta en marcha y desarrollo de las mismas en España la ofrece ARRANZ ROA, I., “Las Casas Profesas de la Compañía de Jesús: centro de actividad apostólica y social. La Casa Profesa de Valladolid y Colegio de San Ignacio”, en *Cuadernos de Historia Moderna* nº 28, 2003, pp. 125-163.

en el Duomo de Milán de la mano de Pellegrino Tibaldi, las indicaciones que realicen los distintos sínodos provinciales así como la extraordinaria proliferación de las Casas Profesas jesuitas, configuren un vasto fundamento para que, a finales del siglo XVI, el modelo se expanda, reformule y enriquezca con novedosas aportaciones configurándose, además, como la poderosa imagen de una Iglesia católica renovada en sus dogmas y presentada a los fieles a través de una poderosa ingeniería artística de hondas raíces cristológicas, litúrgicas e históricas.

## 2.3 LOS SÍNODOS CONCILIARES Y LA CANALIZACIÓN DE LA NUEVA DOCTRINA. LOS CASOS ANDALUCES

Es cierto que el concilio de Trento marca un antes y un después en la historia de la Iglesia católica. El posterior desarrollo y aplicación de las directrices recogidas en sus decretos y cánones en los sínodos diocesanos, cuya obligatoria celebración queda establecida en las recomendaciones trentinas, tienen como consecuencia la redacción de las llamadas constituciones sinodales. Éstas constituyen la norma eclesiástica que reglamenta la actividad de las iglesias particulares al amparo de la doctrina superior. Pero esa prescripción no supone una novedad legislativa pues, de hecho, desde el IV concilio de Letrán celebrado en 1215, los sínodos se celebrarían con bastante regularidad. La importancia de sus conclusiones supera con creces las grandes compilaciones teológicas del medievo y del renacimiento; atrás van a quedar los escritos de los santos padres o las aportaciones de los grandes pensadores de la escolástica. La normativa casuista con que estas constituciones están formuladas explica la incidencia que ejercerían sobre la realidad social, siendo por lo tanto una fuente de enormes posibilidades para el conocimiento diocesano en sus múltiples facetas pues contienen aspectos de naturaleza más disciplinar que dogmática así como tratan de corregir aberraciones jurídico-administrativas, litúrgicas y ético-morales.

No puede olvidarse que un sínodo diocesano es la reunión del clero adscrito a esa diócesis, convocada y presidida por el obispo, para tratar sobre asuntos locales y legislar en su propio territorio, diferenciándose así del ecuménico –en este caso, el celebrado en Trento–, el nacional –en el que participarían los prelados de un Estado– y el provincial –correspondiente a los territorios de una misma provincia geográfica–. En los cánones trentinos además quedaría expresada la necesaria colaboración con las monarquías católicas las cuales deberían poner al servicio de la Iglesia su capacidad jurídica para así favorecer el desarrollo de la jurisdicción temporal, reconociendo de paso la preeminencia de ésta sobre la otra y la oportunidad de reforzar con estas actuaciones el poder real sobre la sociedad. En el caso español, esta intención ‘confesionalizadora’ corresponderá al presidente del Consejo Real e Inquisidor general, Diego de Espinosa quien, a su vez, fue testigo de un hecho cuanto menos *sui generis*: el 18 de abril de 1565, Felipe II exhortaba a los prelados españoles para que convocasen sínodos en sus respectivas diócesis para que en ellas se llevasen a cabo cuantas cuestiones le fuesen de su competencia<sup>496</sup>.

<sup>496</sup> Dato recogido por SANTOS DÍEZ, J. L., *Política conciliar... op. cit.*



Sin embargo, la reforma de las costumbres de los laicos, sin olvidar tampoco cuantas tengan que ver con la propia monarquía, corresponderán al ámbito civil; de ahí que el propio Felipe II vea esta posibilidad como un elemento complementario al proceso religioso, convirtiéndose esta potestad en instrumento idóneo para imponer un entramado colectivo socio-moral a los fieles que estará capitaneado por los propios preladados de un lado, así como por las leyes monárquicas, de otro. Así es como se constituye en 1574 la llamada Junta de Reformación, órgano paralelo al Consejo Real y conformada por personalidades civiles y religiosas que realizaría un seguimiento a las acciones tendentes a la reformar de las costumbres sociales. Tema que, por su importancia en la política de rey Felipe II en su convencimiento de encarnar al rey cristiano, le llevaría a considerarla como una 'materia de Estado'. Entre los primeros asuntos sometidos a la consideración de la Junta estaban el decoro en las vestiduras de los consejeros del monarca, la prostitución femenina<sup>497</sup>, el abuso en el juego, la práctica de conductas homosexuales en casas que lo encubrían, así como la presunta incitación a la lujuria procedente de la interpretación de determinado tipo de comedias y entremeses. Aunque tuvo una vida oscilante, la labor de la Junta se mantendría hasta 1579, chocando en ocasiones sus facultades con las que desde tiempo antes desarrollaba el Consejo Real así como, en otras, con las propias autoridades eclesiásticas, debido a que a veces los temas no se correspondían con un solo ámbito de responsabilidad entremezclándose con otro tipo de intereses particulares y controversias de diversa índole<sup>498</sup>.

El cotejo de las constituciones de las distintas diócesis, en especial durante la Edad Moderna, revela el carácter uniforme y a veces repetitivo en la formulación de sus disposiciones, lo cual lleva a incluso entender que la reiteración de diferentes prohibiciones puede conllevar un uso extendido de errores, prácticas abusivas o carencias. En todo caso, la actitud sancionadora que de caracteres canónicos o económicos pueden apreciarse en estos documentos responden más bien a una mentalidad generalizada de la normativa eclesiástica peninsular que intenta adecuar, ante todo, el espíritu litúrgico del concilio de Trento con las circunstancias, características y particularismos genéricos de la Iglesia en España, modificando todo aquello que no se adecuara al nuevo marco normativo. Es decir, no toda prohibición ha de presuponer un uso extendido de lo prohibido como tampoco esa misma reiteración censuradora conlleva una pervivencia continuada de errores<sup>499</sup>, de igual forma que el uso de disposiciones redactadas en ciertas provincias sirviesen de modelo y pauta a seguir por otras donde, quizás, los problemas fuesen los mismos y requirieran soluciones idénticas<sup>500</sup>.

<sup>497</sup> Se llegó a considerar la idea de dedicar barrios urbanos al ejercicio de esta profesión, incluyendo un control sanitario. No obstante no puede olvidarse la existencia de una mentalidad comunitaria que considera a la mujer culpable de todos los pecados cometidos por el hombre. Véase SARRIÓN MORA, A., *Sexualidad y confesión. La solicitud ante el Tribunal del Santo Oficio (siglos XVI-XIX)*, Madrid, 1994, p. 49.

<sup>498</sup> Véase la interesante aportación de EZQUERRA REVILLA, I., "La reforma de las costumbres en tiempo de Felipe II: las 'Juntas de Reformación' (1574-1583)", en *Congreso Internacional 'Felipe II (1598-1998)'*, tomo III, Madrid, Parteluz, 1998, pp. 179-208.

<sup>499</sup> MOLL, J., "Música y representaciones en las constituciones sinodales de los Reinos de Castilla del siglo XVI", en *Anuario Musical* nº 30, 1975, p. 209

<sup>500</sup> GÓMEZ MORENO, A. "Teatro religioso medieval en Ávila", en *El Crotalón* nº 1, 1984, p. 774.

Resultan curiosas las reuniones sinodales verificadas en algunas diócesis durante el propio desarrollo del concilio de Trento. Así ocurre, por ejemplo, con los verificados en Palencia –1545, bajo el pontificado de Luis Cabeça de Vaca–, Valencia –1548, comenzado por Tomás de Villanueva e iniciándose así una serie de convocatorias que incluyen catorce encuentros más hasta 1600–, Astorga –1553, siendo el prelado Pedro de Acuña–, Calahorra y la Calzada –1553, ordenado por Juan Bernal de Luco–, o Guadix-Baza –1554, siendo obispo Martín Pérez de Ayala quien, curiosamente, había participado junto al resto de padres conciliares en la segunda sesión, participando en las comisiones que elaboraron los cánones sobre la eucaristía, la penitencia y la unción de enfermos–.

A partir de 1565 sí encontramos una abundante documentación normativa procedente de las sesiones. Por ejemplo, las realizadas en Toledo (1565 uno y 1566, el segundo<sup>501</sup>), Valencia (1565 el provincial y al año siguiente, otro de carácter diocesano a los que seguirán siete más entre 1578 y 1600 en el mandato de Juan de Ribera), Compostela (1565, celebrado en Salamanca y con la asistencia de al menos doce representantes de diócesis sufragáneas gallegas, asturianas y leonesas), Granada (en 1565 se celebra uno provincial y 1572, otro diocesano, constatándose en ambos las persistentes intervenciones del arzobispo Pedro Guerrero), Zaragoza (1565, de carácter provincial, participando, además del arzobispo zaragozano Fernando de Aragón, los prelados de Huesca-Jaca, Calahorra y La Calzada, Segorbe-Albarracín, Pamplona y Tarazona), Burgos (1575, siendo cardenal Francisco Pacheco de Toledo), Toledo (1580, sancionadas por el arzobispo primado Gaspar de Quiroga), Palencia (1582, celebrado por disposición del obispo Álvaro de Mendoza), León (1583, hechas por Francisco Trujillo y resumiendo lo recogido en, entre otros, las sesiones verificadas en 1580, 1582 y 1583), Jaén (1586, siendo obispo Francisco Sarmiento y 1624, con Baltasar de Moscoso y Sandoval), Sevilla (1572-1575 los convocados por Cristóbal de Rojas y Sandoval<sup>502</sup>; 1586, en el cardenalato de Rodrigo de Castro, siendo examinadas, aprobadas y confirmadas por célibes intérpretes del concilio trentino en 1590; y 1604, por Fernando Niño de Guevara), Astorga (1592, ordenada por Pedro de Rojas), Valladolid (1606, con el prelado e inquisidor apostólico Juan Bautista de Azevedo), Almería (1607 por disposición de Juan de Portocarrero y, 1635, por la de Antonio González de Acebedo), Cádiz (1591, 1632, 1655 y 1671, correspondiendo a los prelados Antonio Zapata, Plácido Pacheco de Haro, Francisco Guerra y Alonso Vázquez de Toledo, respectivamente), Córdoba (los seis que entre 1562 y 1570 se celebrasen bajo la presidencia de Cristóbal de Rojas y Sandoval, otro de 1648 ordenado por Domingo Pimentel y un último en 1662 auspiciado por Francisco

<sup>501</sup> Más bien se trata de una compilación de normativas ordenadas por prelados anteriores, añadiéndose *ex novo* algunas directrices emanadas del sínodo celebrado el 29 de junio de ese mismo año. La edición estaría a cargo de Gómez Tello Girón, gobernador y general administrador en el espiritual y temporal del arzobispado toledano.

<sup>502</sup> Este prolífico célibe, además de prelado de Oviedo (1546-1556) y Badajoz (1556-1562), lo fue posteriormente de Córdoba (1562-1571) para así terminar accediendo al arzobispado de Sevilla (1571-1580). Ostentando la máxima autoridad religiosa en el obispado cordobés convocaría hasta seis sesiones sinodales diferentes en las que la temática eucarística estuvo presente. Véase el estudio que al respecto plantea HERRERA MESA, P. P., “El tema eucarístico en los sínodos diocesanos cordobeses del obispo Rojas y Sandoval (1563-1570)”, en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J. (Coord.), *Actas del Simposio Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía* vol. 1, El Escorial, Instituto escorialense de investigaciones históricas y artísticas, 2003, pp. 353-370.

de Alarcón) y Málaga (1572 a instancias de Francisco Blanco Salcedo y 1671, por fray Alonso de santo Tomás).

Los textos que dimanan de estos sínodos son una fuente de información de primera mano para múltiples disciplinas. En especial, para la historia de las artes plásticas y la arquitectura así como su adecuación a los cauces litúrgicos constituyendo una aportación teórica que permite, en su cotejo con determinadas intervenciones prácticas, colegir la forma en la que desde la autoridad eclesiástica se articula, normativiza y codifica planteamientos, acciones y consecuciones constructivas.

El primer sínodo que se convoca en España tras el concilio de Trento es el provincial de Toledo, ordenado por el obispo comprovincial más antiguo, Cristóbal Rojas y Sandoval. Desarrollado a lo largo de tres sesiones entre el 8 de septiembre de 1565 y el 25 de marzo del año siguiente, asistieron los prelados de Córdoba, Sigüenza-Segovia, Palencia, Cuenca y Osma, así como el abad mitrado de Alcalá la Real (Jaén). En el transcurso del mismo se trató la obligación de aplicar en cada uno de los obispados españoles la totalidad de los cánones trentinos adecuados a la vida eclesiástica concreta de cada obispado. De igual manera le solicitan al rey la expedición de una Real Cédula en la que dispusiera, jurídicamente, la oportuna celebración de sesiones de las distintas provincias eclesiásticas para así evitar algunas voces que clamaban por la interpretación o revocación de algunas de las directrices contenidas en los textos trentinos. En efecto, Felipe II, oído lo recogido en la reunión toledana y con la idea de no dilatar más el necesario proceso de renovación a aplicar en territorio español al amparo de lo contenido por las ordenanzas conciliares, expedía el citado documento en Madrid el 4 de diciembre de 1566 dando así cobertura legal a las intenciones de los cabildantes toledanos<sup>503</sup>.

Respecto al culto sacramental no hay ninguna observación en las constituciones toledanas, aunque éstas si aparecen en la II sesión del concilio provincial de Valencia celebrado el 9 de diciembre de 1565 bajo la presidencia del arzobispo Martín Pérez de Ayala<sup>504</sup>. En concreto, en el título XIX se expone que “la eucaristía, en la que el Señor dio las mayores pruebas de amor hacia nosotros á causa de la presencia del autor de todos los sacramentos, es el principal de todos”. Con tal motivo se invita a adorarlo con especial veneración, como “signo de unidad y vínculo de la mútua caridad”, por lo que debe prepararse convenientemente el

<sup>503</sup> Existe una extensa relación epistolar en los meses siguientes entre el monarca y el cabildo de la catedral de Toledo mediante la cual se otorgan, entre otras cuestiones de diversa índole, las medidas legales necesarias para que el concilio diocesano siguiente al provincial pueda llevarse a la práctica. Algunas de estas cartas están recogidas en *Colección de cánones de todos los concilios de la Iglesia de España y América (en latín y castellano) con notas e ilustraciones por Juan Tejado y Ramiro. Individuo correspondiente de la Real Academia de la Historia y de las Buenas Letras de Sevilla y Barcelona, etc. Parte segunda. Concilios del siglo XV en adelante*. t. V, Madrid, Imprenta de Pedro Montero, 1863, pp. 221-223.

<sup>504</sup> Este célibe es una de las figuras clave del proceso de la renovación católica en España tanto por haber participado activamente en los debates de Trento en los que se hace especial mención al sacramento eucarístico como por las iniciativas que ya en España llevará a cabo, primero como obispo de Guadix – convocando el sínodo de 1555– y luego como responsable pastoral valenciano desde 1563 convocando un sínodo provincial en 1565 y otro posterior, de carácter diocesano, en 1566.

alma de los fieles a la hora de acercarse a comulgar<sup>505</sup>. Para ello es necesario que la labor de los párrocos se centre en “enseñar con frecuencia a la plebe [...] cuan saludablemente alimenta, sustenta y corrobora nuestra alma este sacramento”, en clara alusión a fomentar no solo la participación en las eucaristías sino la preparación previa que cada uno debe realizar de cara a recibir la comunión.

De igual manera y siguiendo con las connotaciones eucarísticas del documento reseñado, se convierte en precepto para los feligreses comulgar en su parroquia en tiempo de pascua – título XX– y se prohíbe llevar el viático de noche a los enfermos al deslucirse “toda la posible reverencia y honor” que le debe a éste, salvo “urgente peligro de muerte” –título XXI–. De igual forma se tienen en cuenta los errores cometidos en cuanto a la forma de rendir culto a las imágenes, haciendo mención directa las disposiciones VII y IX de la quinta sesión del concilio a las imágenes que veneran las cofradías levantinas y de cómo éstas habrían de cumplir, a partir de lo dictaminado en este concilio, unos mínimos cánones para no caer ni en peligro de idolatría ni se les diese culto en lugares indecentes<sup>506</sup>. También se reconoce en las disposiciones la función que una escultura o imagen tiene cuando ésta se dispone en el interior de un recinto sacro: “para culto de ellos y enseñanza del pueblo”; por ese motivo todas han de estar adecuadas a esta finalidad, para que no puedan “servir de ofensa, ni degeneren en mal”, debiendo estar pintadas de forma correcta y no lucir trajes ‘provocativos’. En el caso que existieren en los templos, los párrocos y vicarios tienen la potestad adecuada para proceder a retirarlas<sup>507</sup>.

Interesante son, por cuanto de relevancia tendrá para el futuro, las indicaciones del sínodo provincial compostelano verificado en Salamanca bajo la presidencia del arzobispo Gaspar de Zúñiga y Avellaneda, entre finales de 1565 y principios de 1566. En su capítulo VIII expone que “en todas las catedrales, colegiadas y parroquias se custodiará decentemente y con fidelidad en medio del altar mayor el Santísimo Cuerpo de Cristo [...]. Y en las catedrales que

<sup>505</sup> En el Título III, capítulo V, se recoge igualmente la obligación de frecuentar la comunión a los propios aspirantes a convertirse en célibes a partir de una serie de días como mínimo del año litúrgico. De igual modo se establece que los propios párrocos celebren cuanto menos una vez a la semana y el resto de sacerdotes diocesanos que no tengan a su cargo feligresía, participen o concelebran al menos en todas las solemnidades de Cristo y de María.

<sup>506</sup> “De las imágenes de las cofradías. Como que algunos parece que hacen uso de sus casas privadas como si fueran templos sagrados, y esto no sea conveniente, manda el sínodo, que las imágenes de las cofradías de que suelen usar los hermanos en sus solemnidades y funerales, no se conserven en las casas particulares, como no se dentro de urnas, y en un sitio honesto y decente. Y cuando hubiere que llevarlas á funerales, ó para otras cosas, condúzcanse dentro de las mismas urnas y con decencia; pero sin pompa...”. Cita recogida en *Colección de cánones ... op. cit.* p. 308.

<sup>507</sup> Las acciones de Pérez de Ayala no se circunscribieron únicamente al ámbito pastoral sino que, incluso, atañen al universo del arte. Fruto de ello es el tratado *De divinis apostolicis atque eccliesiasticis traditionibus deque autoritate ac vi earym sacrosancta adsertiones ceu libre decem aucti & correcti...*, París, 1562, publicado cuando aún era prelado en Guadix. Desarrollando ciertas teorías de inspiración aristotélica y exponiendo su profundo conocimiento sobre los ataques protestantes a la religión católica, tergiversó algunos de los decretos del concilio de Elvira para defender la veneración de las reliquias de los santos, sus sepulcros e imágenes, pues éstas últimas apelaban al intelecto conformando un medio básico de adoctrinamiento cuando se se incardinaba con las palabras de la predicación. Cf. FRANCO LLOPIS, B., “Multiculturalidad y arte en Valencia en la Edad Moderna. Fuentes para su estudio”, en *Anales de Historia del Arte*, vol. Extraordinario, 2011, pp. 159-160.

al mismo tiempo sirven de parroquia se guardará la Eucaristía en otra capilla que destine el prelado; y si ya lo está, seguirá en el mismo sitio”<sup>508</sup>.

Tal prescripción pone de relieve dos cuestiones trascendentales para la historia de la arquitectura sacra: la primera, la obligatoriedad de construir una estructura que sea capaz de contener las especies consagradas, siendo ésta, aunque no se llega a mencionar, la del tabernáculo; y, segundo, se codifica la idea de una capilla para el sagrario que si bien pudieran existir con anterioridad, a partir de ahora van a constituir en normativa la disposición de un espacio indispensable para todas aquellas parroquias diocesanas sufragáneas de la de Santiago de Compostela. Quizás en esta segunda norma prevaleciera la costumbre existente tanto en la colegiata de san Isidoro de León<sup>509</sup> como en la catedral de santa María de Lugo<sup>510</sup>, en donde se exponían de manera permanente el sacramento eucarístico envuelto en un aura de legendaria tradición.

En referencia a las fiestas del *Corpus Christi*, cada ritual y procesión estaba detallado en el reglamento litúrgico que antes del concilio de Trento habían elaborado los cabildos catedralicios y que, de manera prácticamente homogénea aunque incluyendo las singulares históricas propias de cada diócesis, normativizaba tanto el desarrollo puramente religioso del cortejo como su incardinación en él, tanto a modo de prólogo como de introducción

<sup>508</sup> *Colección de cánones... op. cit.* p. 325.

<sup>509</sup> Los primeros datos oficiales indican que en el siglo XVI se tienen constancia de la exposición permanente sacramental desde tiempo atrás en la basílica isidoriana –así se recoge en los estatutos del deán Navarro, en un testimonio del canónigo Silíceo, lo aporta el cronista Ambrosio de Morales así como el nuncio apostólico Camilo Cayetano quien en 1593 llega a decir que tales cultos se verifican gracias a privilegios e indultos pontificios–. Cf. PÉREZ LLAMAZARES, J., *Historia de la Real Colegiata de san Isidoro, de León, con un prólogo del Excmo. e Illmo. Sr. D. José Álvarez Miranda*, León, Imprenta Moderna, 1927.

<sup>510</sup> Continuas alusiones de múltiples autores a la ciudad gallega de Lugo, asociándola con el culto al sacramento eucarístico en su catedral, devienen en efecto de un privilegio consistente exponer la hostia consagrada permanentemente las 24 horas del día, alumbrada por la llama de unos cirios cuyo número ha variado a lo largo del tiempo en función de los caudales del cabildo lucense. Se trata de un protocolo litúrgico que deviene a su vez del denominado rito de la ‘ofrenda’ así como de la instauración, en fecha anterior, de la festividad del *Corpus Christi*. En 1615, el obispo Alonso López Gallo declara, en un auto capitular, haber visto privilegios según los cuales esta costumbre data del tiempo del rey de los suevos, Theodomiro (finales del siglo VI). No obstante, la naturaleza de esta práctica relacionada con el siglo XII, un contexto político y teológico en el que las herejías negaban la presencia de Cristo en las especies frente a la cual pudo instrumentalizarse la adoración permanente como medida disuasoria contando con el patrocinio de la monarquía leonesa. En todo caso, el establecimiento posterior del día del *Corpus* y, en efecto, la normativa aprobada por el concilio compostelano que desarrollaba en espíritu los cánones trentinos, supusieron para la adoración lucense una época de reconocimiento nacional y un respaldo a las prácticas de origen medieval que culminarán con el establecimiento de la denominada ‘ofrenda’ en 1666 –un patronazgo regio mediante el cual las siete ciudades capitales de las antiguas provincias del reino de Galicia aportarán anualmente una importante cantidad de dinero con el que sufragar los costes de cera del altar de la adoración, haciéndose entrega de la misma al cabildo lucense en la infraoctava del *Corpus*– y con la realización a mediados del siglo XVIII de un original tabernáculo proyectado por Pedro Ignacio de Lizardi y ejecutado por José de Elexalde, con el patrocinio del arzobispo compostelano Bartolomé Rajoy y Losada. Esclarecedoras resultan ser las aportaciones a la genealogía de estas prácticas sacramentales aportadas por COUCEIRO DOMÍNGUEZ, E., “Actualizar la memoria: usos rituales de la Ofrenda al Santísimo Sacramento de Lugo”, en *Anales de la Fundación Joaquín Costa* nº 26, Huesca, 2009, pp. 7-45, siendo igualmente necesario para el estudio del proceso constructivo del tabernáculo el seguimiento histórico que del mismo ofrece ABEL VILELA, A. de, “El tabernáculo de la catedral de Lugo, un ejemplo neobarroco romano”, en *Espacio, tiempo y forma*, serie VII, t. V, 1992, pp. 315-338.



significativa al paso de la custodia, de la tarasca, danzantes, los juegos a cargo de gremios y cofradías o grupos que procedían a interpretar teatrillos durante el transcurso de la comitiva. En este sentido y de acuerdo con la línea reformadora del momento, las constituciones sinodales son tendentes a potenciar no solamente la solemnidad festiva sino también el teatro dogmático de raíz catequética que rodea a la propia celebración<sup>511</sup>. Al respecto, la ejemplo documental más trascendente del momento es el conocido como *Códice de los Autos Viejos*<sup>512</sup>, una recopilación manuscrita de 439 folios del teatro religioso de tradicional medieval que data de la segunda mitad del siglo XVI en el que se integran noventa y seis piezas dramáticas entre las que destacan una colección de autos y farsas alegóricas en su mayoría de temas eucarísticos<sup>513</sup>. Una colección que en esa época era bien conocida tanto por las distintas compañías teatrales como por las altas dignidades eclesiásticas diocesanas como se deduce de la propuesta que 1568 realiza un tal Cristóbal de Mendoza al Concejo municipal de Carmona, Sevilla, ofreciendo una lista de trece autos a representar en tres carros triunfales durante las fiestas del *Corpus* –incluyendo la octava– de los cuales siete coinciden tanto en título como en argumento de las obras del *Códice*<sup>514</sup>.

Representaciones que, de igual modo, se conjugaban con las danzas de los niños de coro catedralicios<sup>515</sup> siendo ejemplo de ello en Andalucía la cofradía de los seises de Sevilla con un protagonismo esencial en la jornada<sup>516</sup>, los mozos de coro y los seises de la catedral de Málaga<sup>517</sup>, los vaivenes históricos que estos oficios vivieron en la seo gaditana<sup>518</sup>, los

<sup>511</sup> PÉREZ PRIEGO, M. A., “Reforma y contrarreforma en el teatro del siglo XVI”, en *Actas de la II y III Jornadas de Humanismo y Renacimiento*, Jaén, 1996, pp. 477-494. Así se hace, por ejemplo, en las sinodales sevillanas del cardenal Fernando Niño de Guevara, firmadas tras su celebración de las sesiones diocesanas de 1604. Pueden seguirse las prescripciones al respecto de forma en que ha desarrollarse la fiesta y en la actitud que han de tener los fieles-espectadores en el Libro Tercero, capítulos VII y VIII del Título *De religiosis Dominibus*.

<sup>512</sup> Dos aproximaciones a esta obra depositada en el Biblioteca Nacional de Madrid han sido las realizadas por REYES PEÑA, M. de los, *El códice de los Autos Viejos. Un estudio de historia literaria*, 3 vols. Madrid, Alfar, 1988 y PÉREZ PRIEGO, M. A., *Códice de Autos Viejos. Selección*, Madrid, Castalia, 1988.

<sup>513</sup> Prueba de ello es justamente los versos contenidos en la denominada *Farsa del sacramento de los cinco sentidos*, en donde se realiza una explicación popular al concepto teológico de la transustanciación a partir de estrofas como la que dice: “El pan no pierde el olor, / aunque muda la sustancia / el criado en criador, / ni menos pierde el color / porqu’ es otra circunstancia”. Cita recogida en PÉREZ PRIEGO, M. A., “La transmisión textual del ‘Códice de Autos Viejos’”, en JAURALDE POU, P., NOGUERA GUIRAO, D. y REY ÁLVAREZ, A. (Coords.), *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro (AISO)*, 1984, p. 383.

<sup>514</sup> La documentación de este caso ha sido estudiada por REYES PEÑA, M. de los, “El drama sacramental en el ‘Códice de los Autos Viejos’”, en *Cuadernos de Historia Moderna*, nº 23, monográfico V, 1999, pp. 17-46.

<sup>515</sup> La enseñanza de estos infantes, los cuales reciben diferentes denominaciones en función de la catedral española a la que pertenezcan, dependen del maestro de capilla quien tenían una importante prebenda económica como músico de plantilla del recinto sacro. El canto de versículos y responsos, además de las singulares danzas, se combinaban con el servicio del altar como acólitos. Un ejemplo soriano ha sido estudiado por PALACIOS SANZ, J. I., “La música en la catedral del Burgo de Osma (Soria) durante el episcopado de D. Juan de Palafox y Mendoza (1654-1659)”, en FERNÁNDEZ GARCÍA, R. (Coord.), *Palafox: Iglesia, cultura y Estado en el siglo XVII*, 2001, pp. 497-514.

<sup>516</sup> ROSA LÓPEZ, D. de la, *Los Seises de la catedral de Sevilla: ensayo de investigación histórica*, Sevilla, 1904.

<sup>517</sup> LLORDÉN, A., “Notas históricas de los maestros de capilla y organistas, mozos de coro y seises de la Catedral de Málaga (1498-1583)”, en *Anuario Musical* XVI, 1961, pp. 126-143.

<sup>518</sup> DÍEZ MARTÍNEZ, M., “Los seises de la catedral de Cádiz. Su reinstauración y funcionamiento en el siglo XVIII”, en *Tavira* nº 14, 1997, pp. 113-129.

privilegios que recibieron los pertenecientes a la de Jaén<sup>519</sup> o los juveniles danzantes del *Corpus* de Granada<sup>520</sup> que seguían un ceremonial fechado en 1535 en el que se establecían en qué lugares interpretarían sus actuaciones en las que se combinaban el baile, la música y el teatro, siempre fuera de los muros perimetrales del recinto sacro por expresa prescripción de las normas sinodales<sup>521</sup>: “tales juegos, cantos y danzas distraen demasiado a los fieles, se celebrarán [...] al mediodía siguiendo las mismas calles de la procesión”<sup>522</sup>.

El sínodo provincial de Granada celebrado en 1565 reviste, también, de una singular trascendencia. Sobre todo por quien lo convoca, el arzobispo Pedro Guerrero y de Logroño (1501-1576)<sup>523</sup> prelado granadino entre 1546 y 1576 y uno de los personajes clave en la historia eclesiástica de Andalucía a finales del siglo XVI. Riojano de nacimiento, estudiaría en las aulas de la universidad de Alcalá donde comenzó a fraguar amistad, entre otros, con Juan de Ávila, convertido a la postre en figura clave de su fecundo ministerio sacerdotal. En 1535 sería elegido catedrático de teología en el colegio de Sigüenza, así como canónigo magistral, siendo elevado a doctoral en la catedral de Cuenca. Ocupando ya la sede granadina –a la que fue propuesto por el rey Carlos I–, en 1550 acude a Trento llamado por el papa Julio III en donde va a tener diversas intervenciones de calado, en especial a partir de las sesiones convocadas por Pío IV. De hecho es Guerrero quien encabeza la delegación española interviniendo por ejemplo en la sesión XVII a cuenta de si eran los legados o los prelados los facultados para proponer la posible suspensión del concilio, en la que se discutía acerca de la necesaria autorización pontificia para el nombramiento de obispo diocesano o unas acotaciones al capítulo I de la sesión XXI relativas a la comunión, para incluir, citando a Tomás de Aquino, que el memorial instituido por Cristo se ofrecía a toda la comunidad para redención del pecado<sup>524</sup>.

<sup>519</sup> JIMÉNEZ CAVALLÉ, P., “Los seises de la catedral de Jaén durante el siglo XVI”, en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº 153, 1, 1994, pp. 493-520.

<sup>520</sup> BERTOS HERRERA, M. del P., *Los seises de la catedral de Granada*, Granada, Caja de Ahorros Provincial, 1988.

<sup>521</sup> En el capítulo IX del sínodo compostelano de 1565-1566 se prohíbe de manera expresa la realización de éstos en el interior de los templos: “Diránse pues las misas y oficios divinos con gravedad y devoción, sin permitirse mientras estos ningunos autos ó representaciones, ni danzas ó bailes en las iglesias, porque es una maldad perturbarlos ó interrumpirlos, teniendo lugar estas cosas antes ó después, según determinase el obispo ó su vicario. Tampoco se permitirán ningunos autos ó historias sagradas ni profanas en estas ni otras solemnidades, si un mes antes de ejecutarse no hubieren sido leídos por el obispo ó su vicario, y aprobadas en valde”. *Colección de cánones... op. cit.* p. 326.

<sup>522</sup> BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, B., “Los niños de coro en las catedrales españolas. Siglos XII-XVIII”, en *Burgense. Collectanea Scientifica* vol. 29, nº 1, 1989, pp. 139-193.

<sup>523</sup> El estudio más completo de su vida y trayectoria eclesiástica lo firma MARÍN OCETE, A., *Don Pedro Guerrero, arzobispo de Granada (1546-1551)*, 2 tomos, Granada, Universidad, 1970. Recientemente se ha publicado otra interesante aproximación por HERREROS, C. y SANTAPAU PASTOR, M. C., *Pedro Guerrero: vida y obra de un ilustre riojano del siglo XVI*, Col. Ciencias Históricas nº 23, La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2012.

<sup>524</sup> Cf. *Historia General de España compuesta, enmendada y añadida por el padre Juan de Mariana, de la compañía de Jesús: ilustrada con notas históricas y críticas, y nuevas tablas cronológicas desde los tiempos más antiguos hasta la muerte del Sr. Rey D. Carlos III por el doctor don José Sabau y Blanco, canónigo de la Santa Iglesia Metropolitana de Burgos, é individuo de la Real Academia de la Historia*, tomo XVI, Madrid, Imprenta de Leonardo Núñez de Vargas, 1820, p. 69; e *Historia eclesiástica de España, ó adiciones á la Historia General de la Iglesia, escrita por Alzog, y publicada por la Librería Religiosa por d. Vicene de la Fuente, doctor en Teología y Jurisprudencia, Catedrático de Derecho Canónico de la Universidad de Salamanca, y en el Seminario Central de la misma ciudad*, t. III, Barcelona, Librería Religiosa-Imprenta de Pablo Riera, 1855, pp. 76-80.

Su figura presenta aspectos contradictorios y polémicos, contrastando sus actuaciones conciliares con su formación cultural reflejada en el inventario de su biblioteca<sup>525</sup>, adoptando a posteriori como prelado granadino posturas conservadoras reformistas en línea con las directrices trentinas e impregnadas de cierto espíritu erasmista, sobre todo en aplicación del carácter adoctrinador del que se dotaría a la predicación andaluza de este tiempo<sup>526</sup>. Bajo su prelatuza se vivirá históricamente el momento más dramático del antiguo Reino de Granada: el levantamiento, represión y definitiva expulsión de los moriscos, sobre el que tratará de imponer una visión realista del asunto<sup>527</sup>. Un mismo contexto histórico en el que además en la ciudad se vivirán la predicación de Juan de Dios, fundador de la orden de dicho nombre y ejemplo de filantropía para con los numerosos pobres que habitaban la urbe.

En paralelo a este desarrollo histórico de la lucha contra los herejes y el comienzo de las obras de caridad, tienen lugar una serie de iniciativas artísticas que dotarán al arzobispado de una imagen militante, acorde con los nuevos tiempos que comienza a vivir la propia Iglesia católica. Entre ellas descuellan las obras de terminación de la cabecera de la catedral granadina tras una extensa y polémica historia constructiva que parecen culminar con la contratación de Diego de Siloe y el desarrollo de su proyecto ‘a lo romano’ que, de alguna manera, va a significar la plasmación visual de la nueva iglesia a través de la disposición de un tabernáculo que aglutina, de una lado, las referencias teológicas que emanan tanto del concilio de Trento como del provincial que el propio Guerrero convoca y del que son pieza indispensable las constituciones sinodales que de él emana, como las connotaciones estructurales del edículo, relacionables enteramente con el gran referente del Milán y, por supuesto, con el dispuesto en el centro del retablo del monasterio de san Lorenzo de El Escorial<sup>528</sup>. El 17 de agosto de 1561 se celebra un solemne pontifical seguido de procesión en la capilla mayor de la catedral granadina, una vez que las obras de la misma habían terminado semanas antes. Al día siguiente, el arzobispo Guerrero se despide del cabildo catedralicio antes de emprender su segundo viaje a Trento para asistir a las sesiones oportunas del concilio, regresando el 4 de mayo de 1564.

<sup>525</sup> En efecto, una vez llegado a Granada para hacerse cargo de la sede metropolitana, Guerrero conforma una colección de obras de las cuales al menos sesenta se consideran censuradas en esa época, revelando así un interés por conocer las corrientes teológicas e ideológicas que estaban siendo difundidas en esos años. Los estudios al respecto corresponden a MARTÍNEZ RUIZ, J.: “Dos cartas desde Trento y catálogo de la Biblioteca de D. Pedro Guerrero, Arzobispo de Granada”, en *Archivo Teológico Granadino* nº 31, 1968, pp. 223-333; y “La biblioteca del arzobispo tridentino don Pedro Guerrero (Granada en la historia del erasmismo)”, en *Actas del tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, Colegio de México, 1970, pp. 593-599. De igual forma VILLAR AMADOR, P., “El arzobispo de Granada D. Pedro Guerrero: su biblioteca” en *Bibliotecas de Granada*, Granada, Universidad, 1984, pp. 188-192.

<sup>526</sup> BATAILLON, M., *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México, FCE, 1986, 3ª reimpresión de la 2ª edición en español, p. 533.

<sup>527</sup> Una aproximación a su estudio se contiene en GARRIDO ARANDA, A., *Organización de la Iglesia en el Reino de Granada y su proyección en Indias*, Sevilla-Córdoba, CSIC-Escuela de Estudios Hispanoamericanos-Universidad de Córdoba, 1979, pp. 75-78 y en HARRIS, A. K., *From Muslim to Christian Granada. Inventing a City's Past in Early Modern Spain*, Baltimore (Maryland), Johns Hopkins University Press, 2007.

<sup>528</sup> Véase más adelante el apartado dedicado al triunfo eucarístico en las catedrales andaluzas.

En aplicación del correspondiente decreto trentino, Guerrero convoca concilio provincial que comenzaría el 16 de septiembre de 1565 en el templo granadino, asistiendo tanto los prelados como otras dignidades eclesiásticas todas las diócesis sufragáneas. Las sinodales que en el mismo se aprobaron y que muy probablemente el propio arzobispo trajera prácticamente escritas desde sus anteriores estancias en las sesiones trentinas, constan de setenta títulos y mil doscientos setenta y tres capítulos, los cuales dan muestras del carácter reformar del prelado si lo comparamos con otros documentos de la misma naturaleza<sup>529</sup>.

En el Libro I, Título I, *De Summa Trinitate & Fide Catholica*, quedan recogidos todos los elementos propios de la doctrina cristiana, como el credo, los mandamientos o los sacramentos. De igual forma se codifican una serie de oraciones, todas cortas, que el fiel debe interiorizar y expresar en determinados momentos. Así, en las celebraciones eucarísticas, al alzar el sacerdote la hostia durante la consagración se debe decir: “adoramos te sagrado cuerpo de nuestro Señor Iesu Christo que en la ara de la cruz fuiste digna hostia para redención del todo el mundo”. De una manera muy parecida cuando se proceda a alzar el cáliz: “Adoramos te preciosa sangre de nuestro Señor Iesu Christo que derramada, en la ara de la cruz, lavaste nuestros pecados”. Y, por último, cuando se eleve por segunda vez la hostia, se orará: “En tus manos Señor encomiendo mi espíritu: redemiste me Señor Dios de la verdad”<sup>530</sup>. La fórmula recogida va a convertirse en una práctica habitual en la propia diócesis granadina pero, de igual manera, se utilizará en otras como así se recoge en las sinodales de Toledo de 1580<sup>531</sup>.

Un tanto más adelante, en el Libro II, Título XVII, *De Sanctissimo Eucharistiae Sacramento & eius custodia*, se codifica el ceremonial a desarrollar cuando vaya a llevarse el viático a los enfermos desarrollando las normas genéricas contenidas en el ceremonial romano de Paulo V, siendo esta procesión lo más breve posible<sup>532</sup>. En un primer momento, el sacristán o un

<sup>529</sup> El volumen de reformas es tal así como la particular óptica impuesta sobre la forma en que debían realizarse que las sinodales no se imprimieron justo después de celebrarse el concilio por la oposición que algunas de estas medidas encontraron, por ejemplo, en el cabildo catedralicio o algunos beneficiados provinciales los cuales llegaron a interponer una apelación a las mismas. La consecuente paralización del proceso hasta que no se dirimiese el contenido de los capítulos impugnados llevaría a imprimir solo parte del documento en 1572, leyéndose en el sínodo diocesano celebrado en ese año. *Colección de cánones... op. cit.* pp. 361-388.

<sup>530</sup> *Constituciones synodales del Arçobispado de Granada. Hechas por el Illustrissimo Reverendissimo Señor Don Pedro Guerrero Arçobispo de la Sancta Yglesia de Granada. En el sancto Synodo que su Señoría Reverendissima celebró a quatorze día del mes de Octubre del año MDLXXII*, Granada, Casa de Hugo de Menu, pp. 9r.-10a.

<sup>531</sup> Véanse las *Constituciones Sinodales hechas por el Illustrissimo y reverendissimo Señor de Gaspar de Quiroga... Arzobispo de Toledo*, Madrid, Imprenta Francisco Sánchez, 1583, p. 6a.

<sup>532</sup> Las citas textuales que a continuación se realizan están extractadas de *Constituciones synodales del Arçobispado de Granada... op. cit.* p. 98a. En un sentido similar el ceremonial se repite en los textos sevillanos firmados por los arzobispos Rodrigo de Castro (1585) y Fernando Niño de Guevara (1604), añadiéndose que el aposento en el que esté postrado el enfermo se limpie y adecente al objeto de disponer una mesa a modo de altar, cubierto con un paño de lienzo, en el que se colocará el relicario que lleva el sacerdote. Una vez dado el viático, el cortejo se formará de nuevo hasta el templo entonando los participantes himnos, salmos o cánticos eucarísticos siendo obligatoria la participación de todos los sacerdotes adscritos a la parroquia. En el caso de las sinodales malagueñas de 1671, se responsabiliza al sacristán a repicar las campanas siempre que saliese el viático para dárselo a los enfermos y cuando el cortejo volviese de nuevo a la parroquia, repitiéndose la operación aunque de manera mucho más insistente durante las procesiones eucarísticas y durante la celebración del día de la octava del *Corpus Christi*.

monaguillo saldrán por los alrededores de la fábrica parroquial tañendo una campana para que así los feligreses supieran que, en breve, se verificaría el traslado. En caso que “la parrochia fuese grande, o los parrochianos vivieren lexos de la yglesia, harán señal con la campana que tañen a missa”. En el cortejo, el párroco portará el sacramento eucarístico “con toda reverencia con su palio, que llevaran quatro clérigos con sobrepellizes, y en falta dellos, parrochianos honrrados”, debiendo el célibe vestir roquete de seda y estola al cuello, portando las hostias consagradas en un “reliquiario si lo tuviere la yglesia, o sino en un caliz cubierto con un paño de seda”. Abriendo la pequeña procesión, los fieles habrán de llevar “candelas encendidas, y mas una linterna quando hiziere ayre”, así como el mismo muñidor que previamente había recorrido las calles de la feligresía deberá ir tocando de nuevo la campana “para que el pueblo sepa que va allí el cuerpo de nuestro Señor”. De igual manera, las recomendaciones no se ciñen en exclusiva a la conformación procesional del viático sino que también se incluyen recomendaciones sobre la actitud que el cristiano ha de tener si se encuentra a su paso con ésta<sup>533</sup>, siendo por ello compensados con una serie de gracias conferidas por la autoridad eclesiástica, tanto pontificia como diocesana; de suceder, el fiel debe hincarse “de rodillas, y si vinieren en alguna cabalgadura, se apeen della hasta que sea pasado de la calle, y a los que le acompañaren desde adonde le toparen, les concedemos quarenta días de perdón, allende de otros muchos que les están concedidos por los summos pontífices”<sup>534</sup>.

En referencia a la disposición del sacramento eucarístico en el interior de las fábricas parroquiales, lo contenido en las constituciones granadinas evoca a lo dispuesto casi a la misma vez en las sinodales provinciales compostelanas<sup>535</sup>, incorporando algunos matices más explícitos que se llevarán a la práctica en el momento en el que se realice la construcción del tabernáculo de la capilla mayor catedralicia. En efecto, la reserva ha de situarse “en un lugar decente en medio del altar mayor entre corporales de lino consagrados, y no entre papeles, y en una custodia de plata, metida en su reliquiario; el cual este adornado por de dentro con toda limpieza y decencia, con cortinas de seda, cerrando con su llave, la qual tendrá el cura y lo renovara en invierno, de quinze a quinze días, y en

<sup>533</sup> Prácticamente siguen se siguen las mismas normativas que los reyes de la Casa de Austria articularían en su momento obligando al pueblo a repetir un mismo ritual en caso de encontrarse con una procesión de este carácter.

<sup>534</sup> Mucho menos explícitas aunque prácticamente similares en cuanto a la forma en que debe organizarse el cortejo del viático son las sinodales sevillanas firmadas por el cardenal Fernando Niño de Guevara en 1604. En las malagueñas firmadas por fray Alonso de santo Tomás en 1671 se contempla que en el caso que los feligreses no puedan iluminar con cera el paso del cortejo del viático, éstos serán suplidos con los niños de la escuela parroquial.

<sup>535</sup> En efecto, el prelado que convocara el sínodo compostelano en 1565, Gaspar de Zúñiga y Avellaneda (1507-1571) compartió delegación española en Trento con Guerrero al menos en las sesiones XV y XVI, cuando aún era responsable de la diócesis de Segovia, debiendo compartir entre ellos y junto al resto de los expedicionarios, las mismas inquietudes. En octubre de 1558 sería promovido a la sede compostelana, tomando posesión en febrero del año siguiente auspiciando la fundación de cofradías sacramentales en las parroquias de la diócesis –quizás influenciado por la veneración perpetua que se realizaba en la colegiata de san Isidoro de León, de donde fue abad hasta 1547–, tal y como quedaría dispuesto en las *Nuevas Constituciones de la S. A. M. Iglesia de Santiago*, firmadas el 21 de junio de 1569. En octubre de ese mismo año tomaría posesión de la archidiócesis de Sevilla, concediéndole Pío V el capelo cardenalicio el 16 de mayo de 1570. Meses después presidiría en la catedral de Segovia la unión matrimonial del rey Felipe II con Ana de Austria.



verano de ocho a ocho días; y aya delante del, lámpara que arda de día y de noche”<sup>536</sup>. Debe aclararse que el término ‘custodia’ que emplea el arzobispo Guerrero debe entenderse más bien como ‘tabernáculo’ ya que en el documento sinodal queda prescrita la obligación de todo párroco de tener dentro de esta estructura “dos formas grandes, la una para llevar a los enfermos, y otra que quedara en el sagrario, asin otras pequeñas que abra para comulgar”. Estas obligaciones han de cumplirse en todas las parroquias, las cuales serán inspeccionadas a posteriori por el provisor o el visitador general en aplicación al acuerdo sinodal<sup>537</sup>. También habrá de procederse según esta normativa en las iglesias que se edifiquen de nueva planta, si bien habrán de recibir en todo caso especial licencia del arzobispado para proceder según lo acordado.

Con respecto a las procesiones eucarísticas, las constituciones son especialmente claras al prohibirse las mismas al margen de la anual que organiza el cabildo metropolitano u otras establecidas desde antiguo en la diócesis, aunque no cite las que debieran realizar las cofradías sacramentales, en especial las anexionadas a la de ‘La Minerva’ de Roma: “Item mandamos por muchas razones que a ello nos mueven que de aquí adelante ninguna yglesia parrochial ni monasterio deste nuestro Arçobispado, haga processines por fe fuera dela yglesia en fiesta alguna sin nuestra expressa licencia, y en ninguna manera saquen en ellas el Santissimo Sacramento de la Eucharistia, ni nuestros juezes den licencia para ello, y desta fiesta mandamos no se haga mas procession por las calles, que la que haze en nuestra yglesia metropolitana, y en las yglesias mayores de las ciudades o otros lugares deste nuestro Arçobispado”<sup>538</sup>. De hecho queda prescrita la celebración del día del *Corpus* “porque esta fiesta es de mucha solemnidad y devoción”, debiendo asistir tanto a la ceremonia religiosa como a la posterior procesión “todas la parrochias della con sus cruces muy bien adereçadas” así como todos los célibes que en ese día se hallen en Granada, provistos con

<sup>536</sup> *Constituciones synodales del Arçobispado de Granada... op. cit.* p. 98r. El resto de citas se corresponden con las páginas siguientes de este mismo documento.

<sup>537</sup> La forma en que se realizarán estas comprobaciones queda igualmente regulada en el Libro V, Título I, *De visitationibus*, prácticamente de la misma manera que aparece en otras constituciones coetáneas a ésta. El objetivo de estas visitas es “enseñar al pueblo doctrina sana, catholica y provechosa, extirpar errores y supersticiones si los oviere, y todo genero de peccado y ofensa de nuestro Señor, conservar las buenas costumbres, persuadir y amonestar al pueblo el aprovechamiento en la virtud, christiandad, paz y innocencia de la vida”. La primera de las tareas impuestas al llegar a un templo parroquial es la visita al sacramento eucarístico, comprobando a su vez si el óleo crismal y la pila de bautismo de hayan en perfectas condiciones y si en efecto las recomendaciones sinodales que han sido aplicadas por el párroco correspondiente. A partir de ahí seguirá el resto de la inspección comprobando, por ejemplo, la limpieza de la iglesia, si ésta cuenta con los ornamentos necesarios para las celebraciones –cálices, vinajeras, candeleros, libros de altar, etc.–, si se cumplen los oficios dados a la fábrica parroquial, comprobación de los libros de contaduría, realización de una memoria de desperfectos por si es necesario restaurar o modificar algún elemento arquitectónico, comprobación del inventario de bienes inmuebles y raíces, encuentros con los responsables de colegios, hospitales, ermitas, cofradías o capellanías que estén dentro de la feligresía parroquial comprobando sus constituciones, edificios/capillas y cuentas, así como pregunten a los propios fieles sobre la vida, hábitos y honestidad del párroco y resto de célibes y si estos cumplen con los oficios divinos previamente establecidos durante el año litúrgico. Los visitadores dispondrán de un criado así como de un notario para que certifique el contenido del informe, facilitándose a todos ellos cabalgaduras para desplazarse a los distintos templos de la diócesis quedando sus dietas de parte de los respectivos mayordomos de fábrica mientras dure la supervisión. Cf. *Constituciones synodales del Arçobispado de Granada... op. cit.*, pp. 107a-114a.

<sup>538</sup> *Ibidem*, p. 94a-r.

“sus sobre pellizes, aunque no tengan beneficios, o capellanías”<sup>539</sup>, so pena de incurrir en una pena que habrán de satisfacer en metálico. Del control de asistencia tanto de parroquianos como de dignidades eclesiástica se encargarán los propios visitadores del arzobispados quienes, con anterioridad a la fiesta, enviarán la oportuna información a las parroquias en una clara invitación a participar de la festividad. También queda recogida la actitud que sobre todo los sacerdotes han de tener en el trayecto que recorre la procesión, “con silencio, devoción, y buena compostura, los ojos baxos sin distraheree a ver juegos ni ventanas [...] todos rezando por las necesidades comunes”<sup>540</sup>.

Caso distinto ocurre con la posibilidad de comulgar ofrecida a los reos que iban a ser ajusticiados. Aunque no hay referencia alguna en la sinodales granadinas, el arzobispo Guerrero había dispuesto la obligación de dar la comunión a estas personas poniendo así fin a la prohibición que hasta entonces existía en suelo peninsular y anteponiendo las costumbres eclesiásticas a la legislación civil, contando eso si con la oportuna autoridad pontificia. La confesión previa del detenido condenado a muerte estaba más que establecida aunque no se preveía en estos casos que éste comulgara. La autorización de Guerrero se debe a raíz de un caso en el que el confesor, el hermano jesuita Juan de Sevilla, solicitara al tribunal civil que había condenado a un reo la dispensa oportuna para proceder con la dación del sacramento y viéndose los jueces no competentes para proceder con ello, lo conminaron a que acudiera al arzobispo para que tratara el tema en persona. Guerrero, oída la exposición del jesuita ordenó al instante a un paje que fuese a la parroquia de santa Ana y le diese instrucciones al párroco para que se llegara hasta la cárcel y diera de comulgar al preso. Del mismo modo el arzobispo puso por carta en conocimiento del papa Pío V lo que consideraba un ‘abuso’, emitiendo el pontífice un *motu proprio* el 25 de enero de 1568 autorizando la dispensación de la comunión para los condenados a muerte en todo el orbe cristiano. Meses después, el rey Felipe II adecuaba el contenido del documento pontificio a ley civil obligando además a que cada audiencia dispusiera en las cárceles españolas un lugar decente donde los condenados a muerte pudieran participar de las celebraciones eucarísticas y recibir a su vez la comunión, no pudiendo ejecutarse la sentencia de muerte hasta pasadas 24 horas de aquella en atención al decoro debido a recibir el sacramento<sup>541</sup>.

A pesar de las dificultades encontradas para llevar a término todos los puntos del sínodo y sin olvidar las revueltas que los moriscos protagonizaron en la zona de las Alpujarras, en la diócesis sufragáneas se dieron a conocer el contenido de los acordado en la sesión provincial convocándose los sínodos de Málaga (1572)<sup>542</sup> y Almería (1607) bajo la autoridad de los

<sup>539</sup> *Ibidem*, p. 95a.

<sup>540</sup> *Ibidem*, p. 95r.

<sup>541</sup> El novelado episodio y las decisiones tomadas por Guerrero pueden seguirse en *Historia eclesiástica. Principios y progresos de la ciudad y religion católica de Granada. Corona de su poderoso reyno, y excelencias de su corona. Por don Francisco Bermudez de Pedraza, canónigo, y tesorero de la Santa Iglesia Apostolica Metropolitana de Granada. Escrita a don Fernando Valdes y Llano, arzobispo de Granada, presidente del Consejo Real de Castilla*, 2ª impresión, Granada, Imprenta de Francisco Sánchez, 1652, pp. 230r-231a.

<sup>542</sup> A pesar de la celebración tardía por motivos justificados, en la diócesis se llevaban aplicando medidas de clara inspiración trentina desde tiempo atrás. De hecho, el prelado fray Bernardo Manrique de Lara (1531-1563) envió como delegado tanto en el primer como en el tercer período conciliar al canónigo magistral Pedro de Zumel quien, de igual manera, ostentaba la representación del arzobispo de Sevilla, Fernando Valdés. Una de las primeras decisiones fue la de asentar la residencia del obispo y del resto de dignidades eclesiásticas en la

prelados Francisco Blanco Salcedo (1565-1573) y fray Juan de Portocarrero (1602-1623), respectivamente.

En el caso malagueño<sup>543</sup>, una de las prioridades a tratar fue la reforma del Breviario y el Misal, cumpliendo así las normas dadas por Pío V –en concreto a través de dos Breves fechados en julio y diciembre de 1570– y trasladadas a las respectivas diócesis españolas por mandato de Felipe II. El objetivo era la unificación de los libros litúrgicos en pro de conseguir la uniformidad tanto de la plegaria, como de los ritos y ceremonias en todo tipo de celebraciones: eucarísticas, del oficio divino o cualquier otra de carácter sacramental. Las indicaciones pontificias suponían también el rechazo a fórmulas rituales, festividades y conmemoraciones un tanto particulares que, amparadas en la siempre compleja justificación de las costumbres, aún seguían desarrollándose y provocando, en el mejor de los casos, confusión entre los fieles.

Así pues en el breve documento final del sínodo, compuesto únicamente por ocho capítulos más una adenda final con indulgencias, se incorporaron estas novedades así como la revisión, modificación y actualización del anterior marco jurídico diocesano, realizado en junio de 1492 por el primer obispo diocesano, Pedro de Toledo, levemente retocados por sus sucesores Diego Ramírez de Villaescusa y fray Bernardo Manrique. En referencia a la cuestión eucarística, ésta se trata en el segundo apartado, reforzándose la presencia real de

---

propia diócesis. El nombramiento en 1565 de Francisco Blanco Salcedo, doctor en Teología por la Universidad de Valladolid, como obispo tras la muerte de su longevo antecesor retrasó la celebración del necesario sínodo, tomando posesión el 1 de agosto de ese año. El nuevo prelado anteriormente había ocupado la sede episcopal de Orense además de ser numerario de la delegación española en el tercer período del concilio de Trento, teniendo al parecer en ésta destacadas intervenciones en las sesiones dedicadas al establecimiento de la eucaristía como sacrificio, la defensa del derecho divino de los obispos, la necesidad del sacerdocio o la reglamentación de los matrimonios, entre otras cuestiones, manteniendo una línea argumental próxima a las tesis de los jesuitas Laínez y Salmerón. Durante ocho años ejercerá el magisterio pastoral en Málaga, destacando el manejo de las complicadas relaciones con los moriscos y las violentas actuaciones que desarrollaron en la provincia, así como el establecimiento en la ciudad de la Compañía de Jesús en 1572. El 6 de abril de 1573 era promovido al arzobispado de Santiago de Compostela por iniciativa real, siendo posteriormente nombrado arzobispo de Toledo y primado de España. Cf. *Historia de Málaga y su provincia, por d. Ildefonso Marzo, individuo de la sociedad numismática y arqueológica de la Biblioteca Nacional, de la comisión de monumentos históricos y artísticos de esta provincia, de mérito del Liceo Malagueño, y académico correspondiente de la Real Academia de la Historia. 2ª edición corregida, aumentada y adicionada, con al Revista geográfica concordante de la referida provincia*, t. II, Málaga, Imprenta y librería de Francisco Gil de Montes, 1851, p. 22; GONZÁLEZ SÁNCHEZ, V., “De fraile palentino a Obispo de Málaga: fray Bernardo Manrique de Lara (1531-1563)”, en *Actas del II Congreso de Historia de Palencia*, t. III, Palencia, Diputación Provincial, 1995, pp. 177-207; y MONDÉJAR CUMPIÁN, F., *Obispos de la Iglesia de Málaga*, Córdoba, CajaSur, 1998.

<sup>543</sup> Sobre la adecuación en las sinodales de Málaga de 1572 a los principios básicos del concilio trentino, jurídicamente salvaguardado por la monarquía hispana, véanse de REDER GADOW, M.: “Aplicación de las normas tridentinas en la diócesis de Málaga”, en PEREIRA IGLESIAS, J. L. (Coord.), *Felipe II y su tiempo. Actas de la V Reunión científica de la Asociación Española de Historia Moderna*, vol. I, Cádiz, Universidad-Asociación Española de Historia Moderna, 1999, pp. 555-564; “Iglesia y sociedad en Málaga a través de las Constituciones Sinodales del obispo Blanco Salcedo”, en MARTÍNEZ RUIZ, E. (Dir.), *Madrid, Felipe II y las ciudades de la monarquía*, Madrid, Actas, 2000, pp. 359-372; y, “Felipe II, Trento y la diócesis de Málaga”, en *Hispania Sacra* nº 52, 2000, pp. 389-401.

Cristo en la eucaristía e incentivando entre los fieles la comunión frecuente<sup>544</sup>. El escaso desarrollo del documento sinodal quizás se deba a que el principal problema al que se enfrentaba la diócesis malagueña, al igual que lo que sucedía a la par en la granadina, no era estrictamente de orden litúrgico o de normativa eclesiástica sino la actividad sediciosa de los moriscos que, en gran número, se oponían a cumplir con el credo cristiano en la zona de la Axarquía como consecuencia de las masivas y poco convencidas conversiones llevadas a cabo tras la anexión del sur de la provincia a la Corona de Castilla a finales del siglo XV. La presión que Blanco Salcedo ejerció sobre ellos, a partir de la visitas de sus provisos y las instrucciones dadas *ex profeso* a los sacerdotes del lugar, hicieron aumentar en un número considerable las multas impuestas a los feligreses<sup>545</sup>. La rebelión de las Alpujarras tuvo así réplica en Vélez-Málaga en abril de 1569 aunque en los meses anteriores, grupos moriscos también se habían rebelado en Marbella y Ronda. Las consecuencias del enfrentamiento conllevaron un elevado número de muertes, cuantiosas cantidades de esclavos e importante volumen de destierros, así como la reparación lenta y paulatina de un buen conjunto de iglesias destrozadas por la contienda debido al brusco descenso de la renta decimal de estas poblaciones, repobladas a partir de 1572 con ‘cristianos viejos’ andaluces en número inferior al vecindario entonces existente.

Semejante problemática se vive con similar intensidad en tierras almerienses, donde el obispo Antonio Carrionero de Vabilafuente, destacado célibe que también integró la delegación española en el concilio de Trento y participante en el sínodo provincial de Granada de 1565, no tiene más remedio que centrar sus esfuerzos en combatir la acción de los moriscos a través de diferentes normativas<sup>546</sup>, dejando un tanto de lado la aplicación completa del contenido de las sesiones e incluso muriendo durante el desarrollo de la contienda<sup>547</sup>. Sin embargo, aunque su labor pastoral prácticamente quede centrada en la confrontación morisca, es destacable su papel como promotor artístico dentro de la fábrica de la catedral que, muy probablemente, quedase consagrada bajo su prelatura y a la que incluso dedicará mandas económicas particulares a favor de su ornato. En este sentido, a las directrices del prelado dadas al maestro mayor de obras, Juan de Orea, se deben la construcción del primitivo tabernáculo dispuesto en el centro de la capilla mayor –del que no se tiene mayor constancia documental pues fue sustituido en el siglo XVIII debido a su deteriorado estado– así como la disposición de dos púlpitos para la predicación, al margen de la sillería de coro labrada en madera de nogal.

<sup>544</sup> *Constituciones Sinodales del Obispo de Málaga hechas por el muy Ilustre Reverendísimo Señor don Francisco Blanco, Obispo de la Santa Iglesia de Málaga en el Santo Sínodo que su Señoría Reverendísima celebró a 11 días del mes de noviembre del año 1572*, Granada, Imprenta de Hugo Mena, 1573.

<sup>545</sup> Una aproximación al fenómeno puede consultarse en SUBERBIOLA MARTÍNEZ, J., “La quema de iglesias en la tierra de Vélez-Málaga durante la rebelión morisca de 1568”, en *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, nº 17, Málaga, Universidad, 1995, pp. 335-355.

<sup>546</sup> A pesar de desarrollar en un principio cierta vehemencia contra los moriscos, Carrionero llega al convencimiento propio que es del todo imposible la integración sincera de este grupo social a la comunidad católica. Por ello, entre otras medidas, propone al rey la prohibición del uso de ropajes de corte musulmán, el abandono del idioma árabe, el impedimento de entrar y salir del antiguo Reino granadino a miembros de la Bebería, la negativa a tener esclavos de raza negra, la supresión de todos los ritos religiosos públicos islámicos así como la obligación a todo noble de ascendencia musulmana a enviar a sus hijos a estudiar en Castilla.

<sup>547</sup> LÓPEZ MARTÍN, J. J., “La Iglesia de Almería”, en MARTÍNEZ SAN PEDRO, M. D. y SEGURA DEL PINO, M. D., *La Iglesia en el mundo medieval y moderno*, 2004, pp. 152-153.

No será hasta 1607 cuando se celebre el sínodo diocesano almeriense promocionado por su sucesor, el franciscano Portocarrero<sup>548</sup>, dotándolo de un implícito cariz eucarístico –al margen de las consabidas directrices reformadores inherentes a estas sesiones postconciliares– pues viene a coincidir con el comienzo de las obras un año antes de una capilla en la propia catedral, junto a la puerta de los perdones a los pies de la nave de la epístola, en la que se dispondría un sagrario que hasta entonces se ubicaba en la conocida como la del Cristo de la Escucha o ‘del Crucifijo’, labrada años antes a iniciativa del prelado Fernández de Villalán y que a su vez era utilizada por los canónigos para impartir el sacramento de la penitencia tergiversándose así, en cierto modo, su originario carácter cristológico<sup>549</sup>. Las obras corrieron a costa de las arcas del obispo y aunque las noticias al respecto son escasas, se partía de la idea de dotar al espacio resultante, que debió estar acabado en 1610, de un retablo y una cubrición de artesonado<sup>550</sup>. En todo caso la construcción de la capilla deviene de la propia visita pastoral que el obispo realiza por la diócesis, comenzando en primer lugar por la propia catedral justo después de su toma de posesión, comunicando al cabildo en julio de 1603 una serie de normas litúrgicas sobre el culto a tener en cuenta desde entonces, en aplicación al espíritu de lo dictado por Trento. Celebrado el sínodo en diciembre de 1607, las consecuentes *Constituciones sinodales* supusieron el fin de la convocatoria y el comienzo del período de reformas diocesano que igualmente conllevaría la disposición de un tabernáculo en el centro de la capilla mayor así como de la construcción de dos púlpitos para la predicación<sup>551</sup>.

El 24 de mayo de 1635 se celebraría un segundo sínodo por espacio de cuatro días, convocado esta vez por el obispo Antonio González de Acevedo quien había tomado posesión de la diócesis casi dos años antes. Las sinodales que del encuentro dimanaron y de las que apenas si existen actualmente copias a pesar que estuvieron vigentes con enmiendas

<sup>548</sup> Natural de Salamanca y de origen noble, Juan del Castillo y Portocarrero ingresó en la orden de los observantes franciscanos siendo aún adolescente. Estudiante en la Universidad de Alcalá y en el colegio de san Pedro y san Pablo de Santiago, fue confesor de la emperatriz María, hermana de Felipe II así como de Ana de Austria, cuarta esposa del monarca. Es el propio rey quien lo preconiza como obispo de Almería tras desempeñar el papel de visitador de su orden en Andalucía, tomando posesión el 7 de marzo de 1603 tras ser confirmado mediante bula del papa Clemente VIII firmada en los meses anteriores. El celo apostólico del prelado se centró en rescatar del olvido la figura del mártir Indalecio, legendariamente ligado a la difusión del cristianismo en el sur peninsular en tiempos paleocristianos y reconvertido en patrono de la ciudad y de la diócesis almeriense desde 1621 a raíz del traslado de sus reliquias desde el monasterio de san Juan de la Peña.

<sup>549</sup> Véase el subapartado dedicado al triunfo eucarístico en las catedrales andaluzas y en especial la reforma constructiva emprendida por Villalán en la capilla del Cristo de la Escucha para convertirla en espacio de veneración eucarística y evocación funeraria de su propia persona.

<sup>550</sup> Las escasas citas al respecto de la construcción del recinto y los usos que desde antaño se daban a otros espacios han sido publicadas en el diario local *La Voz de Almería* por LÓPEZ MARTÍN, J.: “El Santo Cristo de la Escucha”, 19.04.1973; “Identificación de la tumba del Obispo don fray Juan de Portocarrero”, 8.02.1974; y “La capilla del Sagrario de la Catedral”, 12.11.1980.

<sup>551</sup> El texto original no existe al parecer al no editarse las constituciones. Fue transcrito años después en treinta y dos folios sin numerar por un deán de nombre Martínez, pasando el documento a una carpeta denominada *Papeles importantes* conservada en el Archivo catedralicio almeriense. Véase LÓPEZ MARTÍN, J. y PÉREZ DE HEREDIA Y VALLE, I., “El sínodo almeriense de 1607 del obispo Portocarrero”, en *Anthologica Annua* nº 34, 1987, pp. 429-503.



hasta 1929<sup>552</sup>, suponen la actualización de las anteriores –por cuanto aquellas eran, a pesar de la cercanía en el tiempo, prácticamente desconocidas–, destacando sobre la adecuación que en ellas se dictamina del calendario civil a las fiestas litúrgicas del año.

En todo caso, el carácter sacramental dado por algunos de los anteriores textos postrentinos citados a la capilla mayor de una catedral o parroquia –no así a la posibilidad de construir *ex profeso* un espacio eucarístico en el que disponer el sagrario– no supone novedad alguna para la Iglesia andaluza. El ejemplo que justifica dicha afirmación está en el concilio provincial de Sevilla de 1512, constituido bajo la presidencia del arzobispo Diego de Deza y convocado “para establecer y ordenar lo correspondiente al servicio de Dios, aumento del culto divino, y lo relativo á la inmunidad de sus ministros é iglesias”; en él se van a tratar diferentes aspectos sobre la vida eclesiástica de la provincia eclesiástica en atención a la facultad que el propio prelado tiene para convocar estas reuniones y habida cuenta que hacía bastante tiempo que éstas ni se convocaban ni se habían editado de nuevo las sinodales de anteriores sesiones metropolitanas. La convocatoria además incluía invitación expresa a los obispos de Cádiz, Málaga, Silvese, de Canarias y Marruecos, diócesis sufragáneas de la de Sevilla entonces, para que bien personalmente o por delegación, acudiesen a la importante cita. En su sección L, las sinodales de Deza recogen la obligación de venerar el sacramento eucarístico de la forma más adecuada, haciendo responsables de esta custodia a los propios sacerdotes diocesanos los cuales, de vez en cuando, serían visitados por delegación del arzobispo para comprobar si se estaba procediendo correctamente. De igual manera quedaba prescrito que en cada recinto sacro se dispusiera convenientemente un sagrario, elaborado con materiales nobles y adecentado convenientemente, pudiendo incurrir en faltas que serían castigadas económicamente:

“Que el sacramento de la eucaristía, el crisma y el óleo sagrado, se conserven en lugar decente, y se custodien con fidelidad. Siendo muy conveniente que el santo Sacramento de la Eucaristía y las reliquias de los santos se guarden con veneracion, y se custodien bien, con esmero y fidelidad y en lugar decente, como requiere un tan gran y santo Sacramento, á fin de que se le venere y reverencie cual se debe: por ello establecemos y ordenamos, que en todas las catedrales y parroquias de nuestro arzobispado y provincia hay un sagrario y sitios bien contruidos y adornados con buenas telas de seda, y cerrados con llave, en donde se coloquen el Santísimo Sacramento, el óleo y todas las otras reliquias con el decoro y reverencia convenientes según las facultades de cada iglesia. [...] Mandamos también que el citado párroco cuide de renovar el Santísimo Sacramento cada ocho días, y de que se laven los corporales al menos una vez al mes; y queremos que si en esto, ó en algo de lo concerniente á lo acabado de decir fuere negligente, ó de algún modo se hiciere reo y culpable, sea multado con un ducado de oro por cada vez, con aplicación, la mitad á la fábrica de la catedral, ó á la de la iglesia donde esto sucediere; y la otra para para el

<sup>552</sup> Las constituciones de 1635 fueron impresas en Granada tres años después de acabado el sínodo, en la imprenta de Andrés Santiago Palomino, una vez habían sido aprobadas en Madrid por el Consejo Real. Sin embargo, gran parte de la documentación diocesana de Almería que se custodiaba en el Archivo catedralicio desapareció como consecuencia de los asaltos a la misma durante la Guerra Civil. Entre ella debieron estar los originales de, por ejemplo, estas sinodales. Las referencias a la misma han sido extraídas de las notas aportadas por FERNÁNDEZ ORTEGA, A. F., “Festividades y conmemoraciones religiosas en la diócesis de Almería a partir del sínodo diocesano de 1635”, en *Chronica Nova* nº 11, 1980, pp. 99-109.

acusador ó denunciador. Mas si la culpa fuere tan grave que deba imponerse pena mayor, quedará la arbitrio de los provisores ó visitadores, á quienes preceptuamos y mandamos, que con todo el cuidado y diligencia que les fuere posible hagan que se egecute, cumpla y observe. Tambien mandarán que día y noche arda una lámpara delante del dicho lugar y sagrario”<sup>553</sup>.

Tal efecto debieron causar esta convocatoria provincial sevillana que el resto de las diócesis sufragáneas llevaron a cabo sus particulares recomendaciones al amparo de los textos sinodales. Así ocurrió prácticamente de inmediato en Málaga, donde el obispo Diego Ramírez de Villaescusa de Haro, sin ni siquiera convocar una reunión pastoral, envió a los sacerdotes de su obispado unas breves instrucciones (**imagen 42**)<sup>554</sup>, a través de su secretario Rodrigo de Valdés, habida cuenta de “del mucho número de infieles y los moradores del fe convirtieron poco ha nuestra sancta fe catholica y acatando que para la buena gobernación de todo ello son necesarias algunas reglas y constituciones para que mejor sea dios servido y su culto augmentado y las animas aprovechadas”. De hecho, las indicaciones del obispo malagueño son más una serie de pautas sociales y litúrgicas a las que deben atenerse tanto clérigos como laicos al objeto de establecer un modo de vida eminentemente cristiano pues la diócesis aún es joven y gran parte de la población convertida al cristianismo en fechas anteriores desconoce no los fundamentos de la nueva fe pero si el sentido y la obligación de realizar algunas prácticas –el calendario de festividades es prueba de ello–, así como dictaminar indicaciones para que los oficios de sacristán y mayordomo, existentes en todas las parroquias, se adecuen a funciones concretas. Una de esas indicaciones que se realizan en el documento, en respuesta a una serie de aclaraciones realizadas al parecer ante el obispado, es la posibilidad de llevar el viático a los enfermos durante el triduo sacro de semana santa; al respecto se dictamina que, como recoge el “ordinario romano”, su dispensación pueda llevarse a cabo utilizándose las hostias consagradas reservadas en el monumento eucarístico para así llevar el sacramento como de costumbre con “lumbre” pero no con campanilla “pues la yglesia en aquel tiempo tiene silencio y usa de campanas”.

Por el contrario en las indicaciones malagueñas no hay más alusiones a la disposición preferente del sagrario en las iglesias ni la forma en la que éste ha de custodiarse, aunque el último capítulo titulado *Que se guarden las constituciones del concilio de Sevilla* dictamina

<sup>553</sup> *Constituciones del arzobispado y provincia de Sevilla. Ha de pagar el mayordomo de cada yglesia por este libro enquadernado tres reales.* Sevilla, Imprenta de Jacobo Cronberger, 1512. En la edición se incluye, al terminar las directrices recogidas en este sínodo, las constituciones realizadas por el cardenal Diego Hurtado de Mendoza y Quiñones, sobrino del afamado cardenal Mendoza, quien ocuparía la sede hispalense de 1485 a 1502. El argumento dado para ello es que dichas instrucciones son provechosas “para el culto divino y ornamento de las iglesias”.

De igual modo el párrafo dedicado a la conveniente veneración del sacramento eucarístico es ampliamente difundido por el orbe católico latino. Prueba de ello es que el capítulo XXXIII del primer concilio provincial celebrado en México en 1555, presidido por el prelado dominico fray Alonso de Montúfar, recoge casi al pie de la letra las sinodales sevillanas sobre este aspecto. Reconocimiento al que por cierto se hace mención en el capítulo XIV del sínodo mexicano del 11 de noviembre de 1565 –presidido por fray Alonso de Montúfar y contando con la presencia de los prelados de Chiapas, Tlaxcala, Yucatán, Nueva Galicia (Guadalajara) y Oaxaca– en cuanto a la verificación de los oficios divinos y costumbres observadas desde antiguo en la archidiócesis de Sevilla.

<sup>554</sup> *Constituciones del Obispado de Málaga*, 1512

que “en casos no preveydos por estos nuestros estatutos sinodales o los de nuestra yglesia cathedral<sup>555</sup>; o por otras nuestras cartas, estatutos o costumbres; o reglas aprobadas de aqueste nuestro obispado; se guarden las constituciones provinciales últimamente fechas en en el concilio provincial que el hizo el señor arçobispo de Sevilla nuestro metropolitano en el año de quinientos y doze”, las cuales habrán de cumplirse a raíz de las indicaciones que el prelado malagueño hace expresamente al provisor –quien sería el encargado de editarlas y distribuirlas– y a los visitadores –encargados de comprobar *in situ* la aplicación del espíritu de las mismas en las diferentes parroquias–.

Siguiendo con ambas diócesis aunque volviendo de nuevo a la época inmediatamente posterior a Trento, en la sevillana han de destacarse las celebraciones de varios sínodos: entre los años 1572 y 1575 Cristóbal de Rojas y Sandoval convoca por tres veces sesiones deliberativas para actualizar la normativa propia existente en la archidiócesis y adaptarla al espíritu de lo dictaminado en los cánones de Trento; 1586, en el cardenalato de Rodrigo de Castro, se verifica una nueva convocatoria emitiéndose unas sinodales que siendo examinadas, aprobadas y confirmadas por célibes intérpretes del concilio trentino, terminan publicándose en 1590; finalmente, en 1609 se imprime un documento sinodal (**imagen 43**) leído y aprobado en el sínodo que cuatro años antes convocara el cardenal Fernando Niño de Guevara recogiendo en sus prescripciones citas alusivas a prácticamente todos los textos normativos diocesanos aplicados a lo largo del siglo XVI. En Málaga, una vez dada a conocer la jurisprudencia auspiciada y ya comentada por Francisco Blanco Salcedo, tardará unos años en convocarse un nuevo sínodo, celebrándose éste en 1671 por iniciativa del prelado fray Alonso de santo Tomás (1631-1692)<sup>556</sup> que tendrá como consecuencia la edición de las más extensas y ricas en cuanto a contenido dogmático-teológico, litúrgico e histórico hasta entonces existente (**imagen 44**).

<sup>555</sup> La cita alude directamente al directorio litúrgico que al igual que en el resto de seos españolas hubo de aprobarse en la de Málaga.

<sup>556</sup> Sin duda alguna, Alonso Enríquez de Guzmán es otra de las grandes figuras de la Iglesia del Barroco en Andalucía. Su personalidad quedó reflejada en el gobierno de la diócesis malagueña (1664-1692) en aspectos religiosos, sociales y económicos. De origen nobiliario –ciertas hipótesis mantienen que era hijo natural de Felipe IV, tras su relación con Constanza de Rivero y Orozco, hija del marqués de Mortara y dama de honor de la reina Isabel–, su incursión en la carrera eclesiástica supone una excepción en la acostumbrada facultad de algunos nobles segundones de disfrutar de ciertos privilegios al amparo de un hábito secular o regular. Huérfano con tan solo tres años, su cuidado quedó al amparo de sus abuelos y, fallecidos éstos, su tutela la ejerció fray Antonio Enríquez de Porres, obispo de Málaga, hasta ser nombrado virrey de Aragón. La educación del joven y su rigurosa formación religiosa –consta su paso por las universidades de Alcalá, Salamanca, Granada y Sevilla– le llevan a enrolarse en la orden dominica tras un azaroso proceso, comenzando una meteórica carrera que culminaría con su nombramiento como prelado malacitano tras un breve paso por las sedes de Osma y Plasencia. El debatido tema de su origen le privó en última instancia de recibir el capelo cardenalicio, honor merecido por otra parte habida cuenta de las numerosas iniciativas episcopales emprendidas, entre las cuales destacan el patrocinio de las artes. Véanse las aportaciones de GIL SANJUAN, J. y PÉREZ DE COLOSÍA RODRÍGUEZ, M. I., “Iglesia y vida religiosa en la Málaga barroca”, en *Historia de Málaga. El Barroco malagueño, del esplendor a la decadencia (1570-1700)*, Málaga, 1994, pp. 366-370; HORNEDO, R. M., “Fray Alonso de santo Tomás, obispo de Málaga”, en *Miscelánea Comillas*, nº 41, 1964, pp. 47-53; y PÉREZ DE COLOSÍA RODRÍGUEZ, M. I. y PÉREZ ROSA, J. A., “Una polémica entrada en religión: fray Alonso de santo Tomás”, en *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia* nº 16, Málaga, Universidad, 1994, pp. 335-343.

En la explicación de los sacramentos que se recoge en el *Liber Primus* de la sinodales sevillanas, de las “siete medicinas visibles donde Christo nuestro Señor tiene aplicada la fuerza y valor de su sangre, para remedio de nuestras almas”, la eucaristía tiene capital importancia. Dentro del contexto histórico-religioso en el que se escribe el texto, la explicitación del sacramento supone además una contundente declaración a favor de la tan debatida presencia real de Jesús en las especies eucarísticas, aludiendo a citas bíblicas para reforzar la trascendencia del mismo, así como a conceptos teológicos de autorías fácilmente identificables con tal de incentivar entre los fieles la oportuna veneración sacramental:

“Si hizo en Egipto de agua, sangre; i de una vara, una culebra; i así de pan i vino con las palabras del Sacerdote (que tiene para esto tanta fuerza, como las de Dios, i de Christo) se convierte toda la substancia del pan, i vino en el Cuerpo, i Sangre de Christo, quedando solos los accidentes de pan, i vino, que son el color, el sabor & c [sic] que en la Hostia consagrada se adora el verdadero Dios, que se adora en el Cielo; i lo mismo en el Caliz consagrado; porque estando en la Hostia el Cuerpo de Christo, i en el Caliz consagrado la Sangre de Christo, como está en el cielo; es cierto, que donde está el Cuerpo de Christo, está todo Christo; i donde está su Sangre, está todo Christo. De manera, que como el Bienaventurado en el cielo adora a Christo todo verdadero Dios, i Hombre, viéndolo claramente; Assi el Christiano en la Hostia, i en el Caliz adora a todo Chriso, aunque no lo vee claramente”<sup>557</sup>.

Semejante declaración de intenciones conlleva a su vez que el fiel entienda que debe preparar su alma para recibir la comunión, prescribiéndose por lo tanto la necesaria confesión como primer paso pues de no ser así se cometería un “peccado mortal gravissimo”, acotación contenida a su vez en los cánones de Trento y, por ende, en normativas diocesanas coetáneas a ésta. Para no sucumbir en esta falta, la acción sacerdotal es clave a la hora de enseñar correctamente a sus feligreses la denominada “doctrina christiana” en la que se ha de hacer especial mención a cómo se han de recepcionar los sacramentos, declarando siempre su “virtud, utilidad, uso i necesidad” con la intención de “assentar la doctrina en sus coraçones [...] e instruirlos en la lei del Señor”<sup>558</sup> a partir de lo contenido en los Evangelios. Para cumplir con lo preceptuado, al célibe se le dedica un extenso capítulo en el título *De officio Rectoris* en el que aparecen enumeradas, a modo de manual para el perfecto célibe, todas las cualidades de las que debe hacer uso. Uno de los preceptos recogidos es la obligación de tener siempre “el Santissimo Sacramento en la Custodia, con formas pequeñas consagradas, para comulgar, con la decencia, i limpieza que conviene, i lo renueven de ocho a ocho días”<sup>559</sup>, siendo también responsabilidad el cuidado de los corporales –a renovar cada quince días– y de los purificadores –que deberán cambiar semana–, proveyendo al mayordomo para que tenga en cuenta la muda de los manteles de altar una vez al mes así como en oportuno estado las casullas, albas, amitos, estolas o dalmáticas que hayan de utilizarse en función del tiempo litúrgico correspondiente. Una

<sup>557</sup> *Constituciones del Arçobispado de Sevilla, hechas i ordenadas por el Illustrissimo i Reverendissimo Señor Don Fernando Niño de Guevara, Cardenal i Arçobispo de la S. Iglesia de Sevilla. En la Synodo, que celebros en su Cathedral año de 1604 i mandadas imprimir por el Dean i Cabildo, Canonigos in sacris. Sede vacante. Sevilla, Imprenta de Alonso Rodríguez Gamarra, 1609, p. 14, columna izquierda.*

<sup>558</sup> *Ibidem*, p. 18, columna derecha.

<sup>559</sup> *Ibidem*, p. 33, columna izquierda.

fórmula muy semejante se contiene en las sinodales malagueñas de 1671, que además obligan al párroco a administrar el sacramento vistiendo siempre sobrepelliz y estola en caso de no llevar la casulla, purificándose los dedos a la hora de depositar la hostia en la boca del fiel quien, a su vez, deberá estar “genuflexo teniendo delante un paño blanco extendido”<sup>560</sup>.

El respeto a la veneración de la eucaristía, ha de llevar en consecuencia la adopción de determinadas actitudes tanto por parte de los celebrantes del oficio como de los fieles asistentes<sup>561</sup>. Así, en los capítulos V y VI del Título *De Regularibus* recogido en el Libro Tercero de la normativa de Niño de Guevara, se explicita que cuando esté expuesta la custodia en el altar “no se siente, ni cubra ninguna persona de ningún estado, condición, i calidad que sea, aunque sea durante los divinos oficios, sino fuere para oír Sermon”. En todo caso, de llevarse a cabo algún culto de desagravio a la eucaristía, el clérigo que lo presida habrá de estar “sin bonete, i los frailes quitada la capilla”. De igual manera ha de mantenerse cierto decoro a la hora de componer el altar del monumento del Jueves Santo, prohibiéndose expresamente su adorno con “camas, ni vestidos que ayan servido a usos profanos”<sup>562</sup> so pena de ser amonestados los responsables de la actuación con quinientos maravedís que se destinarían a alumbrar el sacramento.

En un mismo sentido, el altar donde se celebre la eucaristía debe estar compuesto en la forma en la que queda señalado en el capítulo XIII del Título *De celebratione Missarum, de divinis Officiis & processionibus*<sup>563</sup>. Ante todo debe estar consagrado destacando por su limpieza y aseo, siendo además necesario que en “en las Iglesias que tuvieren posibilidad para ello con frontal” que, en el caso de ser textil tendrá el color de acuerdo con el ceremonial romano. Sobre el ara se han de disponer al menos tres manteles o lienzo de Holanda<sup>564</sup>, siendo este aspecto a comprobar en la posterior comprobación que de ellos

<sup>560</sup> *Constituciones synodales del Obispado de Málaga. Hechas, y ordenadas por el Illmo. Y Revmo. Señor D. Fr. Alonso de Santo Thomas, Obispo de Málaga, del Consejo de su Magestad, & c. en la Synodo que celebró en su S. Iglesia Cathedral, del dia 21 de Noviembre de 1671*, Sevilla, viuda de Nicolás Rodríguez, 1674, p. 290. En todo caso se recuerda en esta normativa diocesana que el fiel que se acerque a comulgar ha de haber realizado previamente un proceso para la expiación de sus pecados a través de la confesión o, en caso de no haber podido llevarlo a cabo por ausencia de confesor, proceder a ello en tiempo inmediatamente posterior.

<sup>561</sup> En las sinodales malagueñas de 1671 queda explicitado que los fieles que se acerquen a comulgar deben hacerlo desprovisto de armas, salvo los caballeros de órdenes militares al entender que la posesión de éstas deviene en la defensa de la fe. De igual manera el aspecto del feligrés ha de cuidarse en su estética personal, no debiendo llevar el pelo suelto ni vestir con calzón marinero u otras prendas que no sean su traje más decente pudiendo el sacerdote, en caso contrario, no proceder a la administración sacramental. No es recomendable dar la comunión a niños antes que éstos tengan uso de razón –debiendo pasar previamente por la instrucción en las verdades de la fe a cargo de los responsables de la parroquia a la que pertenezca– así como a quienes públicamente se encuentren en una situación conyugal no reglada y considerada deshonesto a los ojos de la Iglesia: amancebados, logreros, blasfemos, facinerosos o ramera.

<sup>562</sup> *Constituciones del Arçobispado de Sevilla... op. cit.*, p. 85, columna izquierda y derecha. En el caso del decoro en el ornato del altar, la prescripción contenida en las sinodales de Niño de Guevara reproducen, tras cotejo previo, lo contenido al respecto en las firmadas por el cardenal Rodrigo de Castro en 1586.

<sup>563</sup> *Ibidem*, p. 94, columna izquierda y p. 95, columna derecha.

<sup>564</sup> En la normativa homónima malagueña queda bajo supervisión del mayordomo de fábrica la compra del lienzo para los manteles de altar, utilizándose el de trama más fina para los corporales y otra un tanto más gruesa para los purificadores para que a la hora de limpiar el cáliz no queden empapados. De igual manera, el texto normativo prosigue con una extensa descripción de los distintos materiales con que se han de confeccionar el resto de ornamentos litúrgicos. Cf. *Constituciones synodales... op. cit.* [1671], p. 138.



harán los visitantes. Otro elemento imprescindible es la cruz, cuya estampa sobre el ara “refresca la memoria de la Passion de nuestro Redemptor” permitiendo al fiel tener siempre presente “el instrumento en el que se obró”, recomendándose que cuando las rentas que supervisan los mayordomos así lo hicieran posible éstas fuesen “de plata o de latón” y, si los medios no lo permitieran bastaría una de madera dorada “con su pie, de suerte que asiente bien”.

Mucho más significativo será el altar mayor de la catedral o parroquia, al cual se dedica el Título *De Custodia, & Eucharistiae Chrismatis, & c.* incluido en el Libro Tercero. Las prescripciones contenidas en el capítulo I –haciéndose eco a su vez de lo recogido en las del cardenal de Castro– emplean el mismo concepto de ‘custodia’ al que se refería el arzobispo Guerrero en las sinodales granadinas de 1565, debiendo entenderse mejor el término ‘tabernáculo’. La estructura sacramental habría de disponerse “en todas las Iglesias de nuestro Arçobispado [...] en medio del dicho Altar mayor a donde se passe el Sanctissimo Sacramento”. En el caso de la existencia de un sagrario –a tenor de lo preceptuado por las sinodales de Diego de Deza de 1512–, éste pasaría ahora a contener “los sanctos Oleos, Crisma, i reliquias si las uviere, i el libro Manual de Sacramentis, i los demás libros pertenecientes al ministerio de Cura”, estableciéndose los mismos criterios que en otros textos normativos coetáneos en cuanto a la disposición de las hostias consagradas dentro del sagrario y su renovación. La apostilla sevillana al respecto tienen que ver con la responsabilidad dada al párroco de custodiar la llave del sagrario, que no cederá a nadie “salvo estando legítimamente impedido”. En este mismo sentido, en las constituciones malagueñas de fray Alonso se obliga a su vez al célibe responsable de la parroquia a llevar siempre en su cuello la llave del sagrario “con una cinta decente, y honesta, y descubierta, para que por ella sean conocidos quando se hiviera de acudir á ellos á pedir los Sacramentos”<sup>565</sup>, permitiendo la existencia de unas copias de las mismas que habrán de estar guardadas en sitio seguro.

En el caso de la normativa del obispado de Málaga, se explicita además que el tabernáculo<sup>566</sup> –sí se utiliza este término para referirse a la estructura sacramental a diferencia de las anteriores sinodales granadinas y sevillanas– “debe estar hecho de madera, ó piedra, ó de otra más noble materia, cubierto por defuera decentemente, y en lo interior dorado, ó vestido de paños de seda blanca, ó de tela, y cerrado con llave dorada”. Insiste además en la existencia de un ara con corporales sobre los que se dispongan tanto los relicarios<sup>567</sup> como una “lunéta de plata en que se pose la Hostia Consagrada, para colocarla en la Custodia, donde se manifiesta”. Es más, los visitantes habrán de comprobar si en efecto el tabernáculo<sup>568</sup> “está en medio del Altar, y no á un lado” de tal manera que esté bien sujeto al altar y la puerta del mismo sea fácil de abrir, verificando a su vez que en el interior estén los relicarios correspondientes, a ser posible dorados. También deberán preguntar en caso de existir cofradía sacramental por la realización de la procesión de ‘La Minerva’ los terceros

<sup>565</sup> *Ibidem*, p. 115.

<sup>566</sup> *Ibidem*, pp. 288-289.

<sup>567</sup> La utilización del término ‘relicario’ debe interpretarse como el copón o caja con pie, debiendo existir dentro del tabernáculo dos: uno la comunión para el pueblo y, en otro distinto, que se ha de llevar a los enfermos en el viático.

<sup>568</sup> *Constituciones synodales... op. cit.* [Málaga, 1671], pp. 212-213.

domingos de cada mes, cerciorándose que se ilumina el altar cuando se expone la hostia consagrada con el número adecuado de cirios, indagando si el viático se lleva a los enfermos con la decencia necesaria y confirmando si tanto los cálices como demás ornamentos litúrgicos se custodian y purifican conforme a lo dispuesto por la propia reglamentación diocesana.

Capítulo especial merecen en las sinodales de fray Alonso de santo Tomás el culto sacramental a realizar en la tarde del Jueves Santo<sup>569</sup>, en aplicación, como así se referencia, de unas directrices pontificias no identificadas fechadas en 1591<sup>570</sup>. Terminada la *misa in coena domini* a celebrar a la caída de la tarde, la hostia consagrada durante la misma se colocará en un cáliz cubierto con patena, llevándola en procesión claustral el sacerdote hasta depositarla en el arca o caja inserta en un altar convenientemente iluminado con al menos “veinte y quatro luzes de cera”. Este receptáculo habrá de ser propiedad de la parroquia, prohibiéndose el uso de objetos similares de procedencia particular, aunque en el caso de no existir directamente se reservará en el sagrario utilizado de manera habitual. A lo largo de la jornada, las luces del altar permanecerán encendidas “pena de excomunión mayor” y multa de “cinquenta reales al Cura” quien, por cierto, ha de estar postrado ante el monumento, velándolo, ataviado con sobrepelliz junto al resto de beneficiados parroquiales en caso de que los hubiere. El párroco portará siempre la llave del arca prendida en su cuello, pudiendo ceder copia de la misma únicamente a los patronos parroquiales, hermanos mayores de las cofradías sacramentales o a los justicias mayores del obispado, por “representar [éstos] á su Magestad” quienes, no obstante, la devolverán al día siguiente al término de los oficios.

Otras consideraciones normativas que se desarrollan en las sinodales sevillanas referidas al sacramento eucarístico tienen que ver con la forma en la que los sacerdotes han de llevar el viático a enfermos que vivan en cortijos por el camino más corto y volviendo cuanto antes a la parroquia, la regulación semanal de la comunión para los seglares<sup>571</sup>, pautas para la adoración de la hostia consagrada en el interior de los templos respetándose aquellos días como la octava de la fiesta del *Corpus Christi* en la que no es conveniente que todas las parroquias diocesanas lo hagan por no disponer de los medios económicos suficientes para sufragar el ornato de los altares, la prohibición de albergar los conventos en el interior de la clausura la reserva sacramental o la obligación sacerdotal de dar de comulgar a los condenados a muerte –recordando con ello la insistencia del prelado granadino Guerrero quien con sus súplicas a la autoridad pontificia consiguió universalizar esta práctica–, repitiéndose tal disposición en las sinodales malagueñas de 1671.

Son claras las directrices dadas por el marco jurídico-eclesiástico sevillano –contenidas en el capítulo XXIII del Título *De iudiciis & officio ordinarii* contenidas en el Libro Segundo– en cuanto a la tasación de obras artísticas ya que al parecer estaban siendo un tanto fraudulentas y engañosas contando incluso con la aquiescencia de los oficiales de un mismo ramo. En el caso que el proyecto a acometer supusiera un gasto superior al que

<sup>569</sup> *Ibidem*, pp. 297-299.

<sup>570</sup> Tendrían que ver, en todo caso, con la reforma de los oficios que deviene de los cánones trentinos.

<sup>571</sup> En el caso de las sinodales de fray Alonso se estipula que los seglares no deben comulgar más de una vez por semana, ya que esta práctica está reservada en exclusiva al orden sacerdotal.

normalmente pudiera dedicarse en una simple reparación, el mayordomo de fábrica tendría la obligación de pedir autorización al provisor, apuntalando mientras tanto aquello que hubiera que acometer a la espera de la llegada de ésta o bien la necesaria supervisión por parte del visitador que, con plenos poderes por parte del arzobispo, testaría la necesidad de intervenir en aras de no gastar más que una cantidad mínima de dinero<sup>572</sup>:

“Del reparo de las iglesias han de tener nuestro Visitadores mucha cuenta; y así mirarán si hay alguna pared, u otra cosa con peligro de caerse, o digna de que se repare, llamamos para ello, si fuera menester, maestros peritos en el arte; y si hay falta de plata, ornamentos, etc. Y considerada la calidad del lugar e iglesia, y la renta que tiene la Fábrica, y comunicado con el Mayordomo particular, y con el Vicario y con las demás personas que les pareciere, y conferido con ellos de qué manera ha de ser la obra, y los maravedís que ha de costar, y lo más que sea necesario, den de todo ello aviso a nuestro Provisor, para que provea lo que convenga; y sin licencia nuestra, o del dicho Provisor, no se hagan obras en las iglesias, y el darlas a hacer, y los contratos se les remitan; y asimismo traigan en su libro de memoria las obras que proveyeron se hiciesen, y las que hay comenzadas en las iglesias de sus partidos; qué oficiales las tiene, qué tiempo ha que está hecho el contrato, qué dinero han recibido; si se ha pasado o no el tiempo, dentro del cual están obligados a cumplir y acabarlas, para que visto todo se provea lo que más convenga”.

En un sentido parecido al recogido en las sinodales sevillanas de 1604, se prescribe en las malagueñas de 1671 que ninguna obra nueva, sea ésta reedificación o una reparación de calado, no se lleve a tasación sino que se someta a una suerte de concurso cuyo procedimiento siempre esté tutorizado por el obispado con la finalidad de no tener finamente que proceder a un pago elevado que no pueda ser asumido en un corto plazo por las arcas diocesanas<sup>573</sup>. Se trataba en todo caso de cuestiones que excederían de aquellas cantidades económicas que tenían permitidas gastar en reparaciones menores y con cierta independencia los mayordomos de fábrica, un oficio obligatorio en cada parroquia al encargarse de la supervisión del mantenimiento y supervisión de las dependencias de ésta.

Así mismo, en las constituciones sevillanas, queda patente una idea que se venía repitiendo en los documentos de 1512 y 1586: la iglesia, como “casa de Dios” y por lo tanto lugar de reunión-oración, no puede contener entre sus muros “alcázares” ni se pueden “fortificar o amurallar”, dándole un uso diferente al originario. Quizás en la base de esta idea aún subyazca un problema genérico que hunde sus raíces en el período bajomedieval cuando algunas localidades fronterizas con el antiguo reino nazarí, vieron reforzar el perímetro exterior de sus parroquias para convertirlas a su vez en recintos que, manteniendo su

<sup>572</sup> La autoridad que detentarán los visitadores provocará, andando el tiempo, enfrentamientos competenciales e institucionales entre oficiales y concejos civiles; de ahí que incluso en las sinodales almerienses de 1607, dictadas por Portocarrero, se asignen los gastos de mantenimiento, reparación e incluso edificación de algunas iglesias erigidas en villas y señoríos a los nobles señores que allí habitan y que suelen hacer un uso nobiliario y social del mismo. Véase LÓPEZ MARTÍN, J. y PÉREZ DE HEREDIA Y VALLE, I., “El sínodo almeriense... art. cit., p. 489.

<sup>573</sup> En el caso de las sinodales cordobesas del prelado Castro, la aclaración al respecto es mucho más explícita pues las obras en todo caso no se podrán llevar nunca a cabo si previamente no se han aprobado por parte del obispado las trazas, modelos a seguir y consiguientes condiciones de pago.

carácter sacro, pudieran en algún momento servir también de acomodo a la población en caso de producirse cualquier tipo de conflicto armado. En este sentido, se pretende ahora también que la imagen misma del templo se destaque del propio entramado urbano al no permitirse que otros inmuebles de carácter profano –viviendas particulares, en definitiva– se adosasen a la fábrica misma de éste, para así también salvaguardar la exegética imagen de un edificio santo y exento como prefiguraban los textos veterotestamentarios<sup>574</sup> e interpretando de manera particular el referido decoro recogido en los cánones de Trento. Es así como además ha de entenderse el reparo que ponen las sinodales del cardenal Niño de Guevara a que ningún vecino que rodea la fábrica parroquial “tenga abierta ventana ó mirador de su casa a la iglesia”<sup>575</sup>.

En las disposiciones conciliares malagueñas de 1671, el Título I del Libro Tercero denominado *De la edificación de las Iglesias*<sup>576</sup> contienen una serie de pautas a tener en cuenta a la hora de construir estos recintos sacros, en una línea argumental que evoca en cierto modo algunas de las directrices recogidas en las *Instrucciones* dadas por el cardenal Borromeo en Milán un siglo antes. Así, cuando:

“En este Obispado se huviere de edificar alguna Iglesia, especialmente Parroquia: Mandamos S. S. A., que primero se elija sitio proporcionadamente capaz, y apartado del ruido que causan los concursos publicos profanos, y para la traza, y fabrica se consulten los Maestros más expertos, y se haga (si pudiere ser) en forma de Cruz, con paredes fuertes, y durables, y con ventanas, de tal fuerte altas, que impidan a los de afuera ver lo que dentro se haze. En lo interior ha de tener las cosas siguientes: Altar mayor hecho de piedra, ó ladrillo, en el sitio más principal; Pulpito al lado del Evangelio; Pila de agua bendita; Coro en el Pavimento, ó en alto; Confessionarios con rexuelas, puestos en sitios patentes, y manifiestas; Pila Baustismal cercada de rexa, é inmediata á la puerta del Templo; y si huviere otros Altares, tenga cada uno en la pared al lado de la Epistola, disposición para que estén las vinageras, y bonete del celebrante”.

Continúa la exposición describiendo a grandes rasgos otros elementos distintos de la fábrica parroquial tales como la sacristía, torre con campanas o cementerio, preceptuándose el incumplimiento de algunos de los dictados desarrollados con pena económica destinada a la cera del sacramento eucarístico. Cualquier iglesia, capilla, ermita o recinto sacro que se construya de nuevo en la jurisdicción diocesana malagueña habrá de contar con la previa licencia *In scriptis* del prelado correspondiente, habiéndose reconocido con antelación el lugar donde se va a edificar y comprometiendo oportunas rentas de la mitra para que sean ornamentadas cuando sea oportuno o reparadas, para evitar así “las indecencias, y profanaciones que el tiempo, y la pobreza ocasionan”. La oportuna autorización se dará

<sup>574</sup> Cf. POMAR RODIL, P. J. y RECIO MIR, A., “Las constituciones conciliares y sinodales de Andalucía como fuentes para la historia de la construcción”, en HUERTA FERNÁNDEZ, S. (Coord.), *Actas del IV Congreso Nacional de Historia de la construcción*, vol. 2, Cádiz-Madrid, Colegio de Arquitectos-Instituto Juan de Herrea, 2005, p. 893. En todo caso, la prescripción no es aplicable a todas las diócesis pues por ejemplo, en la de Málaga, parte de la cabecera del propio recinto catedralicio se utilizó como fuerte muro de carga para la construcción de una serie de viviendas particulares, existentes incluso hasta bien entrado el siglo XX.

<sup>575</sup> *Constituciones del Arçobispado de Sevilla... op. cit.*, p. 88, columna izquierda y p. 111, columna derecha.

<sup>576</sup> *Constituciones synodales... op. cit.* [Málaga, 1671], pp. 418-419.

cuando así mismo se comprueben las trazas realizadas por el artista correspondiente así como supervisado un memorial de calidades de obra, los cuales han de ser “buenos y legítimos” pues, acabadas las obras, se supervisarán las terminaciones para comprobar si se corresponden con las acordadas. También se hace mención expresa a la obligación de contratar a artesanos oficiales en el “Arte de Albañilería, Cantería, ó Carpintería”, no permitiéndose que éstos por su cuenta subcontraten los trabajos a otros. Solo en el caso de muerte, el obispado determinará quien deberá continuar con las labores constructivas “según las circunstancias que concurrieren de tiempos, y personas”. Igualmente queda recogida la prohibición de manipular, alterar o eliminar escudos de personas particulares que estaban colocados en el recinto parroquial con anterioridad, siendo necesaria la autorización episcopal para la disposición de emblemas que respondan a patronazgos nobiliarios sobre determinados espacios.

En todo caso y una vez expuesto estudiado las disposiciones que en torno al culto eucarístico se hayan recogido en las anteriores sinodales, del estudio de estos documentos se advierte que en ellos no hay una regulación exhaustiva al respecto sino simples vías abiertas para la creación artística. Y en efecto así va a ser en el caso de las normativas eclesiásticas andaluzas y su amplio eco en el terreno artístico, cauce obligado para la materialización plástica y arquitectónica de cuestiones que quedaban, en aquellas reuniones del clero, recogidas en negro sobre blanco. Su análisis en conjunto sí suponen una considerable aproximación al floreciente fenómeno de la arquitectura religiosa andaluza del Barroco, incluyendo en ella tanto obras de patrocinio diocesano como otras llevadas a cabo por órdenes religiosas, siendo éstas las que, por su diferente ubicación sobre el territorio español, incorporan al esquema constructivo y ornamental soluciones diferentes.

La única fuente que de, manera taxativa y práctica, supone en sí mismas un tratado de arquitectura es un apéndice a las conclusiones del sínodo diocesano convocado por el arzobispo fray Isidoro de Aliaga<sup>577</sup>, celebrado en Valencia en 1631, titulado *Advertencias para los edificios y fábrica de los templos*. En este documento se codifica el modelo de templo ideal a partir de la disposición de sus diferentes espacios y la catalogación de los utensilios y ornamentos a emplear en el servicio del altar. Inspirado en los textos sagrados, el documento de doscientas treinta y tres páginas no deja de ser una versión levantina de las conocidas *Instrucciones* que, muy probablemente, formaban parte de la extensa biblioteca del patriarca Juan de Ribera. De hecho la similitud entre ambos documentos se advierte desde el propio índice, si bien Aliaga, una vez adentrándose en el contenido de los

<sup>577</sup> Este aragonés, hermano del Inquisidor general fray Isidoro Aliaga, fue arzobispo de Valencia entre 1612 y 1648. Es el protagonista indiscutible de una de las etapas más intensas de la Iglesia levantina, eclipsando su figura la todopoderosa y poliédrica de su antecesor, el sevillano Juan de Ribera. Pese a ello Aliaga no cejó en el empeño continuar la labor de renovación eclesial iniciada años antes por Pérez de Ayala y otros posteriores, aportando su grano de arena a la ya de por sí rica legislación sinodal. Como resultado de las visitas pastorales a toda la diócesis convocaría, una vez comprobado los errores existentes, una asamblea diocesana en 1631. Cf. BENLLONCH POVEDA, A., “Tipología de arquitectura religiosas: un tratado valenciano del Barroco (1631)”, en *Estudis. Revista de Historia Moderna*, nº 15, 1989, pp. 93-108; CALLADO ESTELLA, E., *Iglesia, poder y sociedad en la Valencia del siglo XVII. El pontificado de fray Isidoro Aliaga (1612-1648)*, Valencia, Universidad-Biblioteca valenciana, 2001 y PINGARRÓN SECO, F., *Las advertencias para los edificios y fábricas de los templos del Sínodo del arzobispo de Valencia Isidoro Aliaga en 1631. Estudio y transcripción*, Valencia, Asociación cultural “La Seu”, 1995.



apartados, desdeña aspectos que entiende menores en comparación con lo que verdaderamente pretende destacar en la que debe ser ‘perfecta’ fábrica religiosa; aunque, eso sí, marque cierta diferencia con el texto en el que se inspiran al expresar que se tratan solo de advertencias o guías, no de reglas a seguir escrupulosamente, con tal de que el fin y el uso del edificio sean los correctos. Es así como se deja paso en cierto sentido a la creatividad barroca frente a la aún rigidez renacentista de la norma de Borromeo, una concesión propia del tiempo histórico en que vive Aliaga pero siempre amparándose en normativas de rango superior con tal que no se tergiverse el mensaje final que se persigue en el templo:

“Y así se podrá limitar, quitar, añadir, mudar, y mejorar lo que en las dichas advertencias se dize, lo que consideradas todas las circunstancias que pueden concurrir en razón de las cosas que se huvieren de hazer, se hallare haver de ser más conveniente para su mejor uso; y más conforme al fin para que se hacen, y a las razones propias de tales cosas, y a las reglas de las disciplina Eclesiástica, y a las disposiciones de los Rituales”<sup>578</sup>.

Aunque el celo normativo no es tal, subyace la intención del prelado de supervisar las obras que se vayan a realizar, sean éstas de nueva fábrica o de reparación de las ya existentes. Para ello justifica que el documento se escriba en romance, evitando así malos entendidos entre quienes en definitiva promoverán las obras religiosas desde el ámbito eclesiástico y los que tendrán la responsabilidad de poner sus talentos al servicio de ésta. Este aserto viene a corroborar la importancia del documento que, por razones teológicas, litúrgicas y legislativas, va a suponer la codificación de los espacios sacros en la historia de la arquitectura. En relación al culto sacramental, las recomendaciones han de conectarse con la proliferación de las llamadas ‘capillas de comunión’ que proliferarán en la Edad Moderna en zona levantina, en consonancia última con las directrices trentinas y al amparo de la sanción realizada *ex profeso* por el papa Clemente VIII<sup>579</sup>.

En efecto Aliaga propone la exposición sacramental permanente en una capilla diferente a la mayor, situándola en el eje longitudinal de la cabecera de la iglesia –cuando ésta se alzase de nueva planta– para que existiera una comunicación directa con el trasaltar. Supone en todo caso una vuelta de tuerca al simbolismo del espacio inmediatamente posterior que se habilitó en El Escorial, monumentalizando éste a través de una estructura arquitectónica cuadrada muy utilizada en levante desde que en el siglo XV y a instancias del cardenal Alfonso de Borja, se construyera una capilla de idéntica planta en la catedral valenciana. El extraordinario desarrollo de esta estancia eucarística, al amparo de las directrices básicas recogidas en las *Advertencias* y de la que son ejemplos las existentes en la colegiata de san Nicolás, Alicante o, la de la iglesia de san Pedro, en Agost, hará que este prototipo arquitectónico llegue a rivalizar en ornato y creatividad con las variadas tipologías de capillas sacramentales del Barroco andaluz.

<sup>578</sup> *Advertencias para los edificios y fábricas de los Templos y para diversas cosas de las que en ellos sirven al Culto Divino y a otros ministerios*, Valencia, 1631, p. 4.

<sup>579</sup> RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., “Las Capillas de Comunión en la Comunidad Valenciana”, en *Actas del I Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Valencia, Consellería de Cultura-Generalitat, 1993, pp. 289-290.

No puede olvidarse pues que la aportación de Aliaga con ser importante en su momento son únicamente una breve explicación razonada en cuanto al orden y disposición de los elementos arquitectónicos propios de un recinto templario, con especial mención a la seguridad de los edificios, la conservación de la fábrica y la limpieza de ésta. En este sentido basta como ejemplo la mención directa al cuidado que ha de tenerse con los objetos destinados al culto, en especial, con los vasos sagrados –que han de estar dorados porque así “se descubren mejor las partículas”– y los corporales elaborados a ser posible sin trama textil que impidan un uso correcto.

## 2.4 SANTOS, MÁRTIRES Y DEVOTOS ‘ARROBADOS’ POR LA EUCARISTÍA. DE LA VIDA EJEMPLAR A LA FARSA HERÉTICA.

El impulso de Trento a la nueva visión que la Iglesia ha de dar a la vida de los santos terminará siendo, a la postre, uno de los puntos más álgidos de la creatividad barroca por cuanto supondrá el pretexto necesario para desarrollar alrededor del personaje en cuestión todo un entramado simbólico combinado, a su vez, con criterios artísticos de composición, color y luz mediante los cuales el artista deberá expresar todo sus conocimientos a favor de la idea final.

Agotadas las posibilidades expresivas del clasicismo renacentista en el punto muerto en el que la deja aquella ‘sensibilidad fatigada’ de las generaciones de artistas que aún rastrean las huellas del genio de Miguel Ángel Buonarrotti, las nuevas expresiones de la cultura barroca desbordan por completo los límites del equilibrio racional para adentrarse en un universo sensorial tan inquietante como fascinante que es capaz de combinar lo ilusorio con lo real a la vez que embarca en un mismo plano las sinuosidades, parábolas y hélices propias de la nueva arquitectura con el desarrollo de temas donde lo real se presenta imbuido por una ambientación mística que lo eleva hacia una categoría sobrenatural. Estas mismas características son de aplicación no sólo a obras constructivas, pictóricas, escultóricas o decorativas, sino que forman parte de una misma envoltura puesta al servicio del dogma, las creencias y la explicitación de ideas dentro de una simbiosis en las que todas las disciplinas artísticas e incluso teóricas forman un todo, tan magnífico al ojo humano, que lleva al intelecto a pensar continuamente donde empieza lo uno y donde acaba lo otro<sup>580</sup>.

El *theatrum sacrum* que se vive en el interior de los renovados templos barrocos deviene justamente de esa interacción-integración de las artes en paralelo al extraordinario desarrollo de la rúbrica litúrgica, inmensa en ritos cada vez más sensoriales, que se unen a la homilética para conformar un espectáculo solo al alcance de los sentidos. La multiplicación de los ángulos de perspectiva, el dinamismo de las formas, la interdependencia entre todas las partes que conforman un edificio, una pintura o un grupo escultórico, la multiplicada complicación del ornato dotado ahora de una solemnidad que a veces emborrona su cuna clásica, el orden gigante o colosal que permite una mayor voluminosidad en la que se integran variaciones sobre los antiguos órdenes arquitectónicos, la superposición de elementos cúbicos, troncopiramidales y poliédricos en un movimiento ascensional, el

<sup>580</sup> Cf. SOICHITA, V. I., *Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza-Forma, 1995.

naturalismo que se filtra por entre medio de la vida cotidiana, haciendo florecer los distintos estados de ánimo y donde la muerte tiene siempre un papel protagonista como poderosa dueña del destino humano, así como la representación de los rasgos individuales que reflejan estados psicológicos conmovedores, contribuyen a gestar un modelo que mezcla, a veces a partes iguales y otras tantas no, la sociedad con la religión o la vida terrena con el trascendentalismo de una realidad sobrenatural. Qué duda cabe que es la capilla sacramental un más que elocuente ejemplo demostrativo de cuanto se acaba de afirmar.

Un proceso que no es solo fruto del ámbito normativo que deriva de los cánones conciliares y su posterior desarrollo desde los poderes fácticos eclesiásticos. El proceso cuenta también con un impulso teológico a través de la renovación que, precisamente, aportan los autores españoles del siglo XVI y que sirve de base para el desarrollo de sus ideas en la centuria siguiente. De hecho las aportaciones que hacen incluso estos autores antes, durante y después de la cita trentina –según que casos– tienen un alcance universal pues prácticamente todos los promotores a partir de Francisco de Vitoria (1483-1546), formados en las universidades de Salamanca y Alcalá, son capaces de alcanzar la preconizada unión entre la escolástica y el humanismo promoviendo a su vez que el efecto renovador de sus estudios iluminara y actuara cual aliciente intelectual para estudiosos de otros territorios europeos a partir de las intervenciones de algunos de ellos en Trento –los dominicos Domingo de Soto (1494-1560), Bartolomé de Carranza (1503-1576), Melchor Cano (1509-1560) y Pedro de Soto (1493-1563), junto a los franciscanos Andrés de Vega (1498-1549) y Alfonso de Castro (1495-1558)– o por el profesorado hispano con cátedra en universidades extranjeras –los casos más singulares son los de los jesuitas Juan de Maldonado (1533-1583) en la Sorbona de París, Francisco de Toledo Herrera (1532-1596) en la romana Penitenciaría Apostólica y Gregorio de Valencia (1549-1603) en las germanas de Dillingen e Ingolstadt, todos ellos alumnos de los anteriores<sup>581</sup>–.

Junto con la participación en decisiones importantes desde los puntos de vista eclesiástico y político fruto de la colaboración continuada a modo de consejeros con los estamentos pontificios y monárquicos, estos autores van a desarrollar una teología original –para despreciadora de la tradición anterior–, expuesta a través de un método novedoso logrando unir conceptos que posteriormente serán denominados como teología positiva y especulativa. Las características fundamentales de ésta quedan reflejadas en una amplia erudición y manejo de fuentes a las que se aplican criterios científicos y deductivos reconocedores del importante papel que la propia teología juega en ellos –sin que quede exagerada como solía hacer la entonces decadente sofística escolástica o, por el contrario, suprimida, al modo en el que Lutero y algunas humanistas propusieron con anterioridad–. El desarrollo armónico de este proyecto combinaba a su vez la elegancia formal y literaria en consonancia con el gusto de la época con una cuidada dicción latina que tampoco desatendía un razonable sentido histórico-crítico que le llevaba a validar el uso de las fuentes empleadas y cuestionaba desde la razón las bases de la tradición o autoridad anteriores. En definitiva, una metodología viva preocupada por estudiar los nuevos

<sup>581</sup> GRABMANN, M., *Historia de la teología católica*, Madrid, 1940, p. 181 y JEDIN, H., “Historia del Concilio de Trento”, en ALDEA VAQUERO, Q. (Dir.), *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, vol. I, Madrid, CSIC, 1972, p. 492.

problemas surgidos en el momento histórico en el que se incardina intentando iluminar desde la fe y su armónica relación con la razón, empresas teológicas que necesariamente tendrían un sentido eclesial al ser conscientes los autores de su responsabilidad a la hora de colaborar en el proceso de renovación emprendido tanto en el ámbito universal como en el local<sup>582</sup>.

Es así como la vida de los santos también va a estar imbuida por estas especiales connotaciones genéricas aportadas desde puntos de vista completamente diferentes pero del todo convergentes en lograr el objetivo final. En especial se buscará el modo de presentar al santoral a través de imbuir su manifestación en la amplia gama del alma piadosa que va desde el dolor contraído del mártir hasta las connotaciones ascéticas de la mística con tal de plasmar y transmitir al fiel –en la mayoría de las veces, iletrado–, los grandes misterios de la religión cristiana y evadirlos así de la angustiosa situación social que se vive en las calles, suponiendo con ello una válvula de escape que promete un futuro mejor ante el asfixiante diario devenir.

Esas vidas además van a ser entendidas, difundidas e incluso instrumentalizadas a partir de relatos contruidos muchos de ellos en época medieval y otros a partir de su acción en plena Edad Moderna, planteando a su vez la exposición de una hagiografía a modo de recurso literario integrado en una estructura intrínseca prefijada. Junto a ello, la representación de figuras, literarias y visuales cual personajes secundarios poco individualizados, así como la disposición de escenarios genéricos servirán de marco idóneo en el que comenzarán a repetirse machaconamente las vidas de los santos y que se diferencian, de unas a otras, en algunas características particulares. En efecto, pueden cambiar los milagros, los atributos, el entorno o las tonalidades de los ropajes pero el tipo de escenas que se plasman tienden a mostrar el carácter edificante del protagonista como modelo aleccionador para los fieles. Estos *exempla*, enmarcados en distintos tipos de piedad y prácticas religiosas vinculados a modelos de la propia vida eclesial, son los que la Iglesia articula, instrumentaliza y dota de cuantas necesarias virtudes sean dignas de difundir y fortalecer en función del contexto socio-histórico en el que imbrica. En este caso, en pleno desarrollo de la cultura barroca.

En este sentido, ‘el efectismo dramático’<sup>583</sup> es un recurso retórico usado por los autores y que tiene por objetivo movilizar y conmover al fiel, tendiendo vínculos entre la figura del santo y el concepto de héroe épico desarrollado durante la antigüedad clásica que tienen en Homero y sus epopeyas el antecedente más preclaro. Ambas figuras, santo y héroe, se sitúan por encima de lo humano representando así un modelo tan perfecto que la fidelidad del relato histórico se convierte en irrelevante. De hecho es igualmente una constante que en estas hagiografías –al igual que ocurría en las clásicas epopeyas– el protagonista sea continuamente puesto a prueba, al límite incluso de lo humano, enfrentándose a situaciones dramáticas asumidas por su propia voluntad y siendo temerarios incluso hasta con la muerte, pues su objetivo es alcanzar la gloria celestial de la misma manera que lograr la fama se convertía en el fin primordial del precedente literario antiguo. Es así como el santo-

<sup>582</sup> Cf. BELDA, J., “La tradición teológica española”, en *Scripta Theologica* nº 15-3, 1983, pp. 849-851.

<sup>583</sup> Término empleado por SÁNCHEZ LORA, J. L., “Hechura de santo: procesos y hagiografías”, en GONZÁLEZ-SÁNCHEZ, C. A. y VILA VILAR, E. (Coords.), *Grafías del imaginario: representaciones culturales en España y América (siglos XVI-XVIII)*, 2003, pp. 336-352

héroe no tiene absolutamente nada de ordinario ni de mundano al situarse en un estrato superior al de la propia humanidad, en un estadio entre lo mundano y lo eterno, encarnando a su vez valores y modelos de piedad que la Iglesia pretende destacar y difundir, sobre todo para hacer frente al ‘contra-ejemplo’, es decir, el enemigo de la fe que actúa rodeado de valores desdeñables y castigables.

Atrás va a quedar la cultura renacentista imbuida por las corrientes imperantes europeas del Humanismo y los seguidores de Erasmo de Rotterdam. El reformismo religioso se aferrará a la devoción popular para sobrepasar aquellas ideas anteriores que consideraban perjudiciales para la fe cristiana el valor positivo dado a la visualización plástica de los dogmas y los episodios que forjan la historia eclesiástica, favoreciendo como medio de conocimiento los sentidos y todo cuanto tenga que ver con la percepción realizada a través de éstos en pro de establecer una inédita vía de relación con lo sagrado. Y en ese sentido, el ejemplo de los santos llega a veces a eclipsar –cuando no a sustituir– a los más conceptuales temas bíblicos debido a las enormes potencialidades catequéticas de los primeros para ilustrar de manera fehaciente el perfecto papel de intercesores de la fe ante Dios. El ‘milagro’ que se produce en estas escenas escritas en los folios por los hagiógrafos y plásticamente representadas por los artistas van a trascender del ámbito privado del protagonista, del grupo social u orden religiosa al que pertenezca, para así hacer partícipes del mismo a quien lo contempla dando cauce ortodoxo a la satisfacción comunitaria del gusto por lo maravilloso. La celebración solemne y artificiosa de estos nuevos modelos socio-religiosos de comportamiento son a su vez un medio para desterrar la amenaza iconoclasta que en algunos momentos defiende la reforma protestante en zonas europeas haciendo del triunfo, la gloria eterna y la felicidad celestial el principal medio vehicular para la *propaganda fide*, inmersa en una auténtica *era sanctorum* que se extiende a lo largo del siglo XVII<sup>584</sup>.

En España, la asunción de estos planteamientos son aún mucho más contundentes entrando incluso en relación las ceremonias religiosas de adhesión al santoral y a los mártires con las manifestaciones parateatrales que los jesuitas van a desarrollar en sus propias instalaciones, llegando incluso a establecer una correspondencia entre iguales con la importante convocatoria que arrastra el teatro profano del Siglo de Oro y sus paradigmáticas comedias heroicas de campesinos y cortesanos. La adhesión del espectador-fiel se lograría frente a la potente ‘competencia’ haciendo recordar los textos devotos del *Flos Sanctorum* a través de unos *tableaux vivant* que pondrían ante los ojos del feligrés la misma imagen viviente del santoral cristiano, sin caer en la representación acostumbrada ni en el teatro más costumbrista que es denostado continuamente por la normativa sinodal, prohibiéndolo incluso en determinados momentos del calendario litúrgico. Eso sí, las formas de la religiosidad barroca española si van a beber los mismos instrumentos de la teatralidad en su raíz docente y catequética adaptada como prolongación misma del sermón y del catecismo parroquial<sup>585</sup>. Se tratará así de la apuesta por una religiosidad que asume cual propio recurso

<sup>584</sup> Estas afirmaciones están muy extendidas por la historiografía. A modo de ejemplo, SÁNCHEZ LORA, J. L., *Mujeres, conventos y formas de religiosidad barroca*, Madrid, Fundación Universitaria española, 1988, p. 366.

<sup>585</sup> Véase al respecto lo contenido en el siguiente subapartado así como las pautas generales ofrecidas por APARICIO MAYDEU, J., “Del parateatro litúrgico al teatro religioso: sobre la práctica escénica de ‘Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario’ de Calderón”, en *Estudios sobre Calderón*, vol. 2, Madrid,



el de la proyección de una imagen externa que posibilitaría hacer visible todo aquello que deviene de significaciones abstractas para así exornar los conceptos teológicos en una mezcla de solemnidad propia de lo divino con la amenidad de la realidad cotidiana.

En todo caso esta transformación estética deviene justamente de la novedosa espiritualidad que marca la segunda mitad del siglo XVI y cuya acción-repercusión otorgará de mayor consistencia al movimiento renovador europeo impulsado tras las cánones y decretos de Trento y, como ya se ha indicado, por la novedosa teología proyectada desde las universidades. El creciente número de santos impresiona sobremanera por lo que su incidencia histórica y repercusiones mostrarán a la postre una gran diversidad. La *dignitas* del ser humano encarnada en una personalidad vigorosa y original triunfa al ennoblecerse con los ideales esenciales que la religión católica comienza a poner en valor. Ignacio de Loyola, Francisco de Borja, Pedro Canisio, Luis Gonzaga, Estanislao de Kostka por parte de la orden jesuita, hacen frente otras importantes santidades detentadas por el propio pontífice Pío V, Felipe Neri, el cardenal Borromeo o Tomás Moro quienes, a su vez, llegan a compartir un mismo período de vida con Teresa de Jesús, Juan de la Cruz, Juan de Ávila, Pedro de Alcántara, Juan de Dios o Juan de Ribera, entre otros muchos. Una extensa cadena cuyos eslabones no son iguales los unos a los otros aunque comparten en sí una vida auténtica, desprovista de patrones, que busca casi por única necesidad la unión con Cristo a partir de una misma Iglesia.

Es justamente esa ‘mística’ la que va a ponerse de relieve en la reproducción de los episodios más álgidos de sus vidas. De hecho, el sentido original del término *mystikós* alude a la acción de ‘cerrar’ asociado a los ojos o la boca aunque en el ambiente cristiano adquiere tres significados estrechamente relacionados entre sí y de aparición sucesiva en el tiempo:

- Primero, el bíblico, dado por Orígenes al interpretar el sentido pleno de los textos testamentarios en los que convergen las líneas básicas de la revelación. Es decir, se trata de la comprensión a través de este concepto de lo que Pablo denomina en sus escritos como ‘misterio’, el designio al que Cristo se somete por voluntad del padre en pro de la salvación de la humanidad: “el misterio escondido desde siglos y generaciones, y manifestado ahora a sus santos, a quienes Dios quiso dar a conocer cuál es la riqueza de la gloria/de este misterio entre los gentiles, que es Cristo entre vosotros, la esperanza de la gloria”<sup>586</sup>.
- Un segundo, sacramental. En algunos fragmentos de la patrística, ‘lo místico’ hace referencia a la celebración de los sacramentos en cuyos ritos no pueden participar aquellos que no hayan sido iniciados, es decir, los no bautizados. Gregorio Nacianceno conceptualiza la eucaristía como ‘cena mística’, en una opinión muy similar a la que tendrá Nilo, el asceta del monte Sinaí. Cirilo de Alejandría firmará la expresión ‘mística comunión’ del pan que, a su vez, es una ‘mística alabanza’. En todo caso esta acepción mantiene una estrecha relación con la primera pues la

---

Istmo, 2000, pp. 744-759; y RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., “Teatro y espacio sacro en el barroco”, en *Espacios teatrales del barroco español. Calle-Iglesia-Palacio-Universidad. XIII Jornadas de Teatro clásico de Almagro*, Kassel, 1991, pp. 101-120.

<sup>586</sup> *Epístola a los Colosenses* 1, 24-27.

incardinación de ambas refuerzan conceptualmente la profunda realidad de los sacramentos que se manifiestan tanto en Cristo como en su victoria sobre la muerte de cruz y de los que son partícipes la comunidad cristiana que, reunida, celebra los mismos.

- El tercero, espiritual. Marcelo de Ancira, un casi desconocido autor del siglo IV, utiliza por vez primera la expresión ‘teología mística’ para asignar un conocimiento misterioso e inefable de Dios, diferente del común que solía tenerse con otras realidades. Pseudo Dionisio Areopagita recuperará el vocablo para titular de este modo su obra, *De mystica theologica*, precisando que es justamente esa mística comprensión de la divinidad el vértice máximo de la vida espiritual<sup>587</sup>. Es justamente el conocimiento ‘místico’ una asimilación por parte del fiel del misterio que se le revela en las escrituras y donado por Dios a través de la acción sacramental.

Se cierra así una misma línea teórica que comparte los tres sentidos para la explicitación en profundidad del conocimiento de Dios que el cristiano alcanzaría, en su interés por unirse a éste, una vez entendiese y aplicase en su propia vida el contenido de los textos sagrados que se predicaban a viva voz en las celebraciones y participase activamente en los sacramentos<sup>588</sup>. De igual manera, la dimensión espiritual, entendida como compiladora de las otras dos, será la más utilizada a partir del siglo XVII sustantivándose ‘la mística’ como designación del entendimiento de la divinidad a través de las realidades que se enrolan en los fenómenos extraordinarios de la vida espiritual. Es ahí donde entran en acción las predicaciones, las locuciones, las visiones, las revelaciones privadas o los hechos milagrosos entre otras variadas acciones que, en combinación de todas, ponen de relieve una especial intervención de Dios a modo de gracia o *gratis data* que reconoce el esfuerzo, dedicación e insistencia del santo por alcanzar la plenitud que otorgaría su unión definitiva con esa realidad suprasensible. Es este tipo de conocimiento el que habitualmente ha sido denominado como ‘experiencia mística’ fruto de la especial, intimista y particular vida del fiel que está llamado a alcanzar la santidad.

Por lo tanto, la vivencia espiritual va a adquirir en el contexto de la renovación católica una nueva dimensión cuando ésta se relacione intrínsecamente con la eucaristía. En todo caso la verificación de la mística en el terreno sacramental no es novedosa en sí. Atrás quedan en el tiempo las narraciones que en sentido objetivo presentaron los Padres de la Iglesia en sus textos comentados en el capítulo I al poner de manifiesto –siguiendo a Cirilo de Jerusalén– que el tomar el cuerpo y la sangre de Cristo permiten al fiel llegar “a ser tan concorpóreos y consaguíneos con Él”<sup>589</sup>, convirtiéndose así en portadores del redentor a partir de la participación directa de su naturaleza divina. Una unión tan perfecta como los dos trozos de cera que se funden en uno solo, en opinión de Cirilo de Alejandría, o cual carbón incandescente que conforma una sola cosa, según Juan Damasceno. Las enseñanzas

<sup>587</sup> AREOPAGITA, P.-D., *De mystica theologia* 1, 1. Edición perteneciente a HEIL, G. (ed.), *Corpus Dionysiacum II*, De Gryter, 1991.

<sup>588</sup> Véase BELDA PLANS, M., *Eucaristía y vida espiritual*, serie colección teológica, Bogotá, Universidad de la Sabana, 2001, p. 49 y ss.

<sup>589</sup> JERUSALÉN, C., *Catechesis* 22 (Mistagógica 4, 3). Edición de KELLY, J. N. D., *Primitivos credos cristianos*, Salamanca, Secretariado Trinitario, 1980.

patrísticas redundan de esta manera en la interpretación en clave eucarística de ciertos versículos de los Salmos, en especial el 23 y el 24, que eran cantados en las celebraciones comunitarias: “tú preparas ante mí una mesa frente a mis adversarios; unges con óleo mi cabeza, rebosante está mi copa”.

Elemento éste que se ha entendido como hiciera Cipriano cual cáliz sacramental que provoca una *sobria ebrietas*, una ‘abstemia embriaguez’ que conduce los ánimos a la sabiduría espiritual en la que se pierde toda razón, se relaja el alma y se abandona toda tristeza ante “el gozo del perdón”<sup>590</sup> que otorga Cristo con su sangre derramada y compartida. Unos efectos que Ambrosio relaciona tiempo después a “la sobriedad de la mente”<sup>591</sup> que provoca en el alma un obrar virtuoso en paralelo a la voluntad divina<sup>592</sup>, como repetirán luego Cirilo de Jerusalén, Gregorio de Nisa o Juan Crisóstomo. Aportaciones que fueron llevadas al terreno de la escolástica medieval por Tomás de Aquino y Buenaventura de Bagnoregio, otorgándoles un nuevo sentido así como una renovada visión espiritual incardinada a su vez dentro de una teología sacramental estructurada y meditada bajo el filtro cristiano dado al pensamiento filosófico antiguo. Desde el terreno plástico, volverán a difundirse aquellas misas que igualmente se difundieron en época medieval en las que ocurre con frecuencia algún acontecimiento que escapa de a los límites de la razón y entran a formar parte de lo misterioso, lo milagroso, lo sobrenatural. Serán pues de nuevo los célibes Gregorio, Martín o Egidio los que vuelvan a protagonizar escenas anacrónicas en las que Cristo se hace presente justo en el momento de la duda, del breve debate sobre si verdaderamente éste sigue siendo el mismo redentor oculto bajo las especies eucarísticas.

#### 2.4.1. La experiencia espiritual de los carmelitas

No obstante, en la época moderna y junto a los anteriores, van a aparecer otros protagonistas que ampliarán el elenco de momentos que, partiendo del vasto legado de los padres apostólicos y las aportaciones medievales, terminarán por configurar una propuesta espiritual basada en esa misma esencia tejida a lo largo de la historia de la Iglesia pero presentada a los fieles en clave moderna a partir del contacto íntimo que se establece entre Cristo y el fiel a través de la celebración sacramental de su cuerpo y su sangre. Teresa de Jesús (1515-1582) es justamente quien centra la experiencia espiritual en el centro de las ‘comunicaciones divinas’. Así, al catequizar a sus hermanas espirituales a mostrar una actitud intimista cuando han recibido la eucaristía, afirmará que es justamente el sacramento donde tiene lugar la manifestación más suprema de Cristo en el alma fiel:

“Mas acabando de recibir a el Señor, pues tenéis la misma persona delante, procurar cerrar los ojos del cuerpo y abrir los del alma y miraros al corazón; que yo os digo –y otra vez lo digo, y muchas lo querría decir– que, si tomáis esta costumbre todas la veces que comulgardes –y procurad tener tal conciencia que os sea lícito gozar a menudo de este Bien, que no viene tan disfrazado– que,

<sup>590</sup> CIPRIANO, *Carta 63 a Cecilio*. Edición de CAMPOS, J., *Obras de san Cipriano*, Madrid, BAC, 1964, p. 607.

<sup>591</sup> MILÁN, A. de, *De Sacramentis* V, 3, 17. Edición consultada en *Sancti Ambrosii episcopi Mediolanensis Opera*, vol. 17, Città Nuova-Milano-Roma, 1977-1994, p. 108.

<sup>592</sup> CANTALAMESSA, R., *L'Eucaristia, nostra santificazione*, Milán, Ancora, 1997, p. 44.

como he dicho, de muchas maneras no se dé a conocer conforme a el deseo que tenemos de verle; y tanto lo podéis desear que se os descubra del todo”<sup>593</sup>.

Es ella misma quien además narra su propia experiencia al recibir en su interior el sacramento, en una clara apostilla al contexto histórico en el que vive proclive a la defensa de la presencia real de Cristo en las especies transustanciadas. Es así como se debe entender la glosa que conmina al resto de fieles a no desconfiar de la acción salvífica que está implícita al manducar la hostia consagrada “con tan grande majestad que no ha quien pueda dudar sino que el mismo Señor”<sup>594</sup> el que se da como alimento para el alma. Pero no sólo produce ese efecto sino que la acción sacramental conlleva a su vez, siguiendo sus palabras, la oportunidad de profundizar en los misterios de la fe, invitando a los demás a descubrirlos de la misma manera que en ella se ha hecho posible. Es ese convencimiento el que le lleva a cuestionarse el porqué de los ataques que la Iglesia recibe por parte de los reformistas luteranos, preocupándose por el desprecio que éstos hacen al sacramento eucarístico: “¡Oh válgame Dios! Cuando yo vi a su Majestad puesto en la calle, en tiempo tan peligroso como ahora estamos por estos luteranos, ¡qué fue la congoja que vino a mi corazón!”<sup>595</sup>. En esa misma línea continuará incidiendo en otros testimonios a través de los cuales sigue reflexionando sobre el sentido final de los ataques protestantes: “Criador mío, ¿cómo pueden sufrir unas entrañas tan amorosas como las vuestras que lo se hizo con tan ardiente amor de vuestro Hijo y por más contentaros a Vos, que mandaste nos amase, sea tenido en tan poco como hoy día tienen esos herejes el Santísimo Sacramento, que le quitan sus posadas y le deshacen las iglesias?”<sup>596</sup>.

Al hilo de estas expresiones tienen sentido las órdenes dadas –en paralelo a las también desarrolladas por otras órdenes pasada la mitad del siglo XVI– para la retirada y posterior destrucción de aquellos libros que ponían en peligro la creencia común en Cristo sacramentado. La apuesta de la abulense desde entonces quedaba centrada en Jesús de Nazaret, desarrollando desde entonces una espiritualidad de marcado carácter cristológico.

En la glosa que realiza de la oración del *Padre nuestro* en *Camino de Perfección*, en especial en los capítulos 33 al 35, se encuentra la síntesis del testimonio eucarístico de la santa. Su profunda experiencia de fe, apoyada en un sólido sustrato evangélico, le lleva relativizar los fenómenos extraordinarios para centrarse en la explicitación de cómo el don del Padre en Cristo por el Espíritu se dan en el sacramento. En todo caso, no puede escribir de ella sin evocar sus propias experiencias eucarísticas recientes y estremecedoras, pues se siente en la necesidad de testificar expresamente sus vivencias para dar a tender lo bienaventurada que es por tener delante, en persona, al propio Cristo, casi de la misma forma que si hubiera caminado y vivido a su lado en la Galilea del siglo I<sup>597</sup>. Un encuentro que además va a

<sup>593</sup> JESÚS CEPEDA Y AHUMADA, T. de, *Camino de perfección* (códice de Valladolid), c. 34, 13. Edición de MADRE DE DIOS, E. y STEGGINK, O., *Obras completas de Santa Teresa de Jesús*, Madrid, BAC, 2015.

<sup>594</sup> *Ibidem*, en *Vidas* c. 28, 8.

<sup>595</sup> *Ibidem*, en *Fundaciones* 3, 10.

<sup>596</sup> *Ibidem*, en *Camino de perfección* (códice de Valladolid), c. 3, 8.

<sup>597</sup> Cf. ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, T., *Paso a paso leyendo con Teresa su Camino de Perfección*, Burgos, Monte Carmelo, 1995, p. 234. Resulta ser esta una de las aportaciones que desde el ámbito de la espiritualidad se

permitirle, desde una óptica trinitaria, poner especial atención al diálogo oracional que establecerá con Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo en pro de la salvación de la humanidad, mostrándose ella misma como intercesora entre la divinidad y los seres humanos.

Juan de la Cruz (1542-1591), por el contrario, no ha transmitido en los textos su particular vivencia eucarística, aunque puede vislumbrarse la unión que la comunión provoca en su interior al hilo de una de sus poesías donde la eucaristía se presenta como la fuente viva de la que brota el misterio trinitario: “Aquesta viva fonte está escondida / en este vivo pan por darnos vida, / aunque es de noche. / Aquí se está llamando a las criaturas, / y de esta agua se hartan, aunque a oscuras, / porque es de noche. / Aquesta viva fuente que deseo, / en este pan de vida yo la veo, / aunque es de noche”<sup>598</sup>. La imagen del manantial tampoco es novedosa pues supone la puesta en valor de aquel signo catacumbario, posteriormente asumido por la estética paleocristiana, entendido como abrevadero mediante el cual los animales consiguen alcanzar la salvación eterna de sus almas. Los ciervos y aves que se acercan hasta el surtidor vuelven por lo tanto a dotarse de una simbólica presencia sacramental que, a partes iguales, une el bautismo y la eucaristía cual elementos vertebradores de la vida cristiana.

La experiencia joánica se basa en la misa matutina y en la adoración eucarística vespertina, costumbres que adquirió siendo aún adolescente junto a su madre Catalina y su místico hermano, Francisco de Yepes, en Medina del Campo, Valladolid, a donde su familia se había trasladado ante su acuciante pobreza tras recorrer diversas poblaciones cercanas. Formado en centro jesuita a través de la novedosa *ratio studiorum*, el conocimiento del latín le lleva al estudio de los autores clásicos antiguos simultaneados con los promotores del humanismo cristiano. Su posterior ingreso en la orden carmelita de Salamanca le proporciona una celda desde la que puede ver el sagrario de la iglesia cenobial, glosada en algunos de sus versos.

Las hábitos sacramentales de ambos anidan con fuerza en el seno de la orden del carmelito al entenderse como prácticas habituales dentro de la reglamentada vida de oración en la celda, el ayuno y abstinencia de carne, la renuncia de rentas y propiedades comunales o particulares y la práctica del silencio. Será ya en el siglo XVII cuando diferentes teólogos carmelitas traten de desarrollar la unión mística con Cristo a través de la eucaristía al amparo de los escritos de sus fundadores/reformadores<sup>599</sup>. Tomás de Jesús (1563-1627)

---

deben tener en cuenta para una más amplia comprensión de la pedagogía, experiencia y testimonio eucarístico de Teresa de Jesús en el sacramento de la eucaristía.

<sup>598</sup> CRUZ, J. de, *Poesía La Fuente*, 11-13. Recogido en *Obras completas*, Madrid, BAC, 1982, pp. 12-13.

<sup>599</sup> El 24 de abril de 1614 era beatificada Teresa de Jesús en Roma por el papa Paolo V mientras que el 12 de marzo de 1622, el papa Gregorio XV la canonizaba en una solemne celebración junto a Isidro, Ignacio de Loyola, Francisco Javier y Felipe Neri. Se cumplían así los pasos canónicos previos que constituyen el proceso de verificación de sus vidas, milagros y testimonios de la época. En el caso de la santa de Ávila destacan las publicaciones que sobre su figura y acciones firmaron María de Austria –hermana de Felipe II– o fray Luís de León –designado responsables por parte del Consejo Real de la supervisión de la causa impulsada en 1591 por el obispo de Salamanca, Jerónimo Manrique Figueroa–, no faltando tampoco los tratados que partir de entonces publicasen los célibes Pedro de Ribadeneira, Francisco de Rivera, Diego de Yepes, Juan de Jesús María o Jerónimo Gracián, glosando la trayectoria piadosa de la protagonista. Significativa para la posterior iconografía plástica de Teresa de Jesús resulta la edición en Amberes en 1613 de la primera vida gráfica de la



sostiene que es posible alcanzar una alianza experiencial porque es justamente la certeza de la presencia en ella de la divinidad la que la hace posible:

“Además de la unión de afecto con Cristo, estimo que se da otra unión real e inefable con é en este divino Sacramento, la cual suele acaecer solamente en las almas purificadas y que desean ardientemente al mismo Cristo. Es felicísima unión no es más que la íntima manifestación de la presencia de Cristo escondido en este Sacramento, no por visión o revelación, sino mediante abrazos dulcísimos con los que inefablemente y suavemente estrecha al alma, de tal modo que ésta percibe de modo ciertísimo su presencia real [...]. Y ésta es la verdadera unión y el verdadero conocimiento del mismo Cristo no solo mediante el afecto, sino también por un misterioso contacto e unión inmediata y real de nuestra alma con Cristo”<sup>600</sup>.

La única razón que permite esa identificación directa es justamente, en opinión del carmelita, el amor de Cristo que al ser tan intenso “no es capaz de ocultar por más tiempo su presencia en este Sacramento al alma sedienta”<sup>601</sup>. En esa misma alianza pueden darse según el teólogo portugués Antonio do Espírito Santo (+1674) dos niveles, uno afectivo y el otro real e inmediato; el primero se llevaría a cabo por el amor aunque sin recibirse a Cristo a través de la comunión mientras que, en la segunda, la presencia de éste en la manducación del pan se llega incluso a saborear: “hay una sensación vital de Cristo mismo existente en el Sacramento, por la cual se percibe realmente su presencia y se gusta su bondad e inefable dulzura en la misma fuente”<sup>602</sup>. De hecho, la unión, sigue explicitando el carmelita, no se adquiere a través de ningún visión o revelación sino que es percibida por el intelecto al que la fe ilumina a través de los dones del Espíritu Santo le llevan a captar de inmediato la presencia de Cristo en la eucaristía.

La carmelita francesa María de la Encarnación (1566-1672) redonda en la explicitación de la eucaristía como alimento de la vida cristiana y consuelo para el alma: “es en la comunión diaria donde el alma recibe la seguridad de que posee la vida de Cristo. No sólo se lo dice la fe viva sino que el Señor le hace experimentar que es Él, por una unión de amor que la hace gozar de una manera inexplicable”<sup>603</sup>.

Al amparo de las estas precisas interpretaciones y teniendo como referencias las experiencias vitales de los reformadores, la orden empeñó sus esfuerzos en la representación plástica de esos episodios<sup>604</sup> en paralelo al desarrollo de las prácticas

---

abulense bajo la dirección de Adrien Collaert y Cornelio Galle, constituyéndose en punto ineludible de referencia para los artistas del Barroco.

En el caso de Juan de la Cruz, las fechas se dilatan un tanto más en el tiempo ya que el proceso de beatificación comenzaba en 1627 y culminaba con la autorización pontificia de Clemente X en 1675, siendo canonizado por Benedicto XIII en 1726.

<sup>600</sup> JESÚS, T. de, *De oratione divina*, libro 4, c. 27. Recogido en *Opera omnia* t. 2, Colonia, 1684, p. 354.

<sup>601</sup> *Ibidem*, c. 29, p. 361.

<sup>602</sup> ESPÍRITU SANTO, A. de, *Directorium mysticum*, tract. 4, disposición 5, 1-2, núm. 525. Edición de París, 1904, p. 619.

<sup>603</sup> ENCARNACIÓN, M. de la, *Écrits spirituels et historiques*, t. 2, Québec-París, 1929, pp. 222-224.

<sup>604</sup> Además del desarrollo de una iconografía eucarística relacionada con las vidas de Teresa de Jesús y Juan de la Cruz, el carmelito intentó poner todos sus recursos disponibles en la legendaria explicitación de su fundación

eucarísticas –en la zona del levante español son pioneros en la disposición, en el antiguo convento del Carmen, de una capilla de comunión en 1613 destinada a la adoración perpetua– junto al fomento de las cofradías sacramentales en los propios muros de sus conventos recuperando así la memoria que les llevó a impulsar a finales del siglo XV este tipo de asociacionismo en el norte de Italia. Una vida centrada en Cristo y en sus misterios será el motivo fundamental de la renovada plástica carmelita al amparo de la formación que la propia Teresa había realizado en su ascética vida. Si en ella no faltaban las obras espirituales de Francisco de Osuna a través de sus *Abecedarios*, Bernabé de Palma con *Via Spiritus* y Bernardino de Laredo, autor de la célebre *Subida del Monte Sión*, Juan de Ávila y fray Luis de Granada completaban el círculo teórico a partir del cual se fundamentaría la explicitación eucarística de la vida del carmelo al amparo de las opiniones laudatorias hacia ese tipo de espiritualidad que otros personajes, como el franciscano Pedro de Alcántara o el jesuita Francisco de Borja, argumentaron a su favor.

No son demasiado explícitas las obras que muestran esa especial unión mística de Teresa de Jesús recibiendo la eucaristía. Más bien, las obras carmelitas tratan de expresarse en terrenos más propios de la ascética a través del desvanecimiento de la santa ante la presencia de Dios o la inspiración que la propia divinidad le otorga para plasmar en sus escritos el eco sobrenatural de sus palabras convencida que es precisamente Cristo quien actúa como su maestro interior desde su ‘cátedra eucarística’. En el Museo Lázaro Galdiano de Madrid cuelga un lienzo titulado *La comunión de santa Teresa (imagen 45)*, recuperado por el promotor de la colección en París tras la venta que de él había realizado en otros tiempos el marqués de Salamanca<sup>605</sup>. El lienzo, cuya autoría se atribuye a Juan Martín de Cabezalero, muestra a la santa abulense arrodillada en un gesto de recogimiento justo en el momento en el que el celebrante, el franciscano Pedro de Alcántara revestido con recamada casulla, procede a distribuirle el pan eucarístico. La grandilocuencia del escenario barroco que deja entrever la base de una monumental columna, el vuelo de un cortinaje de clara inspiración italiana o la monumentalidad del retablo del que únicamente se percibe una labrada ménsula, no son óbices para destacar una cuidada ambientación en la que sobresale el importante papel jugado por el sacerdote, a la sazón reformador seráfico, en la confirmación y autenticación de las visiones místicas de Teresa de Ávila, mostrando en ella la trascendental dimensión que el santoral adquiere en el mundo de la renovación católica. El anacronismo presente llega al paroxismo de incluir cual fedatarios de la escena actuando como diácono y subdiácono respectivamente a Francisco de Asís y Antonio de Padua, en

---

en el siglo XIII. La fuente de Elías, la cueva de Eliseo o las celdas que sus discípulos habían habitado en las faldas del Monte Carmelo fueron motivo de continuas interpretaciones tanto pictóricas –véase el lienzo titulado *Profeta de fuego* pintado por Valdés Leal para el retablo cordobés del Carmen entre 1655 y 1658– como escultóricas –sirviendo de ejemplo los grupos que coronan los retablos laterales del convento antequerano comenzados a finales del siglo XVII–.

<sup>605</sup> La publicación del inventario de Ana María de Soroa, casada con un alto funcionario de la corte de Felipe V, Miguel Antonio de Zuaznábar, daría a conocer la existencia entre sus bienes de una pintura en la que el célibe alcantarino daba la comunión a la santa abulense, obra de Cabezalero. Al parecer el cuadro pasó en tiempo después al marqués de san Nicolás, quien lo dejó en testamento al marqués de la Ensenada. Hasta el siglo XIX su existencia era prácticamente desconocida hasta su aparición en la colección del marqués de Salamanca, habiéndose atribuido a Sánchez Coello en una venta realizada en 1867 y a Claudio Coello en otra posterior de 1875. Cf. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., “Comunión de santa Teresa”, en *Obras maestras de la Colección Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2003, s/f.

correspondencia con el pasaje recogido en la obra de fray Antonio de la Huerta de 1669, *Historia y admirable vida del glorioso Padre San Pedro de Alcántara*. En otros ejemplos de menores pretensiones, la escena se simplifica para dar entrada únicamente al celebrante y a la constricta religiosa.

En 1567 tiene lugar una de las primeras misas celebradas por Juan de la Cruz en Medina del Campo, participando en ella su madre y hermano. Sirve de ejemplo la celebración para ilustrar la vivencia que el santo experimentaba cada vez que presidía las eucaristías en paralelo a las sensaciones de unión mística que Teresa sentía al recibir la comunión, así como las contrariedades que sufría cuando por estar encarcelado en Toledo en 1578 no podía participar del sacramento. Son numerosos los episodios que hablan de su devoción eucarística por los cenobios carmelitas al amparo de las hermanas que confesaba en Beas cuando subía al calvario o de sus celebraciones en Beas o Granada<sup>606</sup>. La iconografía carmelita resalta justamente una visión mística que de la Cruz experimenta en 1588 cuando, estando en el claustro del convento de Segovia, mantiene una milagrosa conversación con un cuadro que representa a Cristo con la cruz a cuestas dispuesto sobre una mesa de altar (**imagen 46**), mientras que probablemente su hermano, en un segundo plano, recibe de la Virgen del Carmen su escapulario. La obra sigue fielmente una estampa de Antoine Wierix fechada en 1591, repetida sobre todo para ilustrar las portadas de los propios textos de Juan de la Cruz existiendo a su vez un claro paralelismo entre la composición y otras donde el santo protagonista se intercambia por Ignacio de Loyola. No obstante, la intención carmelita se centrará en destacar por su carácter intimista iconografías propias de la pasión, como Cristo siendo azotado o caído en la vía de la Amargura por el peso de la cruz, en un gesto de invitar al fiel a seguir al protagonista a través de una estampa ejemplar.

Es justo el escenario de la eucaristía en donde la iconografía carmelita sitúa a los dos santos reformadores de la orden. En un grabado francés fechado entre 1620-1638 (**imagen 47**), ambos místicos, postrados de rodillas ante el altar, dialogan con el crucificado dispuesto sobre el ara y escoltado por dos cirios. La capilla, conformada por pilastras acanaladas de orden clásico, deja entrever en perspectiva el momento de la transverberación de Teresa en presencia de un ángel. La milagrosa conversación transcurre además en una ilusionaria atmósfera celestial, pues un rompimiento de gloria en la parte superior permite la aparición del Espíritu Santo en forma de resplandeciente paloma, haciendo posible que las musitadas oraciones de los protagonistas interaccionen con el crucificado a través de filacterias inscritas que salen de las bocas de todos ellos para representar, de esta forma, cómo el misterio trinitario se hace presente en el sacramento para proponer a los fieles, tras su comunión y vida ejemplar, una desbordante vida eterna.

No es esta la única representación en la que Juan de la Cruz, en plena celebración de la eucaristía, se ve sorprendido por una presencia que trasciende más allá de lo sobrenatural. Sus arrobamientos ante el altar que lo dejaban paralizado en el transcurso de la misa sin ni

<sup>606</sup> *Resunta de la vida de N. Bienaventurado P. San Juan de la Cruz, doctor mystico, primer carmelita descaço, y fiel Coadjutor de nuestra Madre Santa Teresa en la Fundación de su Reforma. Beatificado por nuestro Santissimo Padre Clemente X á 6 de Octubre de 1674. Ofrecela a N. M. R. P. Fr. Diego de la Concepción, General dignissimo de los Descalços de nuestra Señora del Carmen de la Primitiva Observancia. Su autor el Padre Fray Joseph de Santa Teresa, Coronista General de dicha Reforma, Madrid, Bernardo de Villa-Diego, 1675.*

siquiera continuar con la rúbrica, los resplandecientes rayos que según la legendaria crónica salían de una hostia consagrada por él mismo en Caravaca o el dolor que sentía, arrepentido, por cada error en el que pudiera caer sin la ayuda de Dios están en el trasfondo de una obra dieciochesca pintada por José Joaquín Magón (**imagen 48**) existente en la iglesia del Carmen de Puebla (México). En ella el santo, en plena celebración y ante el altar en el que están dispuestos el cáliz con la patena, unos corporales, el misal y la cruz, ve como delante suya aparece María, vestida con los colores propios del carmelo, sosteniendo en sus brazos a Jesús niño. Cabezas de querubines y varios ángeles vuelan los unos en actitud de oración, los otros portando una corona de flores que indican la santidad del celebrante, el cual además, siente como un arcángel a sus espaldas va a hacerle entrega del cingulo carmelita, en presencia de otro hermano de la orden que al fondo, arrodillado y delante de la puerta de la sacristía, toca la campana en señal de reverencia ante la telúrica presencia. En la parte superior, la inscripción latina *me autem propter innocentiam suscepisti et confirmasti me in conspectu tuo in aeternum* extraída del salmo 40, 13 supone una promesa de fidelidad que refuerza sin duda la identificación del santo tanto con la Virgen del Carmen como con la orden a ésta dedicada.

No serán los únicos protagonistas de eucaristías los dos reformadores pues justamente una de las más significativas representaciones de otro célibe del carmelo, Andrés Corsini (1302-1373), tiene como escenario el desarrollo de la eucaristía. Perteneciente a una familia aristocrática florentina, la leyenda ponía en boca de su madre que la vida un tanto pendenciera que el joven tuvo en su adolescente se transformaría años más tarde en otra equiparable a la de un manso cordero. Formado en las universidades de París y Avignon, ingresaría en la orden alcanzando la dignidad de obispo de Fiesole en 1349; en dicha diócesis desarrollaría acciones tendentes a la aplicación de un espíritu de disciplina religiosa, culto a la pobreza, oración continuada y preocupación de la formación de los futuros célibes. Beneficiado de la amistad del papa Urbano V, éste le conferirá poderes para mediar en conflictos eclesiásticos y apaciguar discordias. Justamente la capacidad de orar, entendiendo estas prácticas como un diálogo directo con la divinidad, es la que se pone de manifiesto en todas aquellas obras que presentan al protagonista, de rodillas o erguido, delante del altar, con el rostro vuelto hacia el cielo para contemplar extático la presencia de la divinidad (**imagen 49**).

Una última santa carmelita coetánea, la florentina María Caterina de Pazzi (1566-1607), es igualmente ejemplo de arrobamientos singulares, tal y como ella expone en sus notas autobiográficas<sup>607</sup>. De tal calibre debieron ser que el proceso de beatificación comenzó tan solo cuatro años después de su muerte, proclamándola beata Urbano VIII en 1626 y siendo canonizada por Clemente IX en 1669. Quizás junto a Angela de Foligno y Catalina de Siena constituyan el trípode de la espiritualidad transalpina más conocida<sup>608</sup>, marcando incluso las vidas posteriores venerables, beatos y santos. La visión barroca optó por prestar especial

<sup>607</sup> *Vida de la Bienaventurada Madre sorora Maria Magdalena de Pazzi, Religiosa Observante de N. Señora del Carmen del monasterio de Santa María de los Angeles de Florencia. Agora nuevamente beatificada por nuestro Santissimo Padre Urbano VIII. Escrita por el Padre Fray Luis de la Presentación lector de Theologia moral de la misma Orden en la Provincia de Portugal. Dirigida a la muy ilustre Señora doña Luiza de Sylva, y Mendoza, Lisboa, Geraldo da Vinha, 1626.*

<sup>608</sup> POZZI, G. y LEONARDO, C., *Scrittrici mistiche italiane*, Génova, Marietti, 1988, p. 419.

interés en sus vivencias sobre hechos extraordinarios, descuidando en cierto modo sus aportaciones teóricas ya que la dramatización de sus ‘abstracciones’ o ‘raptos’ son mucho más impactantes para el fiel que la vida ordinaria de la carmelita fundamentada en la meditación orante. En esta línea en la que se articula su devoción sacramental destaca la obra que a finales del siglo XVII firma Felice Cignani (**imagen 50**) en la que la santa se representa justo en el momento de recibir la comunión de manos del propio Cristo; éste, sentado en un trono de nubes y con el torso al descubierto, introduce con su mano derecha la hostia consagrada en la boca de María Magdalena sosteniendo con la izquierda la patena. Entre ambos personajes, dos querubines sostienen un corporal en prevención de caída de alguna partícula sacramental mientras que un ángel acompaña la extática visión haciendo sonar las cuerdas de una viola. Sobre los escalones del altar, un libro, un lirio y un corazón simbolizan la existencia de la ciencia sagrada, la pureza y el amor, elementos presentes en la quehacer diario de la carmelita florentina marcado siempre por la fidelidad a las reglas de su orden. De ahí la presencia testimonial en la parte superior de la composición de los profetas Eliseo y Elías, prácticamente difuminados por el revoloteo de varios querubines.

#### 2.4.2. Los franciscanos o la practicidad del culto sacramental

El impulso que la orden de los frailes menores habían dado en el medievo al culto sacramental a partir de las experiencias de Francisco de Asís y las derivaciones teóricas de Buenaventura de Bagnoregio, servirán de referencia esencial para la incardinación de las mismas en el contexto histórico de la renovación eclesial. En este sentido, los franciscanos parten de una base lo suficientemente sólida como para no tener que recurrir a nuevos planteamientos teológicos, aunque sean conscientes que necesitan adaptarlos a las nuevas necesidades del momento pues el paso del tiempo, el propio desgaste interno de la comunidad –dividida en varias ramas en función de la consecución de determinados fines– o, las posibles desviaciones del mensaje original, podrían causar grietas en el entramado militante que con se caracteriza su apuesta a favor de la cristología sacramental.

Guillermo de Ockham (1280/1288-1349) ya se había encargado de madurar en la época bajomedieval los impulsos dados en fechas anteriores que fundamentaban a través de la transustanciación la presencia real de Cristo en las especies eucarísticas<sup>609</sup>. De hecho, además de desarrollar esta doctrina incorporaba a su vez otra más, la de la consustanciación diferenciando que si mediante la primera de ellas se experimentaba el cambio de la sustancia del pan y el vino en el cuerpo y en la sangre de Cristo, por esta segunda esa misma sustancia se presentaba de manera simultánea a la de las propias especies, no se ‘aniquilaba’ su naturaleza anterior. Es decir, este planteamiento permitía la pervivencia de ambas sustancias abandonando todo principio de transmutación como continuación de lo planteado por otro franciscano, Juan Duns Escoto (1266-1308). La fundamentación de Ockham se apoya en la enseñanza de los textos sagrados que afirman una presencia completa y real de Cristo en las especies dentro de una visión global amplia que pronto iba a chocar con los defensores de cuestiones más tradicionales tildándola de ‘concepción no eclesial’. En este sentido, la modernidad de la tesis de Ockham es más que evidente

<sup>609</sup> Sus aportaciones pueden contrastarse en dos tratados distintos así como en un comentario a otro documento. Véase OCKHAM, G.: *Sententia* IV, q. 6, *Tractatus de corpore Christi* y *Tractatus de sacramento altaris*. Un estudio pormenorizado de estas fuentes y su incardinación en el contexto histórico medieval es la JUNGHANS, H., *Ockham im Lichte der neueren Forschung*, Berlín-Hamburgo, 1968.



habiendo incluso algunos autores que aluden a ellas como precursoras de la reforma del siglo XVI aunque, en realidad, es simplemente una visión valiente incardinada en otros planteamientos filosóficos defendidos por el franciscano británico en su interés por dilucidar cuestiones relativas al espacio, la naturaleza de la sustancia espacial y la relación que la vincula con la cantidad y la cualidad<sup>610</sup>, aspectos peculiares sin duda de su doctrina eucarística que, a la vez y junto a otros planteamientos, preconizan la crisis bajomedieval de la escolástica.

Cierto es que sobre las tesis de Ockham quien va a convertirse en serio detractor de las mismas es el propio Martín Lutero y su defensa a ultranza de la salvación a través de Dios y no de los seres humanos, atacando a su vez como ya se comentara en su momento conceptos tales como la comunión de los fieles bajo una sola especie, la transustanciación y el carácter sacrificial de la eucaristía. El sentido ecuménico con el que Trento pretende establecer sus criterios enlaza perfectamente con la propia espiritualidad franciscana, partiendo de la base del obligado retorno a los padres apostólicos, a los textos bíblicos y a la vivencias propias de los fundadores de la orden. El sacrificio de la cruz en la eucaristía será puesto de manifiesto en el interés de los frailes menores por establecer –en paralelo a la teología trentina– un concepto general sobre el mismo inserto en un único rito litúrgico que hiciese visible a los fieles, a lo largo del desarrollo de las eucaristías, la ofrenda de alabanza a Dios a cuya gracia se debe la institución del sacramento así como los múltiples beneficios que la comunión reportaba en la sanación de las almas.

El ejemplo que más claramente podría visualizar esta idea estaba en la propia vida de Francisco de Asís, por lo que las escenas en la que éste muestra su decidida voluntad de participar del sacramental momento cumbre van a proliferar en los repertorios artísticos de los cenobios seráficos, remarcando la idea de la promesa de disfrutar de una vida plena llegado el momento de la muerte. En virtud de las exigencias de la orden así como de la inspiración de los autores de estas obras, la disposición del *poverello* variará desde una actitud física agotada –un lienzo de Agostino Carracci es buena prueba de ello (**imagen 51**)– o la impactante desnudez de su cuerpo sostenido por otros frailes menores mientras el celebrante procede a depositar en su boca la comunión –una de las más palmarias interpretaciones es la de Rubens (**imagen 52**)–.

El triunfo por lo visual en el mundo católico postrentino tiene implicaciones evidentes en el modo de presentar y representar lo divino, siendo el culto eucarístico uno de esos ejemplos más palmarios. La importancia otorgada al rol de la ceremonia, en contrapartida a la posición mantenida por el protestantismo, permite la explotación de todo el potencial vivificante de la eucaristía, en especial su significado como alimento espiritual. Justo esa misma acepción era que en el período medieval Buenaventura de Bagnoregio había desarrollado en sus escritos anteriormente comentados. Por lo tanto, la manera más adecuada de llevar a la práctica artística los contenidos teóricos pasan por presentar el doctor seráfico, arrodillado, ensimismado en el momento de recibir la comunión. Sin embargo, la particular piedad y virtudes filosóficas del franciscano, unido a la creciente imaginación del Barroco, harán posible que quien imparta el sacramento no sea el

<sup>610</sup> Cf. GERKEN, A., *Op. cit.* pp. 125-129.

celebrante propiamente dicho sino un ángel enviado por Dios. Las dos versiones que sobre este tema plantea Francisco Herrera el Mozo en 1628 para la iglesia del sevillano convento bonaventuriano (**imagen 53**) lo explicitan de manera fehaciente distinguiendo además con ello al protagonista del resto de los fieles gracias a su santidad.

La puesta en valor de estas renovadas iconografías no solo van a responder a las necesidades históricas del momento ni a la más que decidida apuesta cristológica de la orden; también tienen sentido en el carácter sensible de los propios frailes menores que, en ocasiones, habían sido tachados de ignorantes por superponer en ocasiones el amor a Cristo por encima del saber intelectual. Es precisamente en el ejemplo de Buenaventura donde la institución seráfica refuerza su propio carisma actuando también en un sentido combativo frente a las voces críticas, renovando también la presencia de los apóstoles de éste en el imaginario colectivo: la vida y las acciones de Bernardino de Siena, Juan de Capistrano y Antonio de Padua serán quienes también vivan un proceso de renovación plástica, poniéndose de relieve su especial vinculación-unión con Cristo a través de la predicación o la intercesión en hechos milagrosos<sup>611</sup>. En este último caso, el suceso conocido como *la mula de Bonvillo* cobrará una especial trascendencia en los ciclos eucarísticos franciscanos al contraponer la sinrazón que domina el pensamiento del hereje que se niega a reconocer la presencia divina en las especies frente a la militancia activa y teológicamente comprometida de Antonio de Padua, quien no duda en contraponer la fe en el Cristo eucarístico presentado la hostia consagrada ante la mula de aquél que, de manera sorprendente, dobla sus patas delanteras para postrarse en adoración sacramental<sup>612</sup>. Los matices de este episodio serán tratados igualmente con una excesiva grandilocuencia por cuanto los elementos que interaccionan en la legendaria escena permiten a la creatividad artística desarrollar visualmente un tema con tanto sentido teórico del que, igualmente, se servirá también la homilética posterior (**imagen 54**). Es así como la iconografía del santo padovano no solamente tendrá un aspecto contemplativo, visible en las numerosas series en las que aparece absorto ante la presencia de Jesús niño sino que va a dotarse en el Barroco de ciertas dosis anti-maniqueístas mezcladas con la sensibilidad de quien reconoce conmovirse ante la presencia immanente del santo sacramento.

Una línea argumental que precisamente la orden franciscana explota también en la relectura del conocido tema en el que Clara de Asís, ante la presencia de los sarracenos en el convento de san Damián, ora junto al resto de la comunidad frente la píxide sacramental. En plena renovación católica, la santa es entendida como el mayor antídoto frente a la herejía y, forzando incluso la rúbrica litúrgica, no duda en levantar ella misma una custodia u ostensorio –magnificándose el volumen del elemento principal de la escena por un signo

<sup>611</sup> Una aplicación icónica de la trayectoria vital y pastoral de esta trilogía de frailes seráficos junto a de otros anteriores, incardinadas en ciclos andaluces, es estudiada por SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Iconografía franciscana en Andalucía: los temas y su proyección artística", en PELÁEZ DEL ROSAL, M. (Coord.), *El franciscanismo en Andalucía. Conferencias del I Curso de verano*, Priego de Córdoba, CajaSur, 1997, pp. 241-280.

<sup>612</sup> *Vida, y milagros del Glorioso San Antonio de Padua, sol brillante de la Iglesia, Lustre de la Religión Seráfica, Gloria de Portugal, Honor de España, Tesoro de Italia, terror del infierno, martillo perpetuo de la herejía, entre los Santos por excelencia el Milagrero. Escrita por el R. P. Fr. Miguel Mestre, Lector Jubilado de la Orden de N. P. S. Francisco de la Regular Observancia. A instancias de la piedad de muchos devotos del Santo. Dedicada, Y con intimo afecto se la consagra al mismo glorioso Padre S. Antonio, en agradecimiento de los muchos favores, que por si intercession ha recibido de Dios. Va al fin añadido el Novenario del Santo*, Gerona, Narcisso de Oliva, 1794

visible y fácilmente reconocible por el fiel—, cuya fuerza divina es capaz por sí sola de repeler e incluso ahuyentar a quienes no creen en él, provocando la huida desesperada.

De entre la prolija serie reiterada de acciones combativas en las que Clara combate en su acción conjunta con la presencia eucarística la fuerza de la herejía, sobresale el lienzo que Isidoro Arredondo firmara en 1693 para el madrileño convento de monjas franciscanas de Nuestra Señora de Constantinopla (**imagen 55**). La figura airosa de la santa asisiense, concebida a partir de unas esbeltas proporciones, contrasta con el estudio de la musculatura del soldado al que abate dentro de una composición efectista donde el escenario arquitectónico de raíces clásicas queda difuminado ante la apertura de un cortinón de tonos burdeos que deja vislumbrar el jovial aleteo de querubines y ángeles que rodean el ostensorio eucarístico ante cuya presencia los alados enviados se postran arrobados. Incluso los ojos de Clara, llorosos, dan muestras de la confianza que tiene depositadas la abadesa en el poder de la eucaristía a la que tanto venera y respeta que incluso hace uso de un paño de hombros para sostener la obra de platería. La presencia de la abadesa en ciclos de raíz sacramental suele además combinarse con el de otras santas seráficas, como Isabel de Hungría e Isabel de Portugal, ambas entregadas a las causas de los más desfavorecidos.

En todo caso la orden seráfica será siempre dada a defender una pedagogía sencilla y llana como medio de formación de los fieles, apartándose en multitud de ocasiones de otras referencias plásticas que evoquen cuestiones metafóricas e inmateriales que entorpezcan la comprensión. En este sentido, la aparición de un fraile español, Pascual Baylón Yubero (1540-1592) supondrá la muestra palmaria del hermano que, imbuido por la particular espiritualidad seráfica y partiendo del hecho de su humilde condición social, se convierte en guía para quienes siguiendo su ejemplo vibren de tal manera que alcancen la santidad a través de la adoración eucarística<sup>613</sup>. Nacido en Torrehermosa, Zaragoza, recibió el santo propio del día en el que nació en el que se conmemoraba la Pascua de pentecostés. De carácter un tanto retraído, el mantenimiento de su numerosa familia le lleva a dedicarse al pastoreo impidiendo con ello la obtención de formación cultural básica lo cual no fue óbice para que, de forma autodidáctica, consiguiera a duras penas leer y escribir a partir de la observación directa de los devocionarios. Tras varios años como mayoral trashumante, recorriendo con el ganado diversas tierras peninsulares, entraría en contacto con unos frailes alcantarinos que habían fundado en Orito y en Elche un convento, tras la reforma que Pedro de Alcántara había realizado en pro de vivir con mayor austeridad y contemplación la vida de Francisco de Asís. Aquella amistad derivó en su ingreso en la orden, tomando los hábitos de lego en febrero de 1564, pasando después por varios cenobios ocupando el tiempo libre en el remiendo de hábitos y sandalias, cuido de la huerta, atención de la portería, ejerciendo el oficio de limosnero o ayudando en misa. La espiritualidad franciscana, insistente en el adoctrinamiento de sus miembros, debió calar pronto en Pascual al sentir una sincera atracción por la eucaristía —incluso algunas crónicas narran que ese interés le viene desde crío cuando, en cierta ocasión, escapó de casa y lo encontraron en la iglesia

<sup>613</sup> Los datos biográficos que a continuación se exponen han sido extraídos de BRIGANTI, A., *L'innamorato della Eucaristia, San Pasquale Baylon*, Nápoles, 1877; D'ARTÁ, C., *Vita, virtù e miracoli del beato Pasquale Baylon*, Roma, 1672; y *Vida admirable del glorioso San Pascual Baylón Hijo de la Provincia de San Juan Bautista de Religiosos Descalzos de la Regular, i mas estrecha Observancia de N.P.S. Francisco en el Reino de Valencia. Dispuesta por el P. Fr. Iuan Baptista Talens*, Valencia, Benito Monfort, 1761.

cercana embobado ante el sagrario—, llegando hasta el punto que, de no poder asistir a su celebración, él mismo realizaba un ejercicio de introspección interior a la par que en el templo, situado a larga distancia del lugar en el que se encontrara en aquel momento, se verificaba el sacramento.

Es de esta forma como la experiencia religiosa le llevaba en ocasiones a protagonizar arrebatos de difícil comprensión: gritos de júbilo en las fiestas de pentecostés para expresar una felicidad inusitada ante la acción del Espíritu Santo o cantar, levitar, elevar los brazos al cielo, arrodillarse y besar los troncos de los árboles en señal de alegría que lo transportaban hacia otra dimensión. La explicación que él mismo exponía sobre estas ‘muestras’ son contradictorias pues las atribuye a señales de la presencia en su interior del propio Cristo que conseguían apartarlo momentáneamente de la realidad en la que se encontraba; unas formas que directamente Pascual Baylón atribuía a su propio temperamento el cual, pese a ser generalmente reservado, no era óbice para que en una determinada circunstancia permutara en coléricos arrebatos que le llevaban a autoaplicarse severas penitencias con las consiguientes dificultades de convivencia que éstas provocaban a sus hermanos de comunidad.

Los episodios de la lapidación en Francia cuando en tiempos de la controversia de los hugonotes fue encargado de llevar un correo hasta el provincial de la orden u otros que tienen que ver con su acción solidaria con los desfavorecidos en los que al parecer llegó a multiplicar el pan ante la demanda o con el don de la profecía, marcan el resto de su biografía hasta el día en que cayó enfermo, estando en el convento alcantarino del Rosario, en Villareal. El diagnóstico aportaba una incurable enfermedad y pese a las flaquezas que sentía quiso participar de la eucaristía dominical coincidente con la festividad de pentecostés de 1592. En el momento en el que la campana del cenobio tocaba para señalar la elevación de las especies eucarísticas, Pascual Baylón, sin salir aún de su celda, moría con los ojos fijos en el crucificado que colgaba de una de las paredes. En los días siguientes a su óbito, las narraciones de la crónicas comienzan a incorporar datos de compleja comprobación. Al parecer, expuesto su féretro en la iglesia conventual, comenzaron a difundirse rumores que hablaban que su cuerpo aún no había sufrido el habitual *rigor mortis* y que incluso sudaba. El paroxismo llegará durante la celebración del funeral ya que, justo en el momento de la consagración, hubo quien dijo haber visto cómo los ojos del fraile se abrían para presenciar la elevación del cáliz y el pan transustanciados. A partir de ahí, la corriente popular insistía en proclamar la santidad del aragonés, siendo beatificado por Paolo V en 1618 y canonizado por Alejandro VIII<sup>614</sup>.

<sup>614</sup> Un interesante opúsculo recoge las celebraciones que tuvieron lugar en Valencia tras la canonización de Pascual Baylón: *Cielos de Fiesta, musas de pascua, en fiestas reales, que a s. Pascual coronan sus mas finos, y cordialissimos devotos, los muy esclarecidos hijos, de la Muy Ilustre, muy Noble, muy Leal, y Coronada Ciudad de Valecnia, que con la magestad de la mas luzida pompa, echó su gran devoción el resto, en las Fiestas de la Canonización de San Pascual Baylón. Retratalas en mal formados rasgos, en el vistoso lienço de los cielos, el tosco pincel de las menos diestra pluma del padre fray Joseph de Jesus, el meno de los menores hijos de la Santa Madre, de S. Pascual, la muy reformada Provincia de S. Juan Bautista, de Religiosos Franciscanos Descalços, sita en los Reynos de Valencia y Murcia. Dedicanse Reales Fiestas, tan de los cielos, al Ilustris. y Excel. S. D. Fr. Juan Thomas de Rocaberti, Arçobispo de Valencia &c., Valencia, Francisco Mestre, 1692.*

La crónica que el custodio, fray Juan Ximénez, edita en 1601 sobre su vida y al que acompaña una pormenorizada descripción física, servirá de inspiración para la plasmación iconográfica de su figura cuya primera representación colgaría de las paredes de la sacristía parroquial de su localidad natal. Las estampas que difunden la confianza del nuevo santo en la eucaristía (**imagen 56**) coinciden en presentarlo a partir de los rasgos descritos por Ximénez focalizando su acción en un lugar indeterminado, devotamente arrodillado, ante la presencia de un cáliz y una hostia consagrada que los sobrevuela, sosteniendo la copa dos querubines insertos en un rompimiento de gloria<sup>615</sup>. Una imagen que pronto, al igual que ocurriera con la relectura iconográfica de Clara de Asís y su lucha sacramental frente a la invasión sarracena, forzaría la rúbrica litúrgica –no le está permitido a ningún lego impartir la bendición con la hostia consagrada– para presentar al santo, custodia en mano y en ocasiones caracterizado por un fuerte componente extático, dispuesto a combatir la herejía y la increencia convirtiéndose en adalid de una renovada fe en la presencia real de Cristo en las especies eucarísticas. Una constante temática que además redundará, a ojos de los fieles, en la identificación de un franciscano como ‘santo eucarístico’, fácilmente identificable por su hábito marrón, cordón de triple nudo y gesto adusto portando la custodia.

### 2.4.3. Los jesuitas y su propuesta cristológica

La puesta en marcha de un lenguaje complejo y totalizador, articulado a partir de capítulos dispuestos con sumo rigor, son la base fundamental de pensamiento de Ignacio de Loyola (1491-1556). La fulgurante carrera militar se frustra en mayo de 1521 cuando resulta herido en la defensa de Pamplona entre las tropas castellanas y las franco-navarras que luchan por el dominio territorial, centrándose durante su convalecencia en la profundización de la fe católica a través de la imitación de los santos. Tras un viaje a Jerusalén, comienza a dedicarse a la predicación partiendo de una obra escrita por él mismo pero de consecuencias cruciales para la Edad Moderna: los *Ejercicios espirituales*, cuya primera edición data de 1548<sup>616</sup>. El documento es ante todo un ejercicio comunicativo basado en cuatro elementos diferentes que interactúan entre sí –sus emisores y receptores son, respectivamente, el propio Ignacio y el de director de los ejercicios, el director y el ejercitante, el ejercitante y la divinidad y, por último, la divinidad y el ejercitante–, asegurándose así una cadena sistemática donde las imágenes juegan un papel fundamental insertas en momentos predicativos concretos para estimular los ‘afectos’ del piadoso seguidor de la propuesta ignaciana. Será justamente el beneficiario de los ejercicios el que se sitúe mientras se desarrolla la práctica devota en el centro de un proceso que tiene por objeto aislarse del mundo para centrar los esfuerzos en mantener un diálogo espiritual con la divinidad sin que ningún tipo de interferencia le haga distraerse. De ahí que sea necesaria, en pro de la búsqueda de esa ambientación, que el ejercitante se recluya temporalmente y

<sup>615</sup> Son variadas las opiniones que el custodio recoge sobre la devota actitud que Baylón desarrollaba una vez que había comulgado o recibo la bendición sacramental, así como las horas que pasaba en vela ante el sagrario. Véase la *Chronica del bendito fray Pascual Baylón de la Orden del P. S. Francisco, hijo de la Provincia de S. Juan Baptista de los frayles descalços del Reyno de Valencia. Por Fray Iuan Ximenez, Custodio de la misma Provincia. Dirigida al rey nuestro Señor Don Phelipe III*, Valencia, 1601.

<sup>616</sup> *Vida de san Ignacio de Loyola fundador de la Compañía de Iesus. Resumida, y añadida de la Bula, y Relaciones de su Canonización y de otros graves Autores. Por el P. Juan Eusebio de Nieremberg de la misma Compañía. Al Ilustrissimos. Don Lorenço de Cardenas, y Balda Conde de la Puebla, Presidente de las Indias, & c*, Madrid, Imprenta del Reyno, 1631.



finalizado cierto período, tras reflexionar cuánto ha recibido durante éste, elegir cómo y desde dónde puede servir mejor a Dios y a su Iglesia.

Las respuestas contrarias a la metodología no se harán esperar, hasta el punto de llegar a ser procesado su autor en varias ocasiones ante las denuncias de heterodoxia. Sin embargo, la formación de Ignacio proseguirá en paralelo por su deseo de actuar como elemento evangelizador para otras creencias. Al ampliar sus estudios en París tras haber sido antes estudiante en las universidades de Alcalá y Salamanca, entabla amistad con Pedro Fabro, Francisco Javier, Alfonso Salmerón, Diego Laínez, Nicolás de Bobadilla y Simão Rodrigues junto a los que, a la postre y tras pronunciar el voto de pobreza, conformarán el primer núcleo fundador de la Compañía de Jesús. El 15 de agosto de 1534 los siete juran en Montmartre la apuesta por el servicio a Dios abandonando los ‘privilegios’ del mundo, aprobando meses más tarde el papa Paulo III su propuesta –confirmada dos años después a través de la bula *Regimini militantes*–, permitiéndoles la ordenación sacerdotal<sup>617</sup>. La noche de Navidad de 1538, Ignacio celebra su primera eucaristía, combinando sus acciones con el resto de sus compañeros a la predicación y al trabajo caritativo en territorios italianos aunque la idea que subsiste en ellos y que va a convertirse en una meta prácticamente inalcanzables será viajar a Jerusalén. Las *Constituciones* de 1554 recogerían una forma de vida y organización monacales, con absoluta obediencia al pontífice, misionando por Europa con tal de seguir su principio fundamental, convertido desde entonces en lema jesuita: *Ad maiorem Dei gloriam*.

La visión ignaciana de la eucaristía parte fundamentalmente de la experiencia del fundador de los jesuitas. Una de las primeras características deviene de la visión que éste tuvo, estando en Manresa, tuvo durante una oración personal en octubre de 1537 en la capilla de La Storta, cuatro meses después de su ordenación<sup>618</sup>. Tras ser ordenado presbítero junto con sus demás compañeros y para no esperar en vano que un barco los llevase a Palestina, como era su deseo, marcha a Roma acompañado por Fabro y Laínez. Por el camino, el comentario entre ellos se centraba en las dudas e incertidumbres que se ceñían sobre el futuro de la joven confraternidad, cuyas reglas iban a entregar al papa. Cercanos a Roma, Ignacio se adelantó y entró en una capilla abandonada donde comenzó a rezar fervorosamente, suplicando protección divina para la aún incipiente comunidad. En medio de la plegaria entró en éxtasis y vio como entre grandes resplandores Dios padre se aparecía en el cielo indicándole a Cristo que extendiese su protección sobre la orden. Sobre lo ocurrido antes y durante el propio Ignacio escribe: “Al acabar de revestirme, se imprimió en mí el nombre de Jesús con tanta intensidad y me sentí tan reforzado o –parece–confirmado para más adelante, que me vinieron con más fuerzas las lágrimas”<sup>619</sup>. Las opiniones que a lo largo de los años siguientes se formaron exponían que incluso la visión se habría producido en más de una ocasión y justamente el propio Laínez quien argumentará que era el mismo Cristo el

<sup>617</sup> RUIZ JURADO, M., *Los votos de Montmartre. Historia y espiritualidad*, Roma, CIS, 1985, pp. 70-72.

<sup>618</sup> La experiencia es recogida en la propia *Autobiografía* de Ignacio, pero son al menos dieciséis las fuentes coetáneas que aluden a este recuerdo como de un seísmo profundo, destacando las firmas de Laínez, Nadal, Polanco o Ribadeneira, entre otros. Cf. RAHNER, H., *The vision of St. Ignatius in the chapel of La Storta*, Roma, CIS, 1975 y DIEGO, L. de, “‘Vio tan claramente que Dios lo ponía con su Hijo...’”. La visión de La Storta en la vida de san Ignacio y en la espiritualidad ignaciana”, en *Manresa*, vol. 84, 2012, pp. 319-329.

<sup>619</sup> DECLoux, S., *The Spiritual Diary of St. Ignatius de Loyola. Text and commentary*, Roma, CIS, 1990, sec. 68

que se le había aparecido al fundador, cargando con la cruz por el camino del Calvario siendo otros jesuitas los que sitúen el momento extático durante la celebración de una eucaristía al tiempo que interpretarán las palabras del diálogo que se establecería entre los personajes de manera completamente diferente<sup>620</sup>. De hecho, entre quienes se configura como el intérprete auténtico del espíritu ignaciano está el jesuita Jerónimo Nadal, quien insistirá en reiteradas ocasiones en la importancia que la denominada visión de La Storta va a cobrar en la configuración definitiva de la compañía<sup>621</sup>.

En todo caso, desde su primera experiencia en la que aplicó sus *Ejercicios* en Manresa, Ignacio había testimoniado su deseo de seguir a Cristo exponiendo insistentemente su voluntad de imitarlo en todo, desde las injurias recibidas en su pasión hasta la pobreza más absoluta, tomando como ejemplo de primera seguidora a la propia María, madre de Jesús. De hecho esa melancólica intención la solía utilizar al comienzo de sus posteriores coloquios, siendo ahora en La Storta cuando entiende que la gracia que tantas veces ha pedido a la divinidad le ha sido concedida de una manera extraordinaria. Loyola no quiere hacer de Cristo sino unirse a él para compartir el peso de la cruz, petición que según el episodio extático parece haber sido escuchada por Dios aceptando la asociación servicial y existencial con el célibe español<sup>622</sup>. Es quizás este episodio el último eslabón de un período donde experiencias anteriores, aunque no tan claras como ésta, van configurando la espiritualidad del fundador de la orden quien se presenta ante los suyos como receptor de una 'iluminación suprasensible'<sup>623</sup>. Un lienzo destinado a un altar del crucero de la Casa Profesa de los jesuitas en Sevilla (**imagen 57**), fechable en torno a 1600 y atribuido por Pacheco a Pablo de Céspedes, ilustra de manera fehaciente –al igual que otros muchos con el mismo motivo– el suceso milagroso con un santo extasiado ante la aparición celestial de las tres personas de la trinidad envueltas en un continuo revoloteo de ángeles y querubines. En otras interpretaciones, como las muy conocidas de Jerónimo Jacinto de Espinosa (1658) o Valdés Leal (1664), asignan a Cristo un papel de nazareno penitente cargado con la cruz y dirigiendo su mirada y gestos hacia el fundador jesuita.

Las prácticas sacramentales serán otro de los puntos a desarrollar por la compañía, siendo el propio Ignacio el que, conocida la bula papal que permitía la fundación de la cofradía del santísimo sacramento en la romana basílica de La Minerva, informaba de ello a sus paisanos de Azpeitia a través de un bachiller al objeto de difundir el suceso y animar a su rápida imitación comunitaria. Sirve el detalle para afirmar que desde prácticamente los comienzos de la institución, los jesuitas promueven la fe y la devoción eucarística<sup>624</sup>, su práctica diaria y la comunión frecuente en, al menos, una vez cada mes al

<sup>620</sup> LETURIA, P., "La primera Misa de San Ignacio de Loyola y sus relaciones con la fundación de la Compañía", en *Estudios Ignacianos I*, pp. 223-235.

<sup>621</sup> Las numerosas citas que Nadal realiza a lo largo de sus exhortaciones pueden seguirse gracias a la aportación de HERBERT, A., "La Storta", en *Diccionario de Espiritualidad Ignaciana II*, Bilbao-Santander, Mensajero-Sal Terrae, 2007, pp. 1093-1094.

<sup>622</sup> DUMEIGE, G., "El misterio de la Trinidad en la vida de Ignacio", en *Homenaje al P. Arrupe. La Trinidad en el carisma ignaciano*, Roma, CIS, 1982, p. 72

<sup>623</sup> TELLECHEA, I., *Solo y a pie*, Salamanca, Sígueme, 2002, 8ª edición, p. 282.

<sup>624</sup> Sorprende a Ignacio en su paso por varias localidades italianas el escaso apego que algunos feligreses tienen al sacramento eucarístico. Cf. ALONSO ROMO, E. J. y RODRÍGUEZ, S., *Origen y progreso de la Compañía de Jesús*. Bilbao, Mensajero, 2005, p. 79

margen de los días especiales, como recogen para sus propios postulantes en sus reglas internas: *ut singulis diebus celebren omnes sacerdotes, etiamsi ex constitutione non videntur obligari*<sup>625</sup>. Unas exhortaciones que cumplían los padres fundadores y en la que se insistía con frecuencia, recordando que la recepción del sacramento “no solamente ayuda para que no caiga en pecado, mas aun para conservar en aumento de gracia”<sup>626</sup>.

Es igualmente significativo cómo el carácter eucarístico queda implícito en la propia idiosincrasia jesuita. Otro detalle que lo corrobora es que el segundo ensayo que se publica tras el de Ignacio de Loyola es el escrito por Cristóbal de Madrid y titulado *De frequenti usu Sanctissimi Eucharistiae Sacramenti*; una obra que propone la comunión semanal con argumentos tomados de las escrituras, la tradición y la teología, refutándose a la misma vez las objeciones externas que contradecían la práctica jesuita. En ese ambiente, las siguientes generaciones de la orden recibieron el legado de los padres primitivos entendiéndolo como una herencia completa e incluso argumentando su constitución en patrimonio propio. No en vano cada vez que había sucedido algún episodio trascendental en el devenir de la institución, éste había acontecido en el marco de una celebración eucarística –prueba de ello son los referidos votos en Montmartre o la profesión realizada en la basílica romana de san Pablo–.

Siguiendo el testimonio de su *Diario* autógrafo, la eucaristía es para el pensamiento de Ignacio de Loyola la fuente y el centro de la vida espiritual. En el transcurso de su celebración, el alma del fiel es capaz de abrirse al misterio de la trinidad a partir de la meditación interior de los textos sagrados, obteniendo así la seguridad necesaria para la posterior toma de decisiones personales y apostólicas. En su papel de fundador, superior y guía espiritual, las ideas ignacianas se trasladan al resto de componentes de la fraternidad llegando incluso al convencimiento pleno que es precisamente en el marco sacramental donde se puede conservar y desarrollar la compañía y obtener así un fruto apostólico aún más abundante.

Entre los muchos documentos hagiográficos dedicados al ideólogo de la compañía que se editan durante la segunda mitad del siglo XVI y la primera del XVII, destaca sin duda el firmado por el padre Pedro de Ribadeneyra y titulado *Relación de lo que ha sucedido en el negocio de la canonización del bienaventurado P. Ignacio de Loyola, fundador de la religión de la Compañía de Jesús. Y de lo que acerca de su beatificación ha hecho la Santidad de nuestro señor Paulo Papa V este año de 1609*. Basado en documentos coetáneos<sup>627</sup>, el autor describe el renovado aparato eclesiástico utilizado para establecer desde diversos ámbitos la santidad de Loyola, basado en criterios más ‘racionales’ como resultado de la aplicación doctrinal del humanismo crítico, mostrando el perfil más polifacético del protagonista: como principal difusor de una piedad más actualizada, modelo de santidad a imitar y reformador que lucha contra la herejía. Además, el tratado supone un instrumento adecuado para analizar la difusión de la Iglesia triunfante del Barroco, medir los procedimientos filológicos

<sup>625</sup> *Monumenta Historica Societatis Iesu. Nadal* 4, p. 622.

<sup>626</sup> *Ejercicios espirituales*, n. 44. Sobre la devoción eucarística de la orden véase la aportación de O'MALLEY, J. W., *Los primeros jesuitas*, Bilbao, Mesajero-Sal Terrae, 1993, pp. 192-197.

<sup>627</sup> En su mayoría recogen fuentes administrativas y diplomáticas como cartas de súplica de los padres jesuitas, epístolas firmadas por reyes destinadas a la corte pontificia u opiniones de los papas, entre otras.

utilizados por la hagiografía, calibrar los métodos empleados para lograr la canonización de una persona y, por último, servir de fuente de inspiración teórica para los programas iconográficos que la propia compañía impulsa en sus centros cuya finalidad última es exaltar la vida de su fundador. El propio autor ya había publicado en 1572 la primera *Vida de Ignacio de Loyola* y en vez de seguir el hasta entonces acostumbrado esquema que dedica el último capítulo a los relatos de los milagros del santo, aprovechaba para reflexionar sobre las manifestaciones sobrenaturales y su validez como señal de santidad: “Mas quién duda que habrá algunos que se maravillen, y espanten, y pregunten: ¿Por qué, siendo estas cosas verdaderas (como sin duda lo son= no ha hecho milagros Ignacio, ni ha querido Dios declarar la santidad de este su siervo con señales y testimonios sobrenaturales, como lo ha usado con otros muchos santos?”<sup>628</sup>.

Es de esta manera como el autor utiliza una herramienta reflexiva, en la línea del espíritu con el que se caracteriza el período reformista, para examinar desde otro punto de vista diferente las relaciones entre santidad y milagros llegando a la conclusión que no es necesario hacer milagros para ser santo y que debe ser en definitiva la autoridad pontificia la que atestigüe, en aras de respetar la primacía romana, la validez de los acontecimientos que evocan la presencia de una realidad suprasensible en la vida de Ignacio considerándose esta opción como el método más adecuado para encauzar las devociones populares y limitar las desviaciones supersticiosas haciendo a su vez frente a las posibles críticas protestantes<sup>629</sup>. En todo caso Ribadeneyra está cumpliendo con lo establecido con las disposiciones que marcan los cánones trentinos: no son los santos los que hacen milagros sino que son, precisamente, los propios hechos sobrenaturales los que elevan a las personas hacia la santidad. De ahí que la publicación de las *Relaciones* supongan la rápida difusión de las bulas pontificales que atestiguan el proceso de beatificación de Loyola a partir de las virtudes comprobadas de éste a partir de la combinación de testimonios directos e interpretaciones hagiográficas, revelando así el creciente papel de la razón y el derecho como procedimientos instrumentales que esclarecen hechos y otorgan credibilidad a los testimonios aportados por quienes han visto el desarrollo de los sucesos milagrosos estableciéndose incluso una clasificación de éstas en función de su naturaleza material-espiritual y con una evidente carga didáctica que juega con lo metafórico en aras de hacer comprender de una manera más clara por parte de los fieles el sentido de lo trascendente.

En este sentido hay dos episodios que marcan visualmente la identificación eucarística de Ignacio de Loyola a partir de criterios edificantes, críticos y antropológicos. El primero de ellos tiene lugar en Manresa durante el desarrollo de una misa en la que el recuerdo a justamente hechos milagrosos acaecidos en épocas pasadas sobrevuela el imaginario colectivo: en plena consagración, el jesuita ve cómo del cáliz se eleva la hostia y cómo en ésta se inscribe, de manera completamente sobrenatural, la imagen de Jesús niño<sup>630</sup>. En la

<sup>628</sup> RIBADENEYRA, P., *Vita Ignatii Loiolae, Societatis Iesu fundatoris, libris quinque comprehensa. In quibus initia ipsius Societatis, ad annum usq[ue] Domini 1556. Explicantur*, Nápoles, Giuseppe Cacchi, 1542, c. 1, V, 13.

<sup>629</sup> Véase GUILLAUSSEAU, A., “Los relatos de milagros de Ignacio de Loyola: un ejemplo de la renovación de las prácticas hagiográficas a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII”, en *Criticón* nº 99, 2007, pp. 5-56.

<sup>630</sup> Las palabras exactas recogidas por RIVADENEYRA, P. de, *Vida de Ignacio de Loyola*. Consultada la edición de Madrid, Espasa Calpe, 1946, p. 39, son: “En el templo del mismo monasterio [Santo Domingo], estando un día con grandísima reverencia y devoto acatamiento oyendo misa, al tiempo que se alzaba la hostia y se mostraba

segunda, el jesuita, igualmente celebrando misa y encima del presbiterio, eleva sus ojos hacia el cielo invocando a Dios con la idea de encomendarse la curación de unos enfermos que harapientos y desesperados asisten a la ceremonia. Los acompañan un buen número de hermanos vestidos con el hábito de la orden, arrodillados y dispuestos en línea próximos al celebrante. Una de las manos de Loyola –la izquierda– está posada sobre el altar mientras que la otra, extendida, se orienta hacia los desafortunados que imploran su ayuda en un claro gesto taumatúrgico. En ese momento una nube de ángeles penetran en el templo, sobrevolando las cabezas de los personajes portando coronas de laurel y palmas, al tiempo que consiguen expulsar a unos pérfidos demonios que encarnan justamente todo cuanto de negativo conlleva la enfermedad, la pobreza o la locura. Ambas representaciones forman parte de una vida del santo impresa en Roma a instancias del padre Nicolás Lancicio en colaboración con Filippo Rainaldi. Son 79 estampas que codifican la iconografía ignaciana primitiva, perteneciendo muy probablemente los dibujos iniciales a Rubens y los definitivos grabados a los buriles de Jean Baptiste Barbé<sup>631</sup>. La serie se concibe a partir del desarrollo cronológico de la vida de Loyola, desde su nacimiento y bautismo hasta su muerte y gloriosa sepultura, inspirándose en los relatos de Ribadeneyra a partir de una breve explicación de Lancicio para así plasmar todo episodio, prodigio o hecho milagroso que tenga por protagonista al fundador jesuita. De esa misma serie se realizaría una segunda edición en 1622 con motivo de la canonización ignaciana en Roma disponiéndose quince lienzos en la fachada e interior de la iglesia del Gesú sirviendo, a su vez, de fuente inspiradora para posteriores estampas<sup>632</sup>.

Justamente el propio Rubens será quien, en esos años, decore la nueva iglesia jesuita de Amberes diseñando no solo los dos grandes cuadros de altar junto a las esculturas y la arquitectura del retablo mayor sino, también, una serie de 39 lienzos dispuestos en las naves laterales y galerías del recinto. Para la capilla principal escoge dos hechos trascendentales en las vidas de Francisco Javier e Ignacio de Loyola, representando a éste último en la eucaristía en la que consigue expulsar a los demonios que anidan en las almas de los atormentados enfermos que acuden en su auxilio (**imagen 58**). La composición arquitectónica del lienzo permite crear una sensación de profundidad ilusoria entre la nave central del propio templo y la perspectiva del cuadro, en cuyo punto de fuga coloca al luciferino grupo que el taumaturgo español ha conseguido espantar por intercesión divina de los infortunados que, en numeroso grupo, gesticulan aspaentados convirtiéndose, tanto por la acción de Loyola como por la extraordinaria iluminación conferida por Rubens, en los auténticos protagonistas de una obra en donde el carácter sacramental se conjuga con la eficaz intermediación de Loyola entre los fieles y Dios, constante temática de la renovada Iglesia postrentina.

#### 2.4.4. La predicación dominica

---

al pueblo, con los ojos del alma claramente vio cómo en aquel divino misterio y debajo de aquel velo y especies de pan, verdaderamente estaba encubierto nuestro Señor Jesucristo, verdadero Dios y hombre".

<sup>631</sup> RUBENS, P. P., y BARBÉ, J. B., *Vida de San Ignacio de Loyola en imágenes*. Consultada la edición facsímil con estudio preliminar de NAVAS GUTIÉRREZ, A. M., Granada, Universidad, 1992. [estampa 17]

<sup>632</sup> Cf. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., "La iconografía de san Ignacio de Loyola y los ciclos pintados de su vida en España e Hispanoamérica", en *Ignacio de Loyola y su tiempo*, Bilbao, Universidad de Deusto-Mensajero, 1992, pp. 107-126.



En un ejercicio de praxis sacramental, la orden de Domingo de Guzmán vive un proceso similar al de los franciscanos en tanto en cuanto las tesis de su principal teólogo, Tomás de Aquino, se enmarcan plenamente en el desarrollo conceptual de la eucaristía que proponen los cánones trentinos. Basta recordar cómo, en efecto, la presencia de teólogos dominicos en el concilio y las aportaciones que éstos realizan en el desarrollo conciliar son de suma importancia en el reformulación del credo católico, en especial en los temas referidos a la gracia y los sacramentos<sup>633</sup>.

De ahí que la predicación, elemento característico de la propia orden, adquiriera una nueva dimensión en los albores del Barroco tanto en el interior de los templos como en la acción evangelizadora de la feligresía cenobial, apoyando el desarrollo de las asociaciones eucarísticas entroncadas con la cofradía matriz de La Minerva. A ello hay que sumar el mantenimiento de la censura inquisitorial, órgano que cobrará de nuevo especial relevancia aunque desligado de la imagen medieval por cuanto de su tribunal dependerá, entre otras cuestiones y en función de la jurisdicción territorial que abarque, la edición de libros o el establecimiento de condenas ante delitos cometidos contra la propia religión siendo los autos de fe contra protestantes y enemigos de la ‘fe verdadera’ las escenificaciones visuales de su poder e influencia a través de un espectáculo popular y catártico.

En cuanto a la defensa de la imagen iconográfica sacramental apostarán por la inclusión genérica del tabernáculo en el centro de los retablos de sus conventos, adquiriendo mayores proporciones los destinados a los recintos de mayor rango e importancia eclesial. La actividad artística promocionada por los dominicos se identificará apasionadamente con la vida interior tanto de sus grandes místicos como de aquellas otras damas de destacada nobleza dominica, representados todos en multitud de escenas extáticas en donde los límites de la naturaleza juegan un papel determinante por cuanto espiritualizan el cuerpo a partir de la poderosa acción del alma, presa de la unión que ha previamente han establecido de manera directa con Cristo.

Un ejemplo de ello es la importancia dada a Catalina de Siena (1347-1380), destacada en su faceta de predicadora y autora mística, miembro desde joven de la orden tercera dominica<sup>634</sup>. Autosometida a la disciplina del flagelo y a lo largos períodos de ayuno, su único alimento en la primera época de su experiencia religiosa era precisamente la eucaristía. Ella misma escribirá en 1366 que dicho refrigerio sacramental devenía de su especial relación con Cristo, con el que creía estaba desposada, siendo frecuentes desde entonces sus visiones de la divinidad, de los apóstoles –en especial de Pedro y Pablo–, del infierno, el purgatorio y el cielo, hasta el punto de recibir en 1375 los denominados ‘estigmas invisibles’ una vez caída en éxtasis sentía fuertes dolores en su cuerpo aunque no fuesen visibles externamente las llagas que lo provocaban. Es justamente la especial unión a Cristo la que

<sup>633</sup> Sobre las intervenciones que los dominicos españoles Domingo de Soto y Bartolomé de Carranza tuvieron en el desarrollo de la sesión en la que se debatían cuestiones relativas al sacramento de la eucaristía, véase la aportación de TELLECHEA IDÍGORAS, J. I., “Un voto de fray Bartolomé Carranza, O.P. sobre el sacrificio de la Misa en el Concilio de Trento”, en *Scriptorium Victoriense* nº 5, 1958, pp. 96-146.

<sup>634</sup> Cf. *Catalina de Siena. El diálogo*. Introducción, traducción y notas de A. Morta. Madrid, BAC, 1955.

desde fecha temprana recoge el arte<sup>635</sup>, presentando a la santa comulgando de manos de 'su esposo' a la misma vez que un sacerdote oficia a sus espaldas la celebración sacramental (**imagen 59**).

En paralelo a este amplio desarrollo tan solo esbozado en las líneas precedentes, los dominicos apuestan por la imagen cultural de uno de sus predicadores como emblema sacramental de la nueva era post-trentina. Se trata de Jacinto de Cracovia (1185-1257), personaje contemporáneo a Domingo de Guzmán a través del cual entra a formar parte de la orden<sup>636</sup>. En él confiarán los predicadores para implantar en su tierra natal los fundamentos de su instituto evangelizando según la tradición poblaciones suecas, noruegas, danesas, dinamarquesas, escocesas y rusas, entre otras. De hecho, de ese legendaria relato sustentado más en creencias que en documentos que así lo avalen, los dominicos rescatan un hecho ocurrido en Kiev cuando un grupo de mongoles saquean la ciudad. La presencia de las tropas alarma a Jacinto que, viendo que el ataque es inminente, entra en la iglesia cenobial, abre el sagrario y coge el copón con la reserva eucarística al tiempo que, de paso, ase con otra mano la escultura de una Virgen que a pesar de su peso le pareció del todo ligera.

Los predicadores tienen claro que esa es precisamente la actitud que desean poner de relieve, comenzando a finales del siglo XVI el proceso de reconocimiento pontificio de Jacinto. Así pues su canonización tendrá lugar en abril de 1594 seguida de una extraordinaria difusión de su culto en Europa e Hispanoamérica a pesar que la implantación de su iconografía había sido relativamente tardía. De esta forma, la imagen codificada de Jacinto permite la rápida identificación por parte del fiel de una personalidad que une justamente dos de los cultos más potenciados por Trento: el de Cristo, a través del sacramento de la eucaristía; y el de María Virgen, uniéndose además ciertos aspectos proteccionistas ante catástrofes, calamidades o presencias extranjeras que amenazan militarmente la toma de un determinado territorio. Es común encontrar su disposición tanto en ciclos dominicos de carácter cristológico o, bien, del todo independizado para así también 'combatir' la corriente de 'santos eucarísticos' defendidos por otras órdenes religiosas. A esta segunda corriente se adscribe una obra anónima ecuatoriana (**imagen 60**) cuya estética está embebida por una sencilla religiosidad local mezoamericana en la que el santo, de monumentales proporciones si se compara con el resto de los personajes secundarios que completan la escena, se presenta sosteniendo con su mano derecha el viril y asiendo con su izquierda una escultura mariana, sirviéndole de fondo un paisaje fluvial en el que arde una iglesia. Una iconografía que sin duda nace como consecuencia de la emersión de determinadas manifestaciones de la religiosidad popular amparadas por los propios dominicos para exaltar, desde varios puntos de vista, la presencia real de Cristo en las especies eucarísticas.

<sup>635</sup> Véase la compilación iconográfica de FERRETTI, P., *Santa Catalina de Siena. Arte religioso. Colección iconográfica*, Sociedad de Arte Ilustrado, 1924.

<sup>636</sup> *Annales de la Sagrada Religión de Santo Domingo erario ascético, en las legendas de los santos, y santas, y personas de ilustre virtud de la Orden de Predicadores. Dedicado al Ilustrissimo Señor Arçobispo de Santiago, D. Fr. Antonio de Monroy, de la misma Orden. Compuesto por el maestro Fr. Joseph de Sarabia y Lezama, Refente de la Minerva de Roma, Compañero, y Secretario de el General de Santo Domingo, & c.*, tomo II, Madrid, Juan García Indanzón, 1709, pp. 41-67.

#### 2.4.5. El culto a las 40 horas: Antonio María Zaccaria y los barnabitas

En el complejo contexto en el que está sumida la península italiana a lo largo del siglo XVI, va a desarrollarse una novedad carismática que honda trascendencia para el culto eucarístico en la época de la reforma católica. En efecto, diferentes Estados eran el objeto de deseo de españoles y franceses en su afán por hacerse con la hegemonía europea al mismo tiempo que la cultura renacentista aportaba una nueva concepción de la vida en paralelo al declive del poder papal y al desarrollo de enfermedades infecto-contagiosas que azotaban fundamentalmente a los estratos sociales menos favorecidos.

Bajo estos genéricos parámetros se desarrollará la apuesta de Antonio María Zaccaria (1502-1539), un médico formado en la universidad de Pavía que encarna el papel de laico moderno al mostrar su sensibilidad por las necesidades de su tiempo pues su principal ocupación serán el cuidado de la vida espiritual, el ejercicio de la caridad y el apostolado seglar. En su ciudad natal, Cremona, imbuido por la recuperación del ‘fervor cristiano’, configuró un grupo social de similares características a los erigidos en otras localidades italianas conformado por nobles y representantes de otros estamentos sociales, dedicándose a profundizar el conocimiento de los textos sagrados. Siguiendo los consejos del dominico fray Bautista de Crema, Zaccaria se trasladaría en 1530 a Milán, entablando amistad con un grupo denominado *Eterna sabiduría* del que eran miembros destacadas personalidades nobles de la ciudad y que caracterizaba fundamentalmente por su espiritualidad reformadora a partir de una trascendente experiencia de vida comunitaria.

Descubriendo justamente en esos círculos una forma de vida trascendente, junto a los milaneses Jaime Antonio Morigia y Bartolomé Ferrari, Zaccaria da vida a la orden de los clérigos regulares de san Pablo, aprobada por el papa Clemente VII el 18 de febrero de 1533. Sus miembros se autodenominaron como ‘hijos de san Pablo’ si bien pronto y de manera popular fueron conocidos como ‘los barnabitas’, nombre tomado de la iglesia de san Bernabé –en italiano, *Barnaba*–, sede la congregación. En efecto, el carisma paolino es tomado como referente para la nueva institución al caracterizar el establecimiento de una renovada vida interior centrada en el crucificado y en la eucaristía a partir de un acentuado sentido comunitario donde la renovación de costumbres es considerada por sus fundadores como la verdadera finalidad del movimiento. Un carisma que se completa con otras dos fundaciones: la congregación de las hermanas angélicas de san Pablo (1535), primera asociación religiosa femenina de vida activa –es decir, sin clausura– en el seno de la Iglesia que cuenta con el apoyo inicial de la condesa de Guastalla, Ludovica Torelli; y el ‘Colegio de Casados’ o también conocidos como ‘Laicos de san Pablo’ (1539), compuesto por hombres sin votos religiosos pero dispuestos a llevar una vida de oración y de comprometido apostolado. En esta triple realidad, los institutos se mueven alrededor de dos grandes centros de interés en el que destacan ‘la casa religiosa’, centro de oración en el que se ejerce la fraternidad y el ‘trabajo apostólico’, empeñado en trasladar la visión comunitaria al resto de la sociedad.

El proyecto es sin duda ambicioso y choca frontalmente con un contexto histórico en proceso de renovación, por lo que su actividad no será plena al menos hasta el siglo siguiente, debatiéndose incluso hasta hoy en día el papel de los laicos y su corresponsabilidad en la pastoral eclesial. Incomprensiones, críticas e incluso procesos

inquisitoriales sufrieron los barnabitas que en un estadio principal adolecen de un cuerpo orgánico doctrinal así como de una precisa línea de acción debido a la prematura muerte de su fundador. Sin embargo en los escritos que éste realiza, en especial en sus sermones, pueden advertirse rasgos inspiradores en el pensamiento de Tomás de Aquino sobre todo en referencia a la concreción sacramental de la eucaristía<sup>637</sup>. Zaccaria, hijo de su tiempo, trata de adaptar ese pensamiento escolástico a la vida interior de los barnabitas sin perder el contacto con la cruda realidad en la que se encuentra la propia península italiana, asolada en determinados momentos por una peste que azota fundamentalmente a los estamentos más bajos. Es así como va instituirse el culto denominado ‘de las Cuarenta Horas’.

Las antiguas prácticas litúrgicas que la Iglesia solía realizar en tiempos de calamidades seguían plenamente vigentes en el siglo XVI. Rogativas, letanías de los santos o misas votivas constituían el grueso de estas costumbres culturales, mantenidas en determinados grupos eclesiales como consecuencia de una tradición heredada que tiene sus orígenes en el medioevo<sup>638</sup>. Así, en el Duomo de Milán y a iniciativa de los padres barnabitas, en torno a 1532, va a implantarse unas prácticas de similar genealogía consistentes en, a partir de las 15 horas de cada viernes, congregar a la población a través del toque de campanas para orar ante Cristo –coincidiendo con el momento bíblico de su muerte– a favor de las necesidades de la Iglesia<sup>639</sup>. El eco de estas oraciones comunitarias parece ser importante en la época pues las crónicas de entonces recogen que en determinados momentos podían llegar a congregarse a unos cinco mil milaneses, los cuales además adoptarían una posición concreta durante el desarrollo de la práctica cultural: orar con la cabeza baja y los brazos abiertos. La iniciativa, novedosa tanto en el fondo como en las formas, está a su vez inspirada en costumbres similares desarrolladas al menos dos siglos antes aunque parecen ser del todo

<sup>637</sup> Cf. LANDI, M., “Sant’Antonio Maria Zaccaria. Contesto storico-culturale e presenza della Summa Theologiae di san Tommaso d’Aquino nei suoi primi tre sermoni”, en *Sacra Doctrina. Studi e ricerche*, nº 53-3, 2006, pp. 46-81.

<sup>638</sup> Véase la interesante aportación documental que desde la perspectiva de la oración ante los sucesos catastróficos se incardina en la historia de las mentalidades colectivas ofrece IRABURU, J. M., *Oraciones de la Iglesia en tiempos de aflicción*, Pamplona, Fundación Gratis Date, 2001.

<sup>639</sup> En el mismo templo pero años antes, en 1529, había predicado el dominico español Tomás Nieto, procedente del convento de san Eustorgio. Éste había organizado tres procesiones penitenciales para los días 16 al 18 de abril con la idea de suplicar ayuda divina para que acabasen con los conflictos existentes en el Milanesado así como con las continuas epidemias de hambre y pestes. En la última de las convocatorias se realiza una procesión eucarística con un marcado carácter penitente que partiendo desde el *duomo* hacía estación en la iglesia de san Ambrosio para retornar posteriormente a la seo. Su verificación fue del todo novedosa, pues no existían precedentes en la ciudad salvo en la festividad del *Corpus Christi*. En la octava de dicha celebración, Nieto fue invitado a participar en los cultos organizados por la Escuela del Santo Sepulcro, asociación de fieles creada en 1527 por el agustino Antonio Belloto y cuyo fin era la convocatoria paulatina de oraciones expiatorias a partir de un ritual compuesto por el rezo de siete salmos penitenciales, letanía de los santos y otras oraciones, comprometiéndose a confesarse y comulgar en los días de precepto. Solían también estos cofrades conservar siempre encendida una lámpara ante el sagrario pues, en Semana Santa y siguiendo la antigua liturgia ambrosiana, adoraban igualmente a Cristo-eucaristía dispuesto sobre el sepulcro. La invitación es acogida favorablemente por Nieto quien, a su vez, propone la realización de la oración de las ‘Cuarenta Horas’ en todas las iglesias milanesas durante los tres últimos días de la octava del *Corpus*. La iniciativa, al parecer, tuvo una trascendental acogida entre los fieles organizándose éstos incluso en turnos de vela esperanzados en que el poder de la oración a Dios permitiera el cese las calamidades comentadas. Cf. SANTI, A. de, “L’Orazione delle Quarent’ore e i tempi di calamità e di guerra nel secolo XVI”, en *La Civiltà Cattolica* 68º, vol. 3, Roma, 1917, pp. 34-44.

desconocidas en la diócesis milanesa teniendo consecuencias importantes ya que en el II concilio provincial celebrado por el arzobispo Borromeo en 1569, se codifica como obligatoria esta práctica para todas las parroquias diocesanas, difundiéndose paulatinamente desde éstas a otras provincias eclesiásticas.

A la vez que se desarrollan estos cultos, crece en la misma diócesis la devoción por las denominadas ‘Cuarenta Horas’, práctica consistente en adorar a Cristo ininterrumpidamente durante ese espacio de tiempo en recuerdo del tiempo en el que éste permaneció sepultado al amparo de los textos de Agustín de Hipona<sup>640</sup>. No es tampoco nueva la costumbre que, pese a ser minoritaria, hunde sus raíces en la abstinencia y ayuno prolongado que algunas comunidades instauran en los últimos días de Semana Santa<sup>641</sup>. No será en el siglo XVI cuando comience a verificarse la adoración ante las especies eucarísticas aunque parecen existir precedentes en el siglo XII en Aquileya y en la siguiente centuria en Zara, población de Dalmacia, donde los *Battuti* –miembros de una hermandad de laicos cuyo nombre procede de la aplicación de penitencias flagelantes– celebraban la *oratio quadraginta horarum* en los tres días finales de Semana Santa ante un sepulcro donde disponían una custodia con la hostia consagrada. La popularización de estos cultos irrigan pronto en el entramado asociativo de la ciudad dalmata, siendo los terciarios franciscanos los que continuarán la costumbre en el siglo XIV al conformar en 1439 una cofradía denominada *in Coena Domini* conformándose así un ejercicio piadoso propio e independiente de las funciones litúrgicas de la pasión de Cristo puesto que podía verificarse en tiempo distinto al cuaresmal<sup>642</sup>.

Así pues, las convocatorias barnabitas en el duomo milanés van a incluir a lo largo del desarrollo oracional previsto la adoración eucarística, al menos desde 1534, recogiendo así la costumbre que años antes implantara la Escuela del santo Sepulcro. Es ésta además la que

<sup>640</sup> El cálculo de las cuarenta horas realizado por Agustín de Hipona parece tener una correspondencia simbólica con períodos similares recogidos en el texto bíblico. Por ejemplo cuando se alude a que el reinado de Saúl fue de cuarenta años (*Hechos de los Apóstoles* 13, 21), al igual que el de David (*I Carta a los Corintios* 29, 27) y el de Salomón (*II Carta a los Corintios* 9, 30). En otras ocasiones, el guarismo se relaciona con un tiempo purificación o abatimiento previo a la recepción de una gracia divina o una especial exaltación, como los días que dura la purificación enorme del diluvio universal (*Génesis* 7, 12; 7, 17) o los años que dura para Israel la prueba del desierto en el camino hacia la tierra prometida (*Deuteronomio* 8, 2; *Números* 14, 33-34; *Hechos de los Apóstoles* 13, 18). Cuarenta días y noches pasa Moisés solo en el Sinaí en oración y ayuno antes de recibir las leyes de Dios (*Éxodo* 24, 18; 34, 28) como también son éstas las mismas jornadas que Elías camina animado por la fuerza del alimento misterioso que da un ángel hasta llegar al monte Horeb (*I Libro de los Reyes* 19, 8) o las que permanece a solas Jesús de Nazaret en el desierto antes de iniciar su misión pública (*Marcos* 1, 13). En todo caso, cuarenta días son los que éste estará en el sepulcro y, una vez resucitado y antes de ascender a los cielos, se aparecerá a sus discípulos durante cuarenta días (*Hechos de los Apóstoles* 1, 3).

<sup>641</sup> La peregrina Egeria narra en su *Peregrinación*, capítulo 37, como en el siglo IV en la iglesia del santo Sepulcro de Jerusalén se realizaban celebraciones diurnas durante los días del Triduo sacro, siendo voluntarias las vigiliias nocturnas en las que se recitaban himnos y antifonas hasta el amanecer. El origen de tales costumbres puede relacionarse con el hallazgo de la reliquia de la santa cruz y los ritos de adoración implantados a raíz de ello, con una rápida incardinación en otras diócesis occidentales como atestigua Paulino de Nola. De ahí se llega con el tiempo al rito de la ‘deposición de la cruz’ para su veneración, alzándose ésta de nuevo tras la alegría de la resurrección como recogen las primeras memorias de la liturgia pontificia romana. Existen varias descripciones del rito en época medieval que asocian la cruz con el sepulcro de Cristo, cubriéndose la primera con un velo que es retirado al amanecer del domingo pascual. Cf. SANTI, A. de, art. cit., 1915.

<sup>642</sup> Véase CHIAPPINI, A., “Quarantore”, en *Enciclopedia Cattolica*, Ciudad del Vaticano, 1953, pp. 376- 378.



desde entonces media para que, en 1537, el papa Paulo III firme un Breve pontificio aprobando las prácticas cultuales de las ‘Cuarenta Horas’, concediendo a su vez indulgencias a los fieles que las practicasen<sup>643</sup>. Configurado el esquema celebrativo de las prácticas, éstas tendrán una rápida irradiación a partir de los impulsos que de ella harán Zaccaria y sus compañeros además de contar con la colaboración de otros religiosos de confesiones distintas, como los capuchinos Giuseppe da Ferno,<sup>644</sup> amigo personal de los barnabitas y, Francesco da Soriano nel Cimino, introductores del ceremonial a aplicar mensualmente en Terni, Amelia, Spoleto, Todi, Perugia, Narni, Gubbio y Marche, entre otras localidades italianas<sup>645</sup>, ligando siempre su celebración tanto a la liturgia propia de la Iglesia como un poderoso ‘antídoto oracional’ a desarrollar cultualmente en momentos complejos<sup>646</sup>. Será el cardenal Borromeo quien definitivamente otorgue forma litúrgica a unas prácticas que ya tenían casi medio siglo de existencia a través de la instrucción *Avvertenza per l’Oratio delle Quaranta Hore*, firmada en 1577, universalizadas para todo el orbe eclesiástico en 1592 a partir de la bula *Graves et diuturnae* de Clemente VIII.

En este camino, Zaccaria y los barnabitas tienen por supuesto un protagonismo singular. Tanto que la iconografía propia de la orden comenzará a difundir en el Barroco representaciones en las cuales el fundador (**imagen 61**), vestido con roquete y estola dispuesto en el centro de un altar, señale con su mano derecha al sacramento eucarístico presentado en una custodia y, con la izquierda gesticule ante los fieles para que estos se postren en señal de reverencia y adoración. En la esencia misma de las prácticas se tenderá igualmente a resaltar una anacrónica visión que los propios barnabitas van a considerar el comienzo de su instituto: Zaccaria, junto a sus primeros dos compañeros, será instruido directamente por el apóstol Pablo para crear su asociación religiosa, haciéndole éste entrega no de un libro con las constituciones –como en otros casos similares– sino del sacramento de la eucaristía, centro cristológico sobre el que pivotarán los barnabitas desde mediados del siglo XVI y en consonancia con el espíritu renovador que la Iglesia católica auspiciará tras las aplicación teológica, litúrgica, jurídica y social de los cánones acordados por el concilio de Trento.

#### 2.4.6. Constantes sacramentales en otros personajes y órdenes

En este ambiente de exaltación sacramental que cuenta con una trascendental repercusión en la Iglesia del Barroco, las vidas de los santos arrobados por la presencia eucarística va a ser una constante iconográfica en multitud de ciclos artísticos. No solamente van a

<sup>643</sup> RATTI, A., *Contribuzione alla storia eucaristica di Milano*, Milán, 1895, p. 26.

<sup>644</sup> Es necesario acudir a su única obra impresa a título póstumo para analizar las formas y medios utilizados en la imbricación de este culto en el calendario litúrgico. Cf. FERNO, J. de, *Metodo ossia istruzioni sul modo da tenersi per celebrare divotamente e con frutto l’orazione delle Quarantore*, Milán, 1571.

<sup>645</sup> CARGNONI, C., GENTILI, A., REGAZZONI, M. y ZOVATTO, P., *Storia della spiritualità italiana*, Roma, Città Nuova, 2002, pp. 257-258.

<sup>646</sup> No solamente han de entenderse las posibles guerras o invasiones extranjeras sino aquellas otras oportunidades que durante el año desvirtúan la esencia cristiana de una sociedad sacralizada. Será, por ejemplo, durante las fiestas de carnaval cuando en Macertata, en 1556, el padre Gómez de Montemayor proponga la celebración de las ‘Cuarenta Horas’ de un modo fastuoso para hacer frente al desenfreno, la locura y la depravación que se vive en la calle durante esas jornadas. Unas prácticas que pronto se incardinarían en la denominada fiesta de Quincuagésima, impulsada fundamentalmente por los miembros de la compañía de Jesús.

explicitarse aquellas vidas surgidas en los albores de la Edad Moderna sino que, siguiendo el hilo argumental de la veneración a la presencia real de Cristo en las especies transustanciadas, van a ‘repescarse’ episodios legendarios de aquellos otros santos que históricamente han tenido un papel trascendental en la historia eclesial. Así, no extraña la recuperación completamente anacrónica de la última comunión de María Magdalena, distinguida discípula de Cristo y testigo al parecer de su resurrección<sup>647</sup>. Su identificación con otras figuras testamentarias llevaría a la Iglesia occidental a destacar su papel pecador y el arrepentimiento de las acciones negativas, lo cual la llevaría a tomar una vida de penitencia y oración cobrando este aspecto tan especial relevancia en la tradición evangélica que en el Barroco aparecerá venerando con especial celo a Cristo eucaristía, acercándose hasta el altar para recibir la comunión (**imagen 62**). Un mismo proceso de ‘modernización’ experimentan otros personajes provistos de una fama mucho más positiva, como ocurre con uno de los padres de la Iglesia latina, Jerónimo de Estridón (ca. 340-420) a cuya mano se debe la traducción bíblica conocida como *La Vulgata*, versión oficial de estos textos<sup>648</sup> (**imagen 63**) o las misas protagonizadas por Benito de Nursia (480-547), considerado el padre de la vida monástica de occidente y fundador de la trascendental orden de los benedictinos<sup>649</sup> (**imagen 64**).

Los antiguos mártires también tendrán cabida en esta recuperación icónica de raíz eucarística, sirviendo sus ejemplos de doble invitación a los fieles: de un lado, a participar en las celebraciones comulgando el pan y el vino; y, por otro, convirtiéndose en modelo cristiano a imitación por cuanto son capaces de entregar sus propias vidas en defensa de su fe en Cristo. La última comunión de Lucía de Siracusa (283-304) es buena muestra de esta afirmación al presentar a la cristiana perseguida y arrestada en tiempos de Diocleciano que no sucumbe a rechazar sus ideas pese al duro tormento al que será sometida<sup>650</sup> (**imagen 65**). La legendaria vida de Donato de Arezzo (+362), considerado el primer obispo de esta localidad italiana<sup>651</sup>, será otra de las manifestaciones martiriales de la época. En este caso, las circunstancias que se ponen de relieve en su vertiente sacramental tiene que ver con la celebración de una eucaristía una vez había sido ordenado prelado por el papa Julio I. En el momento de la comunión, entraron en el templo unos paganos y rompieron el cáliz. Donato, ante lo que consideraba un terrible suceso, cayó en oración profunda a la vez que recogía los fragmentos de la copa uniéndolos rápidamente. Tan solo le faltaba una esquirla de la parte inferior pero, he aquí el milagro, el vino que estaba en el interior del cáliz no se derramó. Ante la situación, los paganos se convirtieron de inmediato al cristianismo (**imagen 66**).

<sup>647</sup> *Historia de la vida de Sta. María Magdalena, dividida en quince capítulos, con otras tantas Reflexiones sacadas de los diversos estados de su vida, compuesta en francés por un Religioso del Real Convento de S. Maximino del Orden de Predicadores, traducida al castellano por el P. Fr. Isidoro de Gelves, Capuchino de la Provincia de Andalucía, e ilustrada con varias notas del traductor*, Madrid, Imprenta de Benito Cano, 1786.

<sup>648</sup> *La vida de S. Geronimo doctor de la Santa Iglesia*, Madrid, Tomas Iunti, 1595.

<sup>649</sup> FERNÁNDEZ, P., *Historia de la Liturgia de las Horas*, col. Biblioteca Litúrgica nº 16, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 2002, pp. 115-134.

<sup>650</sup> *La vida del bienaventurado San Amaro, con el martyrio de Santa Lucía*, Cuenca, Casa de Salvador de Viader, 1629.

<sup>651</sup> *Vite de Santi e Beati toscani. De'quali infino á hoggi comunemente si ha cognizione. Raccolte, e parte ancora, ó Scritre, ó Volgarizzate dal Padre Abate Don Silvano Razzi Camald di nuovo ristampate.*, Florencia, Stamperia de'Sermartelli, 1627, pp. 64-67.

Un tanto más avanzada se sitúa la vida del prelado mercedario Pedro Pascual (ca. 1227-1300), a cuya erudición se atribuye la denominada *Biblia Parva*, un compendio teológico que adquirirá una importante difusión en siglos posteriores al contener pasajes relacionados con las guerras de religión entre cristianos, musulmanes y judíos siendo por lo tanto fuente inspiradora para el estudio de la doctrina cristiana<sup>652</sup>. De ahí que una de las más difundidas representaciones barrocas de este mártir, decapitado en Granada en 1300, sea la de presentarlo durante la celebración de la eucaristía, acompañado de un curioso monaguillo que sostiene el libro ceremonial y las vinajeras completamente descalzo para así mostrar las llagas que tiene en los pies (**imagen 67**).

Los fundadores de otras órdenes religiosas tendrán también su correspondiente 'imagen sacramental'. Tal es el caso de Juan de Mata (ca. 1150-1213), inspirador de la orden trinitaria junto a Félix de Valois que tenía por objeto fundamental la redención de cautivos<sup>653</sup>. Es justamente el momento de la primera eucaristía que Mata preside en París, el 28 de enero de 1193, el elegido por la divinidad para hacerle partícipe de la necesidad de fundar un asociación religiosa. El relato anónimo fechado en el siglo XIII narra la visión que el celebrante tuvo en presencia del obispo parisino, el abad de san Víctor y quien había sido hasta entonces su maestro, Prevostino. En el momento central de la eucaristía, Mata suplicó a Cristo que le indicara en qué orden religiosa podía ingresar ante las dudas que le acuciaban. Al elevar los ojos al cielo, un rompimiento de gloria hizo posible la presencia de la trinidad mostrándole a su vez la imagen de dos hombres encadenados por las tibias, uno de tez negra y el otro, blanco. La interpretación de Juan de Mata es justamente la dedicarse a partir de entonces a organizar una nueva congregación dedicada a la liberalización de los presos, convenciendo a un grupo de ermitaños para que le ayudaran en esta labor. A pesar de ser venerado como ejemplo de vida desde épocas tempranas, no sería hasta el siglo XVII cuando, a partir de las disposiciones sobre el culto a los santos decretado por Urbano VIII, se instituyera el proceso canónico de canonización de Juan de Mata, culminado con una bula de reconocimiento inmemorial de su culto firmada por Alejandro VII en 1666. Desde entonces, el milagroso episodio sería igualmente representado tanto por su trascendencia en la vida de la orden de los trinitarios como por la presencia inmanente en el mismo de la figura trina de Dios Padre, Cristo y el Espíritu Santo que se hacen presente, justamente, en el trascurso de una celebración eucarística (**imagen 68**).

El caso de Nicolás de Tolentino (1245-1305) es también equiparable al anterior. En este caso no por ser fundador de orden religiosa sino por pertenecer a la de los agustinos ermitaños

<sup>652</sup> *El Machabeo evangelico. Vida del glorioso Doctor San Pedro Pasqual de Valencia, Religioso del Sacro, Real, y Militar Orden de nuestra Señora de la Merced, Redempcion de Cautivos, Canciller mayor de Castilla, Governador del Arçobispado de Toledo, Obispo de Granada, Jaén, y Baeza, y Mártir. Con un apéndice de los Religiosos de la Merced, que murieron a manos de Moros en Granada, y otras partes de España... por el padre Fr. Iuan de la Presentación, Professor de Santa Theologia, y Coronista General de los Descalços del mismo Orden. A la Excelentíssima Señora Duquesa de Bejar, Madrid, Imprenta Real, 1671.*

<sup>653</sup> *Ave María. Vida de S. Juan de Mata, patriarca, y fundador del orden de la SSma. Trinidad, redención de cautivos; traducida del francés por el P. Lect. Jub. Fr. Juan Diego Ortega, de la Provincia de Castilla del mismo Orden: Quien la ilustra con algunas notas, y adiciones, Madrid, Joachin Ibarra Impresor de Cámara de S. M., 1776.*

fundada, justamente, un año antes de nacer<sup>654</sup>. La vida asceta dentro de la orden, centrada en la meditación y la oración constantes, a la que hay que unir la atención a los necesitados, configuran la trayectoria de un personaje equiparable a cualquiera de los más conocidos místicos. Es justamente esa característica la que se pondrá de relieve en las visiones que Tolentino tendrá, especialmente durante el desarrollo de una de eucaristía en donde, en medio de la celebración y coincidiendo con la consagración, se hizo presente ante sí Jesús niño (**imagen 69**).

Cierra el ciclo de los fundadores Felipe Neri (1515-1595), principal impulsor de la congregación del oratorio<sup>655</sup>. Imbuido de las enseñanzas dominicas adquiridas en Florencia y conocedor de la espiritualidad benedictina, su formación teológica en Roma le sirvió para tomar conciencia de la especial configuración del colegio cardenalicio por entonces gobernado por los Médici y más preocupados de actuar como príncipes seculares que como eclesiásticos, siendo frecuente los casos de corrupción y la poca frecuencia con que estos célibes celebraban la eucaristía provocando también con ello la cada vez más lejana participación de los fieles en las ceremonias religiosas. Convencido pues que su tarea pasa por 're-evangelizar' Roma, comenzó a visitar hospitales y a predicar, aún siendo laico, en plazas y mercados, manteniendo una vida privada basada en la oración. En 1548, junto a su confesor, Persiano Rosa, funda la confraternidad de la santísima Trinidad, denominada popularmente como 'cofradía de los pobres' al ocuparse fundamentalmente de éstos; sus miembros se reunían para la comunión, la oración y otros ejercicios espirituales en la iglesia de san Salvatore in Campo, verificándose entre sus prácticas más frecuentes la exposición del sacramento eucarístico una vez al mes inserto en el culto de las 'Cuarenta Horas' tomado a imitación que de este culto hacían en Roma los jesuitas.

La identificación eucarística de Felipe de Neri le lleva a tomar los hábitos del sacerdocio compartiendo una vida austera con otros célibes incardinados en una forma de vida guiada por el ejercicio de la caridad. Justamente será la celebración de la eucaristía uno de los más recurrentes temas de la iconografía filipense junto a otros episodios de la vida del fundador para así expresar a través de los medios visuales la identificación mística y espiritual que Felipe Neri experimentaba en su interior cada vez que presidía una eucaristía, inflamándose su corazón no solo de gozo sino, al parecer, de volumen a través de una controvertida experiencia mística (**imagen 70**).

Y en un sentido militante, en consonancia con el contexto histórico-religioso, entrarán en funcionamiento los mecanismos de la teatralidad barroca y las múltiples herramientas del arte para poner en valor el carisma especial con el que han sido dotados los personajes que a su vez se incardinan en el período de la renovación católica. La lista de nombres es larga y compleja, configurada a partir de los diversos carismas religiosos al abarcar desde doctos

<sup>654</sup> *Vida y milagros del glorioso Confesor S. Nicolas de Tolentino, de la Orden de San Agustín, llamado el milagroso por el Papa Eugenio Quarto. Ordenada por el Padre Maestro F. Juan Gonçalez de Critana, de la misma Orden. A la insigne Cofradía y cofrades de San Nicolás de Tolentino*, Madrid, Alonso Martín, 1612.

<sup>655</sup> Cf. *San Felipe Neri. Epitome de su vida, sacado de lo que della han escrito Autores diversos. Compusole el padre Antonio Vazquez de los Clerigos Menores, Secretario Provincial. Y le dedica al Ilustrissimo, y Reverendissimo Señor don Julio Rospillosi, Arçobispo de Tarso, y Nuncio Apostolico en los Reynos de España, por la Santidad de nuestro Beatissimo Padre Inocencio X*, Madrid, Gregorio Rodríguez, 1651.

teóricos hasta activistas misionales que, en todo caso, comparten en definitiva las mismas connotaciones sacramentales anteriormente expuestas en las órdenes religiosas. Uno de los primeros casos es el de Francisco de Sales (1567-1622)<sup>656</sup>, quien experimenta en sí mismo la comentada unión con Cristo a través de la comunión sacramental. El que fuera seguidor de la austeridad preconizada por Francisco de Asís, nombrado tiempo después protector de la familia salesiana, habla del conocimiento infuso que el alma adquiere en la contemplación poniendo como ejemplo de ello a María en el momento en el que en su vientre queda concebido su hijo:

“Su espíritu se estremece de gozo dentro del cuerpo (como el del san Juan en el as entrañas de su madre) alrededor de su Dios, a quien Ella siente dentro de sí. No deja salir fuera ni pensamientos ni afectos; su tesoro, sus amores y sus delicias están en sus entrañas benditas. Gozo parecido pueden tener por imitación los que, habiendo comulgado, notan por la certidumbre de la fe lo que ni la carne ni la sangre, sino el Padre celestial les revela: que su Salvador está en cuerpo y alma dentro de sus cuerpos y sus almas por el adorable Sacramento [...]. En muchos santos y fieles devotos, habiendo recibido al Santísimo Sacramento, sus almas se cierran y todas sus facultades se recogen, no sólo para adorar al Rey soberano, presente de nuevo con realidad admirable en su pecho, sino para sentir en si interior increíble consuelo y refrigerio espiritual, percibiendo mediante la fe este germen divino de inmortalidad”<sup>657</sup>.

Innovaciones considerables en el terreno de la composición y la distribución espacial que devienen de una concepción diferente de la obra en su conjunto conforman el contexto artístico en el que las apariciones de Cristo, tanto inserto en el sacramento como corpóreamente en un rompimiento de gloria, son esenciales en estas obras de raíz sacramental. Los artistas además contribuirán a dotar a estas piezas de un aura singular al no concebir el espacio en función del lienzo ni distribuir las imágenes en él siguiendo un esquema geométrico preconcebido y milimétricamente estudiado; el espacio del barroco es ilimitado, va más allá de los propios límites físicos del lienzo-soporte a partir de una forma abierta o atectónica que potencia además la significación teológica y militante que subyace en el fondo de cualquiera de estas representaciones.

El sacerdote francés Vicente de Paúl (181-1660) y su interés por la mejora de las condiciones de vida de los aldeanos promoviendo la fundación de la congregación de los misioneros

<sup>656</sup> Cf. *Vida, virtudes, y milagros del Glorioso Señor S. Francisco de Sales, natural del Ducado de Saboya, Obispo, y Príncipe de Ginebra, Patriarca de la Orden Sagrada de las Religiosas de la Visitación; Tercero de los Mínimos de S. Francisco de Paula; de la Congregación del Oratorio en Tonon. Con dos Indices; de Capítulos; y de Cosas Notables. Que dedica al Eminmo. Y Revmo. Señor Don Luis Manuel Portocarrero, Cardenal de la Santa Iglesia de Roma, del Título de Santa Sabina, Protector de España, Arçobispo de Toledo, Primado de las Españas, Canciller Mayor de Castilla, del Consejo de Estado de su Magestad, &c. Su autor el padre doctor don Miguel de la Portilla, Complutense, Presbytero de la Congregación del Oratorio en Madrdi; antes Colegial en el de Santa Justa, y Rufina, y Catedratico de la Sagrada Lengua Griega en la Universidad de Alcalá.* Madrid, Imprenta de Antonio Román, 1695.

<sup>657</sup> SALES, F. de, *Tratado del amor de Dios*, lib. 6, c. 7. Edición de Madrid, BAC, 1995, pp. 360-361.



paules<sup>658</sup> (**imagen 71**); el capuchino José de Cupertino (1603-1663) y sus levitaciones motivadas por fenómenos místicos<sup>659</sup> (**imagen 72**); o el teatino italiano Andrés Avelino (1521-1608), quien había consagrado su vida a Dios a partir de entrar en contacto con el jesuita Diego Laínez enrolándose en la orden de los clérigos regulares, institución en la que se encargará de la formación de los nuevos novicios a partir de una actuación marcada por la sabiduría, la imitación de Cristo y valorar la buena voluntad de los hermanos<sup>660</sup>. Su caso es además curioso por cuanto tras llevar una vida plena en la que son frecuentes sus tratados ascéticos y su devoción mariana, su muerte acontecerá de forma particular: una avellana le provocará una apoplejía fulminante al pie del altar, justo en el momento en el que iba a comenzar la eucaristía. A pesar del luctuoso suceso, las crónicas teatinas destacan que el célibe estaba preparado para la llegada de la muerte, completamente inesperada en su caso, por lo que más que una desgracia llegó a considerarse por parte de los miembros de la orden como una merced de dios, quien le ahorra de esta manera los sufrimientos que podía haberle causado una agonía corporal. El recurso icónico de su muerte servirá para recordar a los fieles la necesidad de formación y debida preparación del alma, la cual ha de estar en permanente paz con Dios. En ese sentido, las connotaciones eucarísticas de la representación de Avelino están más que justificadas (**imagen 73**) por cuanto la llegada de la muerte, además, se dulcifica a través de la disposición de un ángel que, rodeado de nubes, le ofrece el cáliz y la hostia consagrada, signos de la unión anterior del célibe a las directrices que marcan el camino de perfección de la vida cristiana.

En paralelo al desarrollo de estos ciclos, la piedad sacramental continúa dando muestras de la acción/reacción que provoca en destacadas personalidades relacionadas con el estamento religioso demostrando a través de sus vidas como se puede combatir la herejía a través de la caridad o de la formación del espíritu. Hay dos casos paradigmáticos y bien diferenciados que sirven de ejemplo coetánea a esta afirmación: Juan de Dios y Juan de Ribera.

La imagen del portugués Juan de Dios (1495-1550) recogiendo por las calles de Granada a enfermos y mendigos olvidados por una sociedad que vive de espaldas a la miseria y la podredumbre de estos seres humanos se convierte en paradigma de la acción sacramental por cuanto en su razonamiento interno Juan de Dios está convencido que la redención de la humanidad por la sangre de Cristo, a través de su voluntario sacrificio, no solamente es el punto de referencia de la fe cristiana sino el arranque básico para la fundación de la orden hospitalaria, seguidora de las enseñanzas del popularmente conocido como 'el loco de la

<sup>658</sup> *Compendio de la vida, y virtudes de s. Vicente de Paúl, fundador de la Congregación de la Misión, y de las Hijas de la Caridad. Escrito por el doctor Pedro Collet, sacerdote de dicha Congregación. Y traducido, é ilustrado con algunas notas por el R. Manuel Camin Presbytero de la misma, Mallorca, Imprenta de Salvador Savall, 1786.*

<sup>659</sup> Véanse las notas biográficas recopiladas por el compendio *La Leyenda de oro para cada día del año. Vidas de todos los santos que venera la Iglesia, obra que contiene todo el Ribadeneria mejorado, las noticias del Croiset, Butler, Godescart, etc. Que faltan en aquél... la revisa el Rvdo. D. José Sayol y Echevarria...* tomo III, Madrid-Barcelona, 1853, p. 77-80.

<sup>660</sup> *Constituciones de la Ille. Congregación de san Andrés Avellino: admirable protector contra el accidente apopléjico y muertes repentinas, fundada en la iglesia de PP. CC. RR. De S. Cayetano de Barcelona, con un breve resumen de la vida del Santo. Compuesto por el P. D. Josef Angli, C. R. prepósito de la misma casa. Dedicale a la Ilustre Congregación, á cuyas espensas se saca á luz, Barcelona, Herederos de Bartolomé Giralt, 1764.*

caridad<sup>661</sup>. Una convección que deviene de su apuesta por los pobres y mendigos desde que enero de 1539 oyese un encendido sermón predicado por Juan de Ávila en la granadina ermita de los Mártires. Desde entonces, imbuido de la espiritualidad del maestro abulense, crece su fama por la ciudad abriendo en tan solo diez años dos hospitales gracias al denodado trabajo de sus colaboradores y la generosidad de las dádivas que obtiene de grupos sociales de cierta posición económica. La sensibilidad humana, la atención a quien lo necesita, el desarrollo de métodos de atención pioneros en la época y la concreción de una obra asistencial que tras su muerte perdurará en el tiempo a partir de su conversión jurídico-religiosa en orden piadosa, son algunas de sus aportaciones más significativas. Su beatificación por Urbano VIII en 1630 y posterior beatificación por Alejandro VIII, sesenta años después, supusieron el respaldo pontificio necesario para que la propia institución caritativa acometiese, andando el tiempo, una de las empresas artísticas más significativas en la Granada del siglo XVIII: entre 1737 y 1759, el hermano Alonso de Jesús impulsa la construcción de una espectacular iglesia, anexa al complejo hospitalario a partir de las trazas de José de Bada, que sirviese tanto de recinto funerario como de centro espiritual de la orden a partir del desarrollo en sus muros de su particular pastoral<sup>662</sup>.

La particular disposición del tabernáculo central de la gran máquina lignaria que cierra la capilla mayor, en un eje compositivo que une la estructura sacramental con el camarín del piso superior en donde un arca de plata contiene los restos del santo, supondrá otra de las mayores aportaciones al terreno de la liturgia eucarística y la praxis artística que de ella depende en consonancia con la aplicación de efectismos teatrales al desarrollo de las celebraciones religiosas.

Por otra lado, la figura del arzobispo de Valencia, el sevillano Juan de Ribera (1532-1611), es igualmente interesante por cuanto representa la dimensión práctica que deviene de la teoría tentrina con especial incidencia en las prácticas eucarísticas. El espíritu de la renovación católica queda impreso de manera indeleble en sus continuas acciones, derivadas a su vez de su formación académica en la universidad de Salamanca al amparo de las clases magistrales de Melchor Cano o Domingo de Soto<sup>663</sup>. Tras una primera experiencia como prelado de Badajoz, sería nombrado en 1568 arzobispo valenciano y patriarca de Antioquía para, más tarde, hacerse cargo también del virreinato levantino uniendo así el poder religioso a las potestades civiles. Sus ideas fueron madurando conforme la vida de la propia Iglesia iba solicitando de sus pastores una mayor implicación en pro de la implantación del renovado credo trentino, siendo prueba de ello la fuerte carga teológica impresa en sus

<sup>661</sup> *Historia de la Vida, y Muerte del Glorioso san Juan de Dios. Patriarca, y fundador de la Religión de la Hospitalidad de los Pobres enfermos. Escrita por D. Fr. Antonio de Govea, Obispo de Sirene, y añadida en esta sexta Impression por un Religioso de la misma Orden. Dirigida al muy Reverendissimo Padre Fray Francisco de San Antonio, General de la Sagrada Orden de Nuestro Padre San Juan de Dios*, Madrid, Roque Rico de Miranda, 1674.

<sup>662</sup> Una introducción a la particular historia del edificio es la de LARIOS LARIOS, J. M., *El hospital y basílica de san Juan de Dios*, col. Guías de Historia y Arte, Granada, Diputación Provincial, 2004.

<sup>663</sup> NAVARRO SORNÍ, M., "La cultura del Patriarca Juan de Ribera a través de su biblioteca", en *Studia Philologica Valentina* vol. 15, nº 12, 2003, pp. 221-244.

numerosos escritos y sermones así como su decidida apuesta por la renovación estructural diocesana de Valencia, a la que dedicó nada menos que siete sínodos<sup>664</sup>.

Convencido de las potencialidades del arte, no duda en aplicar sus herramientas al servicio de la devoción eucarística en un contexto donde no solo la normativa eclesiástica así lo demanda sino por otras cuestiones históricas, como la presencia de núcleos moriscos en la población valenciana siendo consciente que el culto a las especies eucarísticas suponía el ‘antídoto’ perfecto para hacer frente a las creencias islámicas. No puede olvidarse en este sentido que es uno de los principales impulsores de la expulsión de estos núcleos de población hasta que en 1609 se firme definitivamente el decreto que los obligaba a abandonar la península.

La construcción del colegio del Corpus Christi entre 1586 y 1604, bastión que pone de relieve el singular vigor que el culto sacramental tendrá en la Valencia de finales del siglo XVI, es el edificio que a modo de seminario promueve para la formación de los sacerdotes. El primer domingo de febrero de 1605 se consagraba el edificio después de trasladarse el sacramento eucarístico en una procesión que partía de la catedral valenciana, con la presencia del rey Felipe III y la corte<sup>665</sup>. Las trazas y dirección de obras de Guillem del Rey configurarían un espacio congregacional de nave única, con capillas dispuestas entre los intercolumnios, cubriéndose con cúpula el transepto<sup>666</sup>. El altar mayor se configura a partir de un esbelto retablo de único cuerpo tallado en madera dorada en cuyo centro se dispone el lienzo de *La última cena*, de Ribalta<sup>667</sup>. A lo largo de todo el conjunto puede advertirse la intención espiritual y religiosa que Juan de Ribera pretende implementar con su construcción unida a un fuerte aspecto material y artístico capaz de materializar todas aquellas consideraciones teóricas que con tanto entusiasmo él mismo impulsa. Desde el aspecto más puramente corporativo, como es el emblema heráldico del seminario, hasta el detalle más nimio en los ornamentos –muchos de ellos desaparecidos durante la invasión francesa–, sin olvidar el ceremonial litúrgico a desarrollar en las grandes festividades del calendario eclesiástico, en especial, la de la octava del Corpus en la cual una procesión recorre la nave de la iglesia y el claustro anejo, entonándose coplas compuestas tanto por el propio patriarca como por Juan Bautista Comes intercaladas con la incensación, cada seis pasos, de la hostia consagrada dispuesta en una custodia procesional y cubierta con palio de respeto. No obstante, el paroxismo de la teatralidad barroca alcanza su cénit en determinadas celebraciones, cuando

<sup>664</sup> Una aproximación al clima reformista que se vive en la Valencia de finales del siglo XVI y en el que tanto importancia tienen las acciones de los preladados, la formación impartida en la Universidad y la rápida implantación de la compañía de Jesús la ofrece SEGUÍ CAMPOS, J. *Poder político, iglesia y cultura en Valencia (1545-1611)*, Valencia, Universidad, 1991.

<sup>665</sup> *Viage de España, ó cartas, en que se dá noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella. Su autor D. Antonio Ponz, Individuo de la Real Academia de la Historia, y de la Real Sociedad Bascongada.* T. III. Madrid, Imprenta de Joachin Ibarra, 1774, pp. 263-264.

<sup>666</sup> Una detallada memoria constructiva y económica del conjunto religioso la aportan LERMA ELVIRA, C., MAS TOMÁS, A., GIL, E. y GALIANA AGULLÓ, M., “Procedimiento de análisis para el estudio del proceso constructivo documentado del colegio de Corpus Christi de Valencia”, en *Informes de la Construcción* [Online] vol. 66, nº 533, Madrid, CSIC, 2014.

<sup>667</sup> Sobre la autoría de la obra y sus fuentes de inspiración, véase BENITO DOMÉNECH, F., “El origen de la Cena del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia en torno a Carducho y Ribalta”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo 45, 1979, pp. 417-426.

un mecanismo es accionado para que el lienzo de Ribalta que preside el retablo de la capilla mayor deje paso a un cortinaje que, tras descorrerse, deja ver el camarín de dorados estofados presidido por la imagen de Cristo crucificado<sup>668</sup>.

En ese clima de exacerbada espiritualidad, la asimilación e imitación que los fieles, tanto religiosos o como laicos, van a desarrollar en sus vidas será constante a lo largo de la Edad Moderna. A veces, la exageración será tan desmedida que el límite de la vida ejemplar se traspase hasta alcanzar la farsa herética. Hay en esta época ejemplos palmarios que así lo atestiguan, como el de la clarisa Magdalena de la Cruz (1487-1560) quien argumentaba que veía a Cristo no sólo en la hostia consagrada sino cargando con la cruz o rodeado de ángeles. El testimonio de esta religiosa, natural de la localidad cordobesa de Aguilar de la Frontera<sup>669</sup>, pronto llamó la atención no solo en el seno de su orden sino también a la autoridad eclesiástica que no dudó en citarla para que explicara en qué consistían tales visiones. Así, el 3 de mayo de 1546, ante los inquisidores de Córdoba y Jaén declaraba “que, siendo todavía de edad de siete años, la indujo el demonio a fingir santidad y a simular la Crucifixión”<sup>670</sup>, aunque fue más adelante Satanás quien “se le apareció en forma de Jesús Crucificado y le estigmatizó los dedos de la mano”. Con doce años hizo “un pacto expreso con dos demonios íncubos, llamados Balbán y Pitonio, que se le aparecían en diversas formas”.

Al igual que otras monjas milagreras, Magdalena de la Cruz fingía llagas en las manos y en el costado, permaneciendo insensible aunque la picasen con agujas. Durante la celebración de la eucaristía y muy especialmente llegado el momento de la comunión, solía caer en éxtasis, lanzar gritos destemplados así como simular visiones. De hecho, por espacio de diez o doce años fingió alimentarse no más que con la hostia consagrada cuando, en realidad, comía en secreto. Llevó sus sacrílegas invenciones hasta el absurdo extremo de afirmar con insistencia que había dado a luz al niño Jesús y que “por su intercesión habían salido sesenta almas del purgatorio”. De la misma manera aseguraba haber recibido de Dios el don de la perpetua virginidad tras una aparición de éste en el coro del convento en la que le decía: *Filia mea tu es, et ego hodie genui te*.

En suma: visión intuitiva, don de profecía, éxtasis e insensibilidad física. Todos los síntomas de los convulsionarios andan mezclados en la peregrina historia de esta religiosa que no fue sólo hipócrita de santidad, sino enferma de males nerviosos y casi demente. Antes de descubrirse la falsedad de sus afirmaciones, llevó a convencer a las autoridades de su orden siendo elegida abadesa tres veces, en 1533, 1536 y 1539<sup>671</sup>. De hecho, por espacio de treinta

<sup>668</sup> La figura de Juan de Ribera, sus acciones, decisiones y obras fueron objeto de estudio de un reciente congreso del que fructificó el imprescindible estudio CALLADO ESTELA, E. (Coord.), *El patriarca Ribera y su tiempo. Religión, cultura y política en la Edad Moderna*, Universidad, Institutió Alfons el Magnànim, 2012.

<sup>669</sup> Referencias sobre su trayectoria aparecen en SÁNCHEZ ORTEGA, M-H., *Confesión y trayectoria femenina. Vida de la Venerable Quintana*, col. Monografías nº 18, Madrid, CSIC, 1996, pp. 156-160.

<sup>670</sup> Las citas textuales siguientes están extraídas de MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de los heterodoxos españoles II*, Madrid, C.S.I.C., 1992. Reproduce lo recogido en “Proceso de Magdalena de la Cruz”, en *Memorias de Francisco Enzinas* t. II. Bruselas, Sociedad de la Historia de Bélgica, 1863.

<sup>671</sup> *Primera Parte de la Historia de la Tercera Orden de nuestro Seraphico P. S. Francisco. La qual instituto con su regla aprobada, y autenticada por la Sede Apostólica, para la general reformation del estado secular, y de todos los que viven en sus casas... Sacada a lla luz por Fray Juan Carrillo, Frayle Menor de l aregular*

y ocho años casi todos la tuvieron por santa, hasta el inquisidor general Alonso Manrique que vino a verla desde Sevilla y que se encomendaba a sus oraciones. La emperatriz le mandó su retrato y las mantillas con que se bautizó su hijo, el que fue después Felipe II. Hasta en los púlpitos se la ensalzaba, y a esto contribuía “el ser afable y humilde en su trato y muy discreta y oportuna en cuanto decía”.

En de enero de 1544, Magdalena de la Cruz fue encarcelada en el Santo Oficio de Córdoba. Sin embargo su edad avanzada y arrepentimiento suavizaron considerablemente la condena, obligándole “a vivir reclusa perpetuamente en un monasterio de la orden, siendo la última de toda la comunidad en el coro, en el capítulo y en el refectorio, sin recibir por espacio de tres años el Sacramento de la Eucaristía, salvo en peligro de muerte, ni poder hablar con nadie, a excepción de su Prelado, vicario y confesores”. Así se ponía fin a un exceso, no el único, de esta época marcada por el ascetismo místico y la exaltación sacramental.

## **2.5 MATERIALIZACIÓN PLÁSTICA DE LOS PRESUPUESTOS POSTRIDENTINOS AL AMPARO DE LA HOMILÉTICA Y EL AUGE DE LAS COFRADÍAS SACRAMENTALES. PRIMEROS EJEMPLOS ANDALUCES INSPIRADOS EN MODELOS CASTELLANOS.**

En el seno de una sociedad sumamente sacralizada como la de la segunda mitad del siglo XVI y, por extensión, la desarrollada a lo largo de la centuria siguiente, la ostensible religiosidad es fruto de una enmarañada mezcla –a veces enfrentamiento– entre lo oficial y lo privado, lo popular y lo culto. Frente a las calamidades o los desastres naturales, son frecuentes la celebración de rogativas, cultos, procesiones y festejos religiosos a lo largo de la geografía española, tanto peninsular, como insular e hispano-americana. Prácticas que son propias de todos los estamentos sociales, los cuales participan en las mismas siguiendo un particular esquema jerárquico.

Las fiestas constituyen además, en este mismo sentido, un elemento esencial para el estudio de cómo se difunde la norma tridentina a la vez que se desdeñan comportamientos devotos propios de los controvertidos siglos anteriores. Coincidentes o no con una celebración tradicional o aporten una nueva fecha al calendario litúrgico, las festividades tienen la finalidad de suplantar y a su vez renovar las que hasta entonces ritmaban la vida comunitaria. Su eficacia, en un primer momento, estriba en la multiplicación de los soportes de difusión de la doctrina católica así como en la aparición de nuevas prácticas devocionales. Los denominados ‘pliegos sueltos’ hacen que los nuevos santos se incardinan pronto en las mentalidades colectivas gracias a la coplas, a las justas poéticas y a los grabados que difunden, de manera real e impresa, el mensaje hagiográfico teniendo en cuenta, en un segundo lugar, la necesidad de proponer a los fieles el modelo más adecuado de santidad. Son justamente, en última instancia, los propios cristianos quienes juegan un papel determinante en la difusión final del mensaje por cuanto el traslado del mismo entre los grupos sociales, partiendo de una fuente de información fiable, permite la rápida traslación de la idea a transmitir. A su vez la posterior edición por parte de las autoridades eclesiásticas

---

*Observancia, hijo de la provincia de Aragón, y Provincial que fue en ella. Dedicada a los hermanos de la Tercera Orden, Zaragoza, Lucas Sánchez, 1610, pp. 546-551.*



y civiles suponen un impulso más a la hora de dar a conocer el desarrollo de las nuevas festividades que se han realizado en una determinada localidad a un ámbito de actuación mucho más extenso, como puede ser el de una comarca, región o nación, constituyéndose en instrumentos necesarios para la edificación de los fieles en consonancia con la eficacia conferida a las devociones colectivas.

Es así como, por ejemplo, las fiestas dedicadas a los nuevos santos que suben a los altares durante la renovación católica evidencian una evolución en las formas y en los objetos de culto, sustituyendo así los comportamientos devocionales más tradicionales. Por la complejidad de su organización y la amplitud de eco que encuentran, proporcionan un prisma pertinente para estudiar genéricamente la importancia del fenómeno religioso en la sociedad del Barroco. Además, que estas celebraciones se inscriban en el marco de un proyecto social comunitario que abarca desde las autoridades eclesiásticas y civiles hasta la participación de órdenes religiosas, parroquias o asociaciones laicas, contribuye a la unificación y uniformización de las devociones en el orbe católico universal, sirviendo incluso en determinados casos para la expresión de sentimientos nacionales. Así va a ocurrir con el caso de Ignacio de Loyola y España, al entenderse como heraldo de santidad en paralelo a la grandeza de la nación que lo ha visto crecer y desarrollarse, uniéndose así la defensa y difusión de la fe con el reconocimiento a la tarea apostólica del nuevo santo. A ello contribuye sin duda la decidida cobertura que desde la monarquía se presta a este tipo de celebraciones en aras de la constitución de una conciencia nacional que presenta al rey como soberano que, por su piedad personal, participa con celo en la obra de la Reforma religiosa a la vez que actúa como garante de la ortodoxia, legitimando así su autoridad intelectual y, a la vez, reconociendo la preeminencia religiosa.

Es de esta manera como los conceptos de ‘cultura’ y ‘religiosidad’ entran en un conflictivo debate sobre el que numerosos autores han desarrollado particulares, variopintas y sesudas teorías. En todo caso, aunque las manifestaciones religiosas suceden a nivel local, en su mayor parte responden a esquemas muy semejantes a partir de rasgos ciertamente peculiares<sup>672</sup>. No obstante, desde lo cultural, la religiosidad en su vertiente popular es una manifestación propia de una comunidad que surge de la expresión de un conjunto de creencias y rituales procedentes de la actividad simbólica de un grupo humano, los cuales entienden de modo particular la influencia que en su vida ejercen los seres sobrenaturales<sup>673</sup>. De ahí que para que el estudio completo sea válido, se debe abarcar tanto los lugares sagrados como el calendario religioso, los símbolos protectores, las devociones más populares y la religión doméstica.

Esta religiosidad popular es, desde el punto de vista teológico, la síntesis de un cristianismo asentado en las poblaciones europeas a través de unas creencias incardinadas en su propia

<sup>672</sup> CORTÉS PEÑA, A. L., “Entre la religiosidad popular y la institucional. Las rogativas en la España moderna”, en *Hispania. Revista española de Historia* vol. 55, nº 191, 1995, p. 1027-1042.

<sup>673</sup> Cf. ARREGI, G., y MANTEROLA, A., “Religiosidad popular”, en AGUIRRE, A. (Dir.), *Diccionario temático de Antropología*, Barcelona, Boixareu, 1993, p. 532

vida agro-cultural<sup>674</sup>. A partir de una perspectiva sociológica se ha tendido a diferenciar la religiosidad en tres estratos: tradicional, devocional y oficial, abarcando aquellos comportamientos que forman parte de la cultura de un pueblo, relacionándose íntimamente con su cosmovisión y escala de valores<sup>675</sup>. De igual manera los antropólogos destacan la existencia de cierta desviación del término ‘popular’ hacia lo ‘rural’, en clara oposición a lo ‘urbano’ cuando, en realidad, se trata de la misma cuestión de ahí que la propuesta que defiende este ámbito de estudio sea la de aplicar el término ‘religiosidad local’ pues las costumbres religiosas, con todas sus semejanzas y diferencias, suelen tener en común la vinculación tanto a un espacio concreto como un mismo origen histórico<sup>676</sup>. Por su parte, la historiografía prefiere ahondar en el conocimiento de las diferentes formas de vivir la religión entre los estratos sociales como claro reflejo de la historia de las mentalidades que, en ocasiones, rivalizan y se enfrentan a partir de cómo éstos sienten la espiritualidad y de qué manera la proyectan tanto en sus relaciones grupales e interpersonales como a partir de otros mecanismos de comunicación puestos al servicio de sus intereses<sup>677</sup>.

En tiempos de Felipe II, el control y los cambios desarrollados por la Reforma católica española se desarrollan a partir de dos vertientes: una institucional, ligada a la normativa eclesiástica, los sacramentos y el calendario litúrgico romano; y otra local, basada en lugares, imágenes y culto a las reliquias a través de particulares ceremonias dispuestas en el almanaque en atención a una particular historia social. En definitiva, dos estratos, clero de una parte y religiosidad popular por otra, van a componer una rica experiencia tanto teórica como práctica muy a tener en cuenta en el desarrollo del culto y el arte eucarístico del Barroco. De hecho, una cosa son las leyes y decretos y otra, bien distinta, su aplicación práctica, mucho más efectiva en la iglesia-madre de una determinada diócesis que en el resto de las diseminadas poblaciones que constituyen su orografía provincial.

De hecho, los cambios producidos desde el punto de vista de la jurisdicción eclesiástica a nivel parroquial son en algunos casos esporádicos, no pudiendo resistirse en otros a la fuerza de una costumbre heredada y plenamente mantenida. Es precisamente ese ‘localismo’ el que se reforzaría ante la conciencia de alteridad: frente a la amenaza turca, al protestantismo o al extraño que acudía a una determinada ciudad, es la religiosidad popular la que va a ir adquiriendo rasgos identitarios locales en defensa de una idea propia y en contraposición a lo desconocido que viene de fuera. Para cualquier habitante de una

<sup>674</sup> Ese concepto ha sido ampliamente tratado por L. MALDONADO a través de diferentes aportaciones realizadas desde el sentido teológico. Se ha seguido su estudio “Dimensiones y tipos de la religiosidad popular”, en *Concilium. Revista internacional de Teología* nº 206, 1986, pp. 9-18.

<sup>675</sup> Cf. CASTÓN BOYER, P., “La religiosidad tradicional en Andalucía. Una aproximación sociológica” en CASTÓN BOYER, P. et alí (Coords.), *La religión en Andalucía (Aproximación a la religiosidad popular)*, Sevilla, Andaluzas Unidas, 1985, p. 101.

<sup>676</sup> Cf. CHRISTIAN jr., W. A., *Religiosidad local en la España de Felipe II*, Madrid, Nerea, 1991.

<sup>677</sup> Véanse al respecto las aportaciones de ANDRÉS-GALLEGO, J., “Práctica religiosa y mentalidad popular en la España contemporánea”, en *Hispania Sacra* nº 46, 1994, pp. 331-340; DOMÍNGUEZ ORTÍZ, A., “Iglesia institucional y religiosidad popular en la España barroca”, en *La fiesta, la ceremonia, el rito. Coloquio internacional*, Granada, Universidad-Casa de Velázquez, 1990, pp. 9-20; y CORTÉS PEÑA, A. L., “Entre la religiosidad popular y la institucional. Las rogativas en la España moderna”, en *Hispania. Revista española de Historia* vol. 55, nº 191, 1995, pp. 1027-1042. En todo caso el uso del concepto de ‘religiosidad popular’ por parte de la historiografía es mayoritario no es unánime, al existir otras aportaciones que niegan el mismo

localidad, su idea de Iglesia pasa por la cercanía de su propia parroquia, interiorizando la imagen de Cristo a partir de una imagen determinada de su pasión, manifestando su devoción por la Virgen en advocaciones determinadas u otorgando el culto a los santos por, cuya intercesión, florece el fruto en los campos, llueve para favorecer el crecimiento de la cosecha o impide que un terremoto arrase con los inmuebles del poblado.

No obstante, en el siglo XVI y primer tercio del XVII, las iniciativas impulsadas por la autoridad eclesiástica con el amparo jurídico de la monarquía, estaban dirigidas sobre todo hacia la reforma interna del clero, el control de la ortodoxia y la denominada sistematización del ritual cristiano, con especial evidencia en las cofradías, al entenderse éstas como instrumentos de intermediación entre la Iglesia y los feligreses; todo ello sin pasar por alto la actuación de la Inquisición cual elemento clave en la difusión y control de lo eclesiásticamente ortodoxo<sup>678</sup>.

Por eso el estudio de las cofradías durante el Antiguo Régimen es una oportunidad sintética a través de la cual puede verse la sistematización trentina de las prácticas religiosas; una propuesta eclesiástica orientada a proporcionar a los seglares una regla, un modo de vida, un modelo de familia e incluso una manera concreta de relacionarse socialmente. De ahí que el asociacionismo cofradiero de este momento se incardine bajo la concepción jerárquica de la Iglesia post-conciliar, actuando en un plano intermedio entre el propio estamento eclesiástico y la sociedad, integrándose plenamente en el ámbito parroquial y siendo dirigidas por el clero secular, además de estar controladas en última instancia por la autoridad diocesana. Las personas que las integran pertenecen a diferentes estamentos sociales, ocupando a su vez diversos 'oficios', escalas de honor o dignidades en el seno del órgano rector de la corporación para los cuales son elegidos con el apoyo del resto de los cofrades que conforman la base nominal de los hermanos. Estas instituciones cuentan además con un interesante aliciente desde el punto de vista de la jerarquía eclesiástica ya que, en esencia, sus fines y medios propuestos para alcanzarlos suponen la superposición a una tradición no cuestionada de solidaridad comunitaria sobre la problemática de la salvación implicando, con el paso del tiempo, una participación social en la organización de las prácticas religiosas.

De hecho si las cofradías habían nacido en época medieval, con especial incidencia en las áreas urbanas, poco a poco pero especialmente a finales del siglo XVI, comienzan a extenderse al mundo rural a partir del amparo, difusión y promoción que realizan los órdenes mendicantes, en especial, los franciscanos y dominicos. Su motivo es sencillo: asegurarse así el establecimiento de una práctica religiosa interiorizada, no excesivamente formalista, capaz de forjar la ansiada renovación de los fieles para promover de inmediato su participación en los cultos de purificación contenidos en el nuevo ritual cristiano, cumpliendo así las normas tanto de la autoridad eclesiástica en materia espiritual como de la civil, en tanto a instituciones que contarán con una personalidad jurídica propia.

---

<sup>678</sup> Esta idea genérica es ampliamente tratada y, además, desarrollada en un ámbito territorial particular por MANTENCÓN MOVELLÁN, T. A., *Contrarreforma y religiosidad popular en Cantabria*, col. Biblioteca Básica, Santander, Universidad de Cantabria-Asamblea Regional, 1990.

Así pues entre los siglos XVI y XVII, las cofradías, con independencia de su carácter penitencial, eucarístico, letífico o asistencial, gozan de una enorme popularidad siendo parte esencial de la vida de las diferentes diócesis. De la misma manera su control por parte de la jerarquía eclesiástica –imbuida por las directrices conciliares acordadas en la sesión XXXIII– supone el intento de reafirmar la autoridad de ésta sobre los fieles, lo cual supondrá además una fuente de conflictos entre ambas realidades en cuanto a forzar las facultades tanto canónicas como estatutarias conferidas a cada una de ellas. La supremacía de los obispos, por ejemplo, llevó a dictaminar que los libros de cuentas quedasen depositados en los archivos parroquiales, los estatutos –tanto en los casos de que estuviesen confeccionados como en los que no– debían ser reformados, visados y aprobados por el prelado y la dirección espiritual de las asociaciones recaería en el párroco o un capellán previamente autorizado. De igual manera se procuró que, para evitar abusos, los servicios que prestasen las cofradías no entraran en conflicto con los de la propia parroquia, haciéndose también evidente las injerencias que desde la misma Corona se hacía en este ámbito por ejemplo, en el mandato real realizado entre 1566 y 1567 mediante el cual las cofradías castellanas debían dar cuenta de sus recursos económicos de los que una parte estarían destinados a la construcción de hospitales<sup>679</sup>.

El protagonismo de las cofradías llegó a alcanzar tales cotas de poder e influencia social que en muchas ocasiones, en especial en poblaciones pequeñas, era la única organización religiosa local con potencial suficiente para afinar la fe del pueblo y promover, a su vez en ellos, un sentimiento de identidad. Con ello se cumplía otro de los grandes objetivos de los decretos conciliares: la incentivación de la participación de los laicos, cualesquiera fuera su escala social, en los ritos y ceremonias religiosas. Si antes de la celebración de Trento, el mundo cofradiero estaba encerrado en sí mismo con escasa participación incluso de los párrocos y presentaban desvirtuaciones considerables del objeto religioso que perseguían, los obispos se encargaron de supervisar y corregir esas posibles desviaciones convencidos del enorme potencial que las congregaciones laicas tenían si se ponían al servicio de los propios fines eclesiásticos<sup>680</sup>. Así pues el orden jerárquico obispo-párroco-feligresía, entendido de manera ascendente, es la clave para interpretar los movimientos cofradieros del momento sin olvidar que el fortalecimiento de las estas asociaciones devine, como vimos en el origen de las mismas en la época bajomedieval, de la predicación llevada a cabo por las órdenes mendicantes, promotoras en la difusión de determinadas devociones que a la postre homogeneizarían el esquema de creencias comunitario.

De hecho la continuación e instrumentalización de aquellas corporaciones auspiciadas en décadas anteriores por franciscanos, dominicos, jerónimos o carmelitas continúa siendo en

<sup>679</sup> Véase GARCÍA FERNÁNDEZ, M., *Los castellanos y la muerte. Religiosidad y comportamientos colectivos en el Antiguo Régimen*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996, pp. 210-211 y NALLE, S., *God in La Mancha. Religious Reform and the People of Cuenca, 1500-1650*, Baltimore-Londres, The Johns Hopkins University Press, 1990, p. 170.

<sup>680</sup> Contrasta sustancialmente la revaloración que con la Reforma católica van a vivir las cofradías a nivel europeo con esa otra imagen desarrollada en la época medieval donde, en algunas ocasiones, actuaron incluso como un modelo alternativo a la Iglesia al entenderse sus acciones cuales respuestas espontáneas de sentimiento popular a los aspectos particulares de la mitología cristiana. Interesante es esta vía de estudio propuesta por BOSSY, J., “Controriforma e popolo nell’Europa cattolica”, en *Le origini dell’Europa Moderna*, Bari, 1976, p. 292.

la época barroca la oportunidad de ofrecer a los fieles un modo de vida inspirado en la propia disciplina interna de los mendicantes, cuya filosofía entronca directamente con los postulados trentinos: forjar un hombre nuevo, ejemplar, capaz de autoedificarse y difundir, entre sus iguales, un modo de vida no conflictivo a la vez que participativo en el ritual colectivo a desarrollar en el seno de una hermandad. Una misma filosofía que, igual forma, tiene sus raíces en el carácter misional propio de los capuchinos y los jesuitas, los cuales emprendieron con mayor fuerza en los albores del Barroco la misión de buscar una mayor participación activa de los fieles a través de una escenografía apoyada en el gesto, capaz de trascender la propia vida cotidiana para desterrar a la misma vez aquellas costumbres tan poco ortodoxas que, en materia moral, habían anidado en las conciencias en momentos históricos pasados. El modelo cristiano trentino suponía para estos mendicantes la oportunidad de ‘ofertar’ además acciones pastorales diferenciadas de las llevadas a cabo en el ámbito de una parroquia, gestionada por célibes seculares tutorizados por el obispo diocesano, rompiendo así el tiempo laboral ordinario y buscando de un modo directo la integración sobre todo de las sociedades rurales en la liturgia y sus acciones<sup>681</sup>.

La repercusión social inmediata que tienen los sermones de los frailes mendicantes tanto en sus misiones provinciales como en las prácticas homiléticas desarrolladas desde el púlpito de los cenobios, abiertos éstos a la participación de los fieles para romper así los límites de la clausura, tienen una consecuencia inmediata: el engrose en las nóminas de hermanos de las cofradías que éstos fomentan. De ahí que la renovación de las primitivas cofradías y la fundación de nuevas asociaciones sea también resultado de la penetración de las órdenes en el mundo rural durante todo el siglo XVII y parte de la primera mitad del XVIII. En todo caso son asociaciones imbuidas del espíritu reformista dispuestas a modificar las costumbres hasta ahora imperantes entre los seglares y ejercientes de un poder mucho más efectivo sobre una misma feligresía. De igual forma, sus actividades de culto, aun siendo principales las de adoración, comienza a incorporar otros ejercicios toda vez que desde la autoridad eclesiástica se continúan dictaminando obligaciones culturales como la que, por ejemplo, el papa Clemente VIII expedida el 25 de noviembre de 1592 a través de la bula *Graves et diuturna* que transforma la adoración ante el ‘monumento’ erigido en cada parroquia durante el triduo sacro de Semana Santa en adoración perpetua ante el sacramento, *ad placandum Deum*<sup>682</sup>.

<sup>681</sup> En referencia a la actividad asociativa promovida por estas órdenes véase la aproximación al fenómeno que proponen RODRÍGUEZ BECERRA, S. y HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, S., “La religiosidad popular y los mendicantes en Andalucía en el Antiguo Régimen”, en *Congreso Internacional: Materiales para un diccionario. XVIII Curso de Verano*, Priego de Córdoba-Jaen, 2012, pp. 2-43.

<sup>682</sup> El motivo de la codificación pontificia –continuada en 1606 por Paulo V– viene motivado de nuevo por dos hechos históricos: el primero, los atentados que herejes y turcos llevan a cabo en determinados templos del este de Europa y, en segundo lugar, las revueltas habidas en Francia en las décadas anteriores en las que la Liga católica –creada en 1576 por el duque de Guisa con el apoyo de Sixto V, la orden jesuita, la reina Catalina de Médicis y Felipe II– trató de combatir el desarrollo del protestantismo a lo largo de diferentes fases que se integran en la conocida como ‘guerra de religión’ en las que el objetivo resultaba ser la imposición del catolicismo como creencia única. Un importante papel jugaron en las actividades de la coalición las cofradías sacramentales francesas que, envueltas en un matiz militar, unieron sus fuerzas para combatir, nunca mejor dicho, a ideas contrarias.



Un ejemplo significativo de estas afirmaciones puede seguirse en especial en aquellas ciudades que hasta las décadas anteriores habían formado parte del Reino Nazarí de Granada. En Málaga, por ejemplo, los repartimientos realizados tras la anexión de la urbe a la Corona castellana en agosto de 1487, llevan al municipio a entregar meses después parcelas a franciscanos, dominicos, mercedarios y carmelitas fuera de las murallas de la misma para la construcción de sus correspondientes complejos cenobiales<sup>683</sup>. La consiguiente actividad promotora de cofradías que estas órdenes realizan a principios del siglo XVI vienen a coincidir, igualmente, con el establecimiento, clarificación y puesta en funcionamiento del propio engranaje diocesano ya que la diócesis malagueña está recién constituida<sup>684</sup>. En paralelo, la fundación de hermandades ligadas a las propias devociones mendicantes y a sus prácticas contemplativas no se hace esperar: a 1505 corresponden los estatutos de la franciscana cofradía de la Vera+Cruz y a 1507 los de la mercedaria de la Sangre. A partir de éstas comienzan a originarse el resto de las asociaciones que, de la misma manera, es probable que empezasen con la difusión de determinadas devociones sin contar en un principio con reglas o constituciones aprobadas por el obispado, siendo los propios frailes y hermanos los encargados de potenciar su desarrollo espiritual y material. En todo caso, interesa poner de relieve que justo a la vez que estas instituciones de marcado carácter penitencial a las que siguen otras con carisma expiatorio –como la de las ánimas del purgatorio– o letífico –caso de la hermandad dominica del rosario<sup>685</sup>– se incardinan en el

<sup>683</sup> Cada una de estas pastillas de terreno se ubican en puntos diferentes del entramado urbano. Quizás las dos órdenes más favorecidas por las cercanías físicas con el centro de las ciudades fuesen la de los franciscanos y los mercedarios, lindando ambas con la propia muralla perimetral. Al otro lado del río se situaría tanto la de los dominicos como la de los carmelitas, siendo éstos últimos los que debieran tomar un recorrido más distante. De igual manera los barrios que circundan estos recintos conventuales estarían habitados por personas de un estrato social bajo –conforme se adentrasen en los arrabales– y poco más elevado –en las zonas más próximas a la antigua *madina*–. Conforme transcurre el siglo XVI, la dotación de más parcelas para la construcción de edificaciones religiosas ligadas a órdenes y a sus distintas ramificaciones se realizaría siguiendo este mismo plan inicial, quedando el centro de la ciudad dividido en cuatro parroquias todas ellas responsabilidad del clero secular. Véanse datos recogidos de documentos de la época en el capítulo XV de: *Málaga. Su fundación, su antigüedad eclesiástica i seglar. Sus Santos Ciriaco y Paula Martires, S. Luis Obispo, sus Patronos. Por el padre Martin de Roa. De la compañía de Jesus*, Málaga, Juan René, 1622.

<sup>684</sup> De hecho, hasta 1490 la única parroquia existente es la propia catedral pues tampoco en esos tiempos los habitantes cristianos de la ciudad son muchos. A la par que fueron creciendo éstos en número y se fueron construyendo los templos, se añadieron las parroquias de Santiago, san Juan y los Mártires, dependiendo de ésta última la ermita de san Sebastián, convertida en sede del colegio de los jesuitas. Justamente el recorrido de la procesión del *Corpus Christi* del mencionado año, recogido en un acuerdo del cabildo catedralicio el 9 de junio, se solicita al concejo local que señale que calles son las más adecuadas para que el cortejo salga y vuelva de la catedral haciendo estación tanto en la ermita de san Sebastián como en la parroquia de san Juan. De igual manera, en 1498 se abriría el vano en el muro norte de la antigua mezquita –actual puerta de la iglesia Sagrario– para que del interior de la seo saliese la procesión del *Corpus* siendo utilizada, a partir de entonces, como entrada y salida por los cortejos penitenciales en Semana Santa. Vid. sobre esta última afirmación: SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *Statio Urbis. Rito, ceremonia y estaciones de penitencia en la Catedral de Málaga*, col. Libros cofrades 12, Málaga, Agrupación de Cofradías, 2012, p. 75.

<sup>685</sup> Es significativo el modo de proceder para la fundación de este tipo de corporaciones dominicas –originadas al amparo de la de la confraternidad auspiciada en Douai, provincia dominica de Holanda, por fray Alano de la Roca en 1470– que la orden desarrolla en territorio hispano, con independencia de la localidad en la que esté incardinada. Todas ellas siguen un mismo patrón: se lleva a cabo un sermón en el que se explican los milagros y favores de la Virgen, a la vez que se informa sobre las gracias e indulgencias concedidas por el papa a la advocación del rosario y la fuerte vinculación histórica entre la devoción mariana, Domingo del Guzmán y el resto de predicadores. A continuación le sigue una procesión con la imagen de la Virgen por las calles del lugar,

imaginario colectivo malagueño, en las cuatro parroquias del centro urbano se originan por expreso mandato diocesano las cofradías sacramentales que a la postre van a constituirse como las asociaciones de fieles de mayor antigüedad de la ciudad<sup>686</sup>; de igual manera serán éstas últimas las que desarrollarán con el tiempo una trascendente capacidad de aglomerar en torno a la devoción eucarística a la mayoría de familias nobles de la urbe, convertidas en patronas de las mismas y ensalzadas como mecenas de una serie de obras de raíz sacramental que no solamente incrementarán a partir de donaciones y pago de piezas el patrimonio artístico propio de las corporaciones sino que van a dotar a las fábricas parroquiales en las que tienen su sede de un extraordinario aparato discursivo puesto al servicio del dogma, el culto y la religiosidad.

Este procedimiento, válido tanto en Málaga como en Granada<sup>687</sup> e incluso Almería, no se desarrolla de igual manera en las restantes diócesis andaluzas por evidentes razones históricas. En éstas otras, sobre todo en Sevilla y en Córdoba, donde, siendo sólidas la estructuras políticas y organizativas de sus diócesis respectivas, van a ser los estamentos nobiliarios los que favorezcan la instalación de las órdenes religiosas en el propio entramado urbano incluso formando parte del núcleo más antiguo de estas urbes. En todo caso, la proyección misionera externa de estos conventos si va a ser muy similar porque, entre otras cosas, es algo consustancial con la propia fundación conventual traduciéndose en varios días aplicados a predicaciones y confesiones que, de igual manera, abarca la asistencia a enfermos y moribundos. Por ejemplo, en el caso de las pláticas franciscanas, orientadas a fomentar la meditación sobre la pasión y la reflexión sobre la muerte y el más allá, va a estar

---

acompañada del bulario de indulgencias, el estandarte corporativo y los fieles iluminando el recorrido con teas encendidas. En un determinado momento, previamente establecido, se procedía al nombramiento de iglesia y capilla en donde quedaría asentada la futura cofradía, siendo éste además el lugar donde físicamente se ganaría la expiación de los pecados en aplicación a las gracias concedidas. Además se señalarían los días de fiesta principal para los cofrades, designándose un abad-capellán entre los clérigos parroquiales así como a un mayordomo para que hiciese las veces de fiscalizador de las rentas de las hermandad. En el último tercio del siglo XVI estas cofradías vivirán una nueva fase de expansión con motivo de las instrucciones dictadas por Pío V y Gregorio XIII que atribuyen a la intercesión de la Virgen del Rosario la victoria española sobre las tropas otomanas en la batalla de Lepanto, adquiriendo la advocación rosariana un carácter universal traspasando incluso el propio ámbito dominico para incardinarse, de la misma manera, en el entramado parroquial secular siendo la práctica del rosario público una de sus notas más características con hondos episodios históricos en la Andalucía de finales del siglo XVII y principios del XVIII.

Tanto el procedimiento utilizado originariamente para la fundación de este tipo de confraternidades como su posterior desarrollo histórico ha sido ampliamente tratado por ROMERO MENSAQUE, C. J., *Un paradigma de la religiosidad popular moderna en España: la devoción del Rosario y sus cofradías*, Murcia, Universidad, 2014.

<sup>686</sup> Tanto en Málaga como en Granada, el culto y la festividad al cuerpo y la sangre de Cristo adquiere desde entonces un carácter altamente militante. No se trata solo de dignificar y expandir sin más esta devoción sino de hacer ver que con su veneración se conmemora el triunfo de la fe que hizo posible, en los años anteriores, el triunfo frente a las tropas musulmanas y la implantación tanto de la política castellana como de la llamada por esto como ‘verdadera religión’. El mensaje sacramental se reforzó con posterioridad al amparo del cumplimiento de las disposiciones trentinas.

<sup>687</sup> En el caso granadino, además, hay que sumar que ciertos aspectos evangelizadores provocan que la Iglesia diocesana instalada en la provincia eclesiástica se identifique con un proceso ideologizante vinculado a la idea de cruzada contra el Islam que incluso llega a convertir en festividad litúrgica el día de ‘la toma’ de la capital granadina. Véanse al respecto: BRISSET, D. “Otros procesos conmemorativos centenarios: la toma de Granada”, en *Revista de Dialectología y tradiciones populares* nº 50, 1995, pp. 131-145; GOÑI GAZTAMBIDE, J., “La Santa Sede y la reconquista del Reino de Granada (1479-1492)”, en *Hispania* V, 1951, p. 51 y ss.; y SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., *Los Reyes Católicos. La expansión de la fe*, Madrid, 1989.

ligada al impulso dado a las cofradía de la Vera+Cruz que, fundadas en las décadas anteriores, experimentarán ahora un notable impulso. De igual manera, la exteriorización del culto en escenarios urbanos entendido como herramienta de identificación de los fieles con las devociones insignes que se exhiben en procesión, son otra de las motivaciones pastorales que impulsa el amplio desarrollo del tejido asociativo en el ámbito nacional.

En el caso concreto de Granada han de tenerse en cuenta diferentes factores históricos-eclésiásticos que explican la proliferación de cofradías sacramentales. En primer lugar, la donación de un ostensorio para el *Corpus* por parte de la reina Isabel no es un hecho baladí pues, entre otras cuestiones, van a permitir al concejo local la aplicación de partidas correspondientes al ingreso de impuestos en dicha festividad que, en los años siguientes, va a adquirir una continua importancia pues, no en vano, las tierras granadinas son las últimas incorporadas al catolicismo tras siglos de dominio musulmán. Aparte de la dotación de un programa iconográfico de raíz cristológica que será tratado en el siguiente capítulo, en clave netamente asociativa destaca la fundación de la cofradía del *Corpus* que, en 1517, ya se haya constituida y cuenta, además, con un hospital a su cargo<sup>688</sup>. En un segundo lugar, no podemos pasar por alto la incidencia que a nivel provincial tiene la creación de los conventos de Huecija –regentado por agustinos– y de las Alpujarras –monjas franciscanas–, auspiciados como se indicó anteriormente por Teresa Enríquez, constituidos en centros desde los que emana la piedad eucarística en el ámbito rural y que tiene como consecuencia inmediata la fundación en parroquias cercanas de cofradías advocadas ‘del santísimo sacramento’<sup>689</sup>. En un tercer lugar, la necesaria evangelización de los moriscos es otra de las constantes del momento, empleándose para ello cualquier mecanismo de persuasión más o menos contundente. En este sentido la pronta implantación en 1518 de la festividad eucarística en Baza y Guadix, principales localidades en donde habitan los conversos, llevan a las autoridades competentes a establecer juegos, entremeses y otras motivaciones lúdicas con tal de implicar a éstos en el desarrollo festivo que igualmente son dotadas a mediados del siglo XVI con mandas económicas por parte del cercano obispado de Almería con tal de controlar a las masas y acercarlas a esta devoción<sup>690</sup>.

La pronta celebración, en 1565, del concilio provincial convocado por el arzobispo Pedro Guerrero constituye, andando el tiempo, otra de las muestras del enorme interés eclésiástico de instrumentalizar tanto la fiesta del *Corpus* como las cofradías sacramentales entendidas como medio más adecuado para llegar al pueblo a través de actividades culturales de sencilla comprensión teniendo en cuenta su aún latente pasado musulmán. Las actuaciones inquisitoriales condenando de continuo comportamientos moriscos que se niegan a aceptar el sacramento eucarístico, comprobado a raíz del establecimiento de un

<sup>688</sup> LÓPEZ MUÑOZ, M. L., “Orden, gobierno y piedad. Hospitales en la diócesis de Granada en la segunda mitad del siglo XVIII”, en *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino* nº 10-11, 1996-1997, p. 303.

<sup>689</sup> Así al menos lo sostiene TAPIA GARRIDO, J. A., “Los almerienses del siglo XVI”, en *Historia general de Almería y provincia* t. VIII, Almería, 1990, p. 242.

<sup>690</sup> Cf. GALLEGU BURÍN, A. y GÁMIR SANDOVAL, A., *Los moriscos de Reino de Granada según el sínodo de Guadix de 1554*, Granada, 1968, p. 83 y MUÑOZ BUENDÍA, A. y DÍAZ LÓPEZ, J. P., “Devoción piadosa, devoción costosa: una aproximación a la economía de la devoción popular en la diócesis de Almería durante la Edad Moderna”, en *La religiosidad popular y Almería*, Almería, Centro de Estudios Almerienses, 2001, p. 294

severo control de la comunión, es causa de fondo para el continuo enfado tanto por parte de conversos como de cristianos nuevos.

Un hecho curioso pero relacionado con el severo seguimiento a las prácticas comulgatorias tiene lugar en Béznar, localidad del municipio de Lecrín. Es la misma se funda una cofradía militar en 1566 cuyo objetivo es rescatar el viático robado a un beneficiado por parte de unos moriscos durante ‘la rebelión de las Alpujarras’; el hecho, envuelto en legendaria tradición, culmina en la sierra de Tablate con la aparición de la reserva eucarística y el grito de “¡Mosqueteros, aquí está nuestro Dios!” proferido por el capitán la milicia local<sup>691</sup>. El hecho quedaría transformado en los años siguientes en ritual festivo en el que los propios moradores de la villa rememoran lo acontecido a partir de dos elementos de características antagónicas: de un lado, un culto de desagravio a Cristo a través de la adoración y exposición de la hostia consagrada en la capilla mayor del templo parroquial precedida de la celebración eucarística y, de otro, la teatralización de la escena a partir de la caída de la noche donde unos disfrazados mosqueteros compiten entre sí por hacer tronar con más fuerza sus mosquetes<sup>692</sup>.

Estas celebraciones populares que tienen de trasfondo el culto sacramental es una dimensión más de la implantación de éste en el imaginario colectivo. Otro aspecto que precisamente ahonda en tales cuestiones es la proliferación de textos eucarísticos, consecuencia directa de esta etapa evolutiva en la que la Iglesia implementa, refuerza y consiente nuevas formas de veneración, contemplación y devoción basadas en elementos hasta entonces puramente escénicos. Uno de esos documentos tiene como firmante al clérigo de Cartaya, Huelva, Juan Gabriel de Contreras. Aunque pertenece al siglo XVIII, su obra *Despertador eucarístico*<sup>693</sup> combina los elementos propios de la teología sacramental que se desarrolla como propia en el Barroco con ciertos detalles que preconizan la llegada de las ideas ilustradas, de forma un tanto tardía, a las mentalidades eclesíásticas andaluzas. El éxito de la obra, siendo muy frecuente los ejemplares de la misma en la mayoría de bibliotecas historiadas de la España de finales de la centuria dieciochesca pertenecientes a la nobleza y la burguesía acomodada, radica en la combinación de una exposición razonada sobre el sentido del sacramento eucarístico con la relación expresa de un devocionario popular a través del cual el lector puede ayudarse en la preparación espiritual necesaria

<sup>691</sup> RIO, A. M., *Los Mosqueteros del Santísimo Sacramento*, Granada, Velocitynet, 2006.

<sup>692</sup> La fiesta continua celebrándose en la actualidad en esta localidad granadina si bien la fecha en la que se realiza –primer fin de semana de octubre– no coincide con la originaria –17 de enero que, además, es la festividad de san Antón, tradicional protector de las labores agrícolas–. En todo caso y a pesar de contar con elementos comunies, esta fiesta no es equiparable a las conocidas como ‘de moros y cristianos’ al carecer de dos bandos y no representarse el enfrentamiento. Una descripción etnográfica del modo en que se vertebra esta conocida celebración es la de LÓPEZ LÓPEZ, J. D. y RUIZ RUIZ, J. F., “Los mosqueteros del Santísimo Sacramento en Béznar: pólvora, ritual, fiesta y memoria en el Valle de Lecrín (Granada)”, en *Revista de Folklore* nº 369, edición digital, pp. 4-19.

<sup>693</sup> El título completo es *Despertador eucarístico y delicioso convite, para que las almas enardecidas en el dulce amor de Jesús Sacramentado frecuenten la eucarística mesa, y se exerciten en afectos dulces y devotas oraciones antes y después de la sagrada comunión; con un modo práctico de oír el santo sacrificio de la misa. Su autor D. Juan Gabriel de Contreras, presbítero, é indigno esclavo del sagrado Corazón de Jesús Sacramentado*. Existieron a su vez múltiples ediciones de la obra, utilizándose en esta ocasión la editada en Madrid, por la vuidad de Barco López, 1813.

tanto para previamente, recibir la comunión como para, a posteriori, mantener una actitud adecuada como receptor de tan trascendente alimento. El carácter exhortativo del texto, las continuas aclamaciones o los epítetos empleados hacia la propia celebración sacramental, convierten la obra en ejemplo de literatura culta a modo de manual particularmente reflexivo que contrasta con la acción directa que desde los púlpitos se realiza para llegar a un público mucho menos avezado en el dominio de la lectura.

Es precisamente la acción litúrgica la que adquiere en esta época un mayor desarrollo. A ello contribuye incluso la aceptación de términos teatrales aplicados a la celebración eucarística, tales como el concepto ‘función’, ‘iluminación’ o ‘ambientación’. Así, entre lo ornamental y lo sensorial, las formas un tanto desmesuradas, agitadas y retorcidas del Barroco proporcionan a la homilética estas mismas claves genéricas imbuidas por el espíritu religioso e inquisitorial que domina el siglo XVII español. Como período de manifestación de la renovación católica, la jerarquía eclesiástica impone a los célibes ser moralmente responsables de sus obras para expresarse, en cualquier manifestación, en un sentido trascendente teniendo presente que lo humano es caduco y ha de incentivar en los fieles la conciencia de lo eterno. En ese baile de impulsos, la renovada espiritualidad aviva el deseo de lo infinito al amparo de la experiencia de místicos y santos, sintiéndose a la vez impulsado hacia lo terreno, a la propia realidad que rodea el diario devenir de cada uno. De ahí la tópica doble tendencia barroca que, apasionada de lo concreto, huye ascéticamente hacia lo trascendente profundizando a través de lo sensible el conocimiento espiritual.

Sin embargo, el decadente ambiente social y político no va a ser óbice para que toda expresión literaria se enfrente al reto intelectual de, superada las garras de la celosa censura inquisitorial, ser capaz de transmitir la visión misma de la realidad no exenta de ciertas dosis de crítica. Si en el Renacimiento, la consideración de ‘humanista’ era otorgada a todo aquel que dominaba los denominados *studia humanitatis* —esto es, gramática, retórica y poética—, las directrices dadas por Trento proponían moldes diferentes para la concepción estética, alejándose de aquella norma aristotélica de la *imitatio* que constituyera tiempo atrás la base para la creación de la literatura didáctica<sup>694</sup>. La nueva generación de autores que surge en el Barroco está plenamente imbuida de la enorme repercusión estilística derivada de los cánones trentino, esa misma que potencia la *imitatio bíblica* de corte anticlásico frente al canon humanista. De hecho son los textos sagrados la principal fuente generadora de temas, lugares y formas expresivas, compitiendo en paridad de criterios con recursos exitosos en otros tiempos, por ejemplo, el salmo frente al soneto y la canción petrarquista o las epístolas de reminiscencias horacianas con las églogas de Virgilio<sup>695</sup>. Nuevas formas que están incardinadas a su vez por la renovación universitaria que desde Alcalá de Henares promueve el franciscano cardenal Cisneros cuyo trabajo contribuye, en gran medida, a potenciar los estudios bíblicos en suelo patrio.

No obstante, el recurso a las citas bíblicas no resulta ser novedoso en tanto que, tiempo atrás, los moldes sobre los que tejía sus redes literarias el humanismo se nutrían de la

<sup>694</sup> HUERTA CALVO, J., *La prosa didáctica en los Siglos de Oro*, Madrid, Playor, 1983, p. 79.

<sup>695</sup> Cf. PALOMO VÁZQUEZ, M<sup>a</sup>. P., “La poesía y la novela en la época barroca”, en MENÉNDEZ PIDAL, R., *Historia de la cultura española. El Siglo del Quijote* vol. II, p. 418.



literatura clásica grecorromana que, a partir de las últimas décadas del XVI, será rechazado de pleno. El *ars inveniendi*, la retórica de la invención, va tomando terreno hasta llegar a convertirse en código estilístico que se nutre más de la mente creativa de quien compone o escribe que de la imitación e inspiración misma de la naturaleza. La propia oratoria sagrada comenzará por lo tanto a evidenciar cierta distorsión ‘manierista’ tendente a sorprender al fiel a través del artificio verbal, aunque será la manifestación culterano-conceptista la que logre invadir a la postre el desarrollo de la homilética. Así pues, el uso de latinismos léxicos y sintácticos que otorgan a la lengua castellana ciertas dosis de sonoridad a la par que concisión –propias del culturanismo– se combinan con la agudeza de ingenio para, a través de un simple juego de palabras y haciendo uso de incontables figuras retóricas, expresar una amplia gama de metáforas que van desde la más sencilla comparación a la más compleja de las alegorías oponiéndose así a la tradicional ‘medida’ aristotélica –siendo este principio netamente conceptista–.

De tal manera que, desde una perspectiva sociolingüística, la definición del término predicación como ‘arte del buen decir’ evidencia en el Barroco cambios consustanciales que tienen que ver con los nuevos intereses y el desarrollo de los gustos estéticos de los interlocutores. La función principal del orador sagrado será, ya en el siglo XVII, causar asombro, maravilla, por lo que ante todo deberá desarrollar una capacidad intelectual adecuada para llevar a cabo la labor creativa. El *ars praedicandi* forzosamente conduce al dominio del *ars scribendi* y del *ars dicendi*, poniendo así en marcha los medios adecuados para cumplir el objetivo de la predicación, que no es otro que el persuadir al fiel<sup>696</sup>. El medio más adecuado para conseguirlo no es otro que el instrumento más valioso de la cultura barroca: la seducción a través de los sentidos. De ahí que lo visual se postule como pauta fundamental en el desarrollo discursivo, llenándose el lenguaje de tropos y figuras literarias tales como las metáforas atrevidas, las descripciones pormenorizadas, las comparaciones grandilocuentes o las alegorías más desarrolladas partiendo, todas ellas, de casos completamente reales, verídicos y fácilmente comprobables por los fieles. De tal manera, los sermones van a ser ejemplo tanto de la vida de la propia Iglesia como de la cotidiana de los fieles al verse éstos reflejados, de manera directa, en el objeto mismo de las pláticas. Son firmes las directrices que desde la propia autoridad eclesiástica exponen a la hora de referirse al papel que ha desarrollar un predicador en coherencia con la propia historia de la Iglesia fundada por Cristo:

“Confirmen en su vida, y costumbres lo que predicán, teniendo por fin principal la honra y gloria del Señor, y salud espiritual de los fieles, atrayéndolos al bien, proponiendo la hermosura, y premio de las virtudes, y apartándolos del mal, con la fealdad, y castigo de los vicios, reprehendiendo con eficacia, y caridad paterna, omitiendo sutiles, e inútiles questiones y proporcionando el Sermon a la capacidad de los oyentes, con oración grave, y sin artificio, para que Dios Nuestro Señor se agrade, y no les pida la estrecha cuenta que debe temer los que de otra manera exercitan tan Soberano ministerio, que Christo Nuestro Redemptor, y á su imitación los Sagrados Apostoles usaron, no para vanagloria,

<sup>696</sup> CERDAN, F., “La emergencia del estilo culto en la oratoria sagrada del siglo XVII”, en *Criticón* nº 58, 1993, pp. 61-72.

ostentación, ni aprovechamiento temporal, sin para lograr copiosos frutos espirituales en los fieles”<sup>697</sup>.

En relación con las más directa generalización de las homilías deben diferenciarse dos tendencias: una, ligada al núcleo cortesano y los grandes arzobispados, impregnada de rasgos cultistas relacionadas con el cambio de gusto que se produce a principios del siglo XVII con la llegada al trono de Felipe III. El trinitario fray Hortensio Félix de Paravicino (1580-1633) fue uno de sus precursores, asentando con indudable autoridad talentosa el cultismo en esta vía, a la que pronto se enrolaron el benedictino fray Diego Niseno, el canónigo valenciano Melchor Fúster o los frailes dominicos andaluces Agustín Salucio y Alonso de Cabrera; de otro lado y en nivel algo más popular, imbricado en el propio desarrollo decadente de los estamentos sociales menos favorecidos, se desarrolla otra vía, más sensorial, intuitiva y clara, predominante en los núcleos poblacionales periféricos y cuya calidad literaria, declamatoria e interpretativa dependerá de la propia formación de los célibes y su nivel cultural.

A pesar de estos rasgos genéricos y del uso/abuso de los tropos, lo cierto es desde un punto de vista estético-literario, los códigos expresivos del Barroco van a arrastrar a la oratoria sagrada, salvo excepciones puntuales, a un período de decadencia que se agudizará conforme la propia cultura torno hacia expresiones más decadentes<sup>698</sup>. De hecho la pérdida de profundidad temática a la que se llega por carecer los célibes de suficiente erudición escrituraria y la falta de gusto a la hora de recurrir constantemente a fáciles artificios verbales, conllevará que un buen número de predicadores utilicen el púlpito más que para ayudar al fiel a comprender la palabra de Dios, a buscar su momento ‘de fama’, el aplauso personal y la complacencia de ciertos estratos nobiliarios o, bien, se esfuercen por aparentar un cierto dominio de la retórica ornamental que más bien está plagado de retorcidas, manidas y repetidas hipérboles, perífrasis, juegos de palabras o imágenes. No obstante y a tener de la verdad histórica, buena parte de los predicadores de la primera mitad del siglo XVII mantienen una clara línea de contención clásica basada en el mantenimiento de la medida, elegancia y erudición como notas estilísticas de su discurso<sup>699</sup>.

<sup>697</sup> *Constituciones synodales del Obispado de Málaga... op. cit.* [1671], p. 60.

<sup>698</sup> El célibe Félix González Olmedo, imbuido aún de la herencia crítica decimonónica que consideraba como extravagante toda expresión barroca, llegó a afirmar en 1916 que “casi todos los sermones que se publicaron desde Paravisino [sic] hasta la aparición del fray Gerundio son un cúmulo de necedades increíbles, verdadera literatura de manicomio, que haría reír al hombre más grave, si no fuera tan triste ver a aquella princesa religiosas, hija de Dios, como llamaba La-Nuza a la palabra del Evangelio, cubierta con los harapos de frases y cuentecillos soeces o adornada como ramera con afeites y galas de la comedia, indignos de la majestad, compostura y religión de tan grave matrona”. Cf. GONZÁLEZ OLMEDO, F., “Decadencia de la Oratoria Sagrada en el siglo XVII”, en *Razón y Fe* nº 6, 1916, p. 319.

<sup>699</sup> La historiografía literaria del género en España tiene tres estudios básicos y genéricos de obligada referencia, existiendo otros tantos más específicos que superan el legado positivista decimonónico y las apreciaciones parciales de las primeras décadas del siglo XX. Véanse HERRERO SALGADO, F., *Aportación bibliográfica a la oratoria sagrada española*, Anejos de la *Revista de Literatura Española* nº 30, Madrid, CSIC, 1971; DELGADO COBOS, I., *El cultismo en la Oratoria Sagrada del Siglo de Oro (1580-1613)*, Madrid, Universidad Complutense, 1987; y VILLEGAS PAREDES, G., *Diferencias léxico-semánticas de documentación escrita en las diferentes órdenes religiosas del siglo XVII español*, Madrid, Universidad Complutense, 2008. Éste último presenta un extraordinario estudio comparativo de las pláticas de las órdenes mendicantes en torno al controvertido tema de la concepción inmaculada de María.

Los excesos fueron denunciados por algunos intelectuales desde bien pronto, aunque los instrumentos propios de la cultura barroca engulló las críticas para ocultar la literatura homilética bajo el manto lúgubre de una decadente realidad que se hará palpable en la segunda mitad del siglo XVII, como consecuencia del establecimiento de una visión histórica donde prima lo catastrofista e, incluso, lo apocalíptico. Es más, si se aplican criterios fisionómicos veraces, imposibles de llevar a cabo debido al extenso *corpus* doctrinario de la época pero, por otra parte, necesarios para por ejemplo revisar el uso de fuentes de inspiración de primera mano, seguramente sería común la copia vil que unos predicadores se hacen de otros, por supuesto sin citarse, repitiéndose y codificándose así los errores de apreciación, datos históricos y situaciones concretas que terminan por desvirtuar a la larga la originaria versión de una determinada acción religiosa, martirial, civil o de cualesquier otro carácter<sup>700</sup>. En todo caso, las publicaciones que a posteriori se realizan de los sermones vienen a incorporar una misma estructura organizativa que comienza con la pertinente licencia otorgada por la autoridad eclesiástica, necesaria para llevar a cabo cualquier edición, seguida de una dedicatoria, prólogo e introducción que, si bien pueden variar en orden, mantienen en esencia la misma disposición. A partir de ahí los diferentes capítulos o sermones conforman el grueso de la obra en donde ya la calidad literaria de cada autor pondrá de manifiesto unas determinadas ideas para recalcar festividades o momentos litúrgicos singulares, en las que probablemente se repetirán de continuo características concretas propias del momento histórico: oscuridad del mensaje, en ocasiones difícilmente comprensible por un auditorio iletrado; primacía de la forma más que del fondo del discurso, pues interesa más el 'cómo' se explica algo; o la sorpresa propia de la disertación religiosa, donde igualmente prima ante todo el ornato expresivo.

Así pues el sermón no puede conceptuarse como un género 'específicamente docente' apoyado en exclusiva en *docere*, ya que al combinarse rasgos persuasivos se vale de otros argumentos como el *delectare* y el *movere*. El orador ha de adaptarse y recurrir a los medios más adecuados en función de la benevolencia, la simpatía o la adhesión que busque de los oyentes. No puede olvidarse que el templo es el 'hogar colectivo' en donde su sublima el sacrificio de la vida cotidiana a través de un ocio 'religioso' además de constituir el espacio para disuadir las aflicciones. El púlpito, en ese ambiente, es la escuela pública del pueblo llano, que no conoce más horizonte cultural ni posee mayores conocimientos técnicos que el marcado por las verdades religiosas que desde este escenario predicán de continuo los celebrantes<sup>701</sup>. Por eso la importancia de la predicación en el Barroco es de tal magnitud, que obviarla o no prestarle la debida atención, provoca un falso histórico que desvirtúa a la postre la propia historia. Es tan constante la vivencia sacra de lo profano o, en sentido contrario, la asimilación laica de lo religioso, que en estos lugares comunes es donde tiene lugar la experiencia de lo trascendente que irradia, se extiende e inmanentiza lo sagrado hasta el punto de convertirlo en una unidad totalitaria en la que tienen cabida, como rasgos contrapuestos, la esperanza y el temor, lo divino y lo humano, lo temporal y lo eterno, lo visible y lo invisible. Pero además, la cátedra constituye el medio más influyente para el

<sup>700</sup> LÓPEZ POZA, S., "Florilegios, polyanteas, repertorios de sentencias y lugares comunes. Aproximación bibliográfica", en *Criticón* nº 49, 1990, pp. 61-76.

<sup>701</sup> AGUILAR PIÑAL, F., *Historia de Sevilla. Siglo XVIII*, Sevilla, Universidad, 1982, p. 206. 2ª edición.

adoctrinamiento de la masa inculta además de constituir una metodología dialéctica capaz de marcar las directrices de una mentalidad a la vez que culturizar los espíritus en determinados temas.

La propia cultura del Barroco es la que además actúa como medio envolvente en la definición de la misma actitud del hombre. Los cuatro adjetivos con los que convencionalmente se han venido a aplicar al proceso histórico de este momento –dirigista, masivo, urbano y conservador<sup>702</sup>– indican hasta qué punto los predicadores actúan al servicio del orden eclesiástico establecido con tal de mantener inalterables a través de su acción discursiva –la única por cierto donde se advierten dosis creativas dentro del encorsetado ceremonial litúrgico– la adhesión filial frente a cualquier supuesta novedad. De tal manera se aplica este convencimiento que los púlpitos son entendidos no solo como un foco para la elevación del nivel intelectual de los fieles sino también de construcción de un modelo moral unitario al que los fieles han de adaptarse.

En la sesión V del 17 de junio de 1546, los padres conciliares no dejan dudar a dudas sobre la obligatoria predicación que han de desarrollar, en primer lugar, las propias dignidades eclesiásticas así como otras personas suficientemente capacitadas para llevar a cabo esta tarea, siendo en todo caso necesaria el estudio de los textos sacros para llevar a cabo la predicación, entendida como el medio más adecuado para la transmisión de determinadas ideas y la instrumentalización del pensamiento colectivo en pro de alcanzar prefijadas metas:

“Todos los Obispos, Arzobispos, Primados, y restantes Prelados de las Iglesias, están obligados a predicar el sacrosanto Evangelio de Jesu-Cristo por si mismos, sino estuvieren legítimamente impedidos. Pero si sucediese que los Obispos, y demás mencionados, lo estuviesen, tengan obligación, según lo dispuesto en el concilio general, á escoger personas hábiles para que desempeñen fructosamente el ministerio de la predicación. [...] Igualmente los Arciprestes, los Curas, y los que gobiernan iglesias parroquiales ú otras que tienen cargo de almas, de qualquier modo que sea, instruyan con discursos edificativos por sí [...], á lo menos en los domingos y festividades solemnes [...] enseñándole [a los fieles] lo que es necesario que todos sepan para conseguir la salvación eterna; anunciándoles con brevedad y claridad los vicios que deben huir, las virtudes que deben practicar, para que logren evitar las penas del infierno, y conseguir la eterna felicidad”<sup>703</sup>.

No obstante, las pautas de Trento llegan a una España que ya, desde décadas anteriores y debido al empeño de los cardenales Cisneros y Talavera, vive un proceso renovador en las

<sup>702</sup> Calificativos que forman parte de un estudio de época considerado como recurso necesario para aproximarse específicamente a los mecanismos que forjan las bases de este contexto histórico: MARAVALL, J. A., *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1986, pp. 129-306. 4ª edición.

<sup>703</sup> *El sacrosanto... op. cit.* pp. 50-51. Además de estas directrices, el decreto incorpora una serie de normas acerca de los permisos que han de reunir los frailes de las órdenes religiosas para predicar en templos que no pertenezcan a las mismas, las sanciones a las que se exponen si no cumplen lo previsto así como la necesidad de controlar que es lo que se dice desde los púlpitos –con independencia del célibe que lo haga– con tal de no caer en la farsa herética. El control exhaustivo de la predicación corresponde, como en otras ocasiones, al obispo diocesano de turno.

predicaciones al estar éstos convencidos que la especial retórica que en ellas hay que saber desarrollar debe devenir, en un primer estadio, de la formación y preparación de los célibes. En este sentido, el fomento desde determinadas instancias religiosas de una ingente producción de tratados, reglas, instrucciones, consejos y documentos acerca de la predicación así como el elevado número de predicadores existentes convierten a las décadas finales del siglo XVI y a toda la centuria del XVII en el Siglo de Oro de la oratoria sagrada<sup>704</sup>. El único objetivo que se persigue, marcado por la cita anterior del decreto trentino, es la gloria de Dios y el bien de las almas; para ello, se hace necesario transmitir las verdades de la fe hacia la vida cotidiana para lo cual es adecuar el discurso de altas dosis de realidad, como argumenta el jesuita Francisco de Borja, para así “contar los frutos de las santas religiones y engrandecer el mérito de obras pías y penitencias; y fundar la obediencia que se debe a los príncipes eclesiásticos y seculares, y lo que se gana en indulgencias por los vivos y difuntos, y en pedir intercesión y oraciones de los santos, y en venerar sus reliquias y memorias”<sup>705</sup>. Será de esta manera como el predicador debe promover la devoción a partir de la explicitación de la propia vida y moral cristiana, persuadiendo a los fieles a cambiar sus modos de comportamiento para orientarlos hacia ésta utilizando los medios propios de la homilética barroca anteriormente mencionados.

Si, como se ha apuntado, la palabra debe conmover al fiel y reorientar sus pautas de comportamiento, la predicación debe entenderse como una acción psicológica-didáctica capaz de tocar la fibra sensible. De ahí que el sacerdote deba conocer y saber utilizar todos los resortes necesarios para el cumplimiento de esta premisa básica. En especial, la lógica de los sentidos propia del carácter sensorial e irracional del Barroco, en un claro paralelismo con las obras de teatro de la misma época<sup>706</sup>. Es así como, gracias a los mecanismos teatrales, la oratoria puede llegar a considerarse como un espectáculo al servicio de la *instructio fidei* y, aunque no sea éste un fenómeno uniforme, si hay un desarrollo importante en la inmensa mayoría de los púlpitos españoles. Precisamente a ello colabora la propia integración de las artes, de la cual los jesuitas son ‘grandes culpables’<sup>707</sup> en tanto sirven de soporte visual al desarrollo de las pláticas: los juegos de luces y sombras, las cubriciones abovedadas, los espacios congregacionales amplios y la buena visión que desde éste se tiene hacia el púlpito, la interpretación de piezas musicales corales así como la volumétrica

<sup>704</sup> Diferentes estudios han llegado a contabilizar cuarenta y dos obras del XVI y treinta y cuatro del XVII, escrita por autores españoles con la intención de adoctrinar a los predicadores sobre cuáles eran los medios más adecuados para llevar a cabo la plática, la forma en la que ésta debía hacerse e incluso, los temas a desarrollar durante las mismas. La contabilización mencionada la recoge NÚÑEZ BELTRÁN, M. A., *La oratoria sagrada en la época del Barroco. Doctrina, cultura y actitud ante la vida desde los sermones sevillanos del siglo XVII*, Sevilla, Universidad-Fundación Focus-Abengoa, 2000, p. 35.

<sup>705</sup> BORJA, F. de, “Del modo de predicar el Evangelio”, en *Tratados espirituales*. Edición de J. FLORS, Barcelona, 1964, p. 456

<sup>706</sup> Existen diversas propuestas de estudio comparativo entre los mecanismos propios del teatro del Barroco y su proyección el terreno de la homilética. Véanse las interesantes aportaciones iniciales, de las que prácticamente derivan todas las demás, que en su día hicieron ALONSO, D., “Predicadores ensonetados. La Oratoria Sagrada, hecho social apasionante del siglo XVII”, en *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 95-104 y OROZCO DÍAZ, E., *Teatro y teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.

<sup>707</sup> Cf. GAUVIN, A., “‘Le style jésuite n’ existe pas’: Jesuit Corporate Culture and the Visual Arts”, en O’MALLEY, J. et alli. (Coords.), *The Jesuits, Cultures, Sciences and the Arts, 1540-1773*, Toronto-Búfalo-Londres, University of Toronto Press, 1994, pp. 38-89.



monumentalización de los retablos convertidos, en ‘máquinas’ donde los mecanismos propios de una tramoya se verifican a través de movimientos mecánicos de lienzos, constituyen el marco propicio que teatraliza la predicación.

En el caso que las iglesias, por cuestiones geográficas, económicas o sociales, no contengan el suficiente ‘apoyo’ para la predicación, las calles y plazas públicas son los ‘escenarios’ escogidos para montar arquitecturas efímeras que sorprendiesen por su espectacularidad, originalidad y novedad a los fieles congregados. Cuando los medios eran aún menores, se recurre al potencial de la noche y al sentido procesional como elementos básicos para desarrollar una liturgia propia donde las velas, los cánticos, el tañir de las campanas o las imágenes dispuestas en andas contribuyen a crear una atmósfera sobrenatural que, perfectamente, podría calificarse como *performance* barroca que claramente produciría en los fieles un fuerte impacto emocional<sup>708</sup>. En todo caso es evidente que estas prácticas conllevan la creación de un ‘aparato sensorial’ de raíces estéticas e interdisciplinares en consonancia con el fondo mismo de las pláticas, que no es otro que hablar sobre un conjunto conformado a partir de la integración de diferentes elementos.

No es sencillo, en última instancia, conocer con certeza las razones que llevan a las dignidades eclesiásticas a promover este tipo de celebraciones teatrales ni tampoco el enorme predicamento, valga la redundancia, que tuvieron entre las propias órdenes religiosas que, de la misma manera, se valieron de estos recursos para enfrascarse en disputas teológicas completamente encontradas<sup>709</sup>. Quizás sean los autos sacramentales la fase cumbre de la teatralización completa del templo, al entremezclarse las citas sagradas con la acción propia del teatro y la puesta en funcionamiento de los recursos propios de éste en pro de la interacción total del fiel con lo representado, contando con el aplauso implícito de las órdenes religiosas<sup>710</sup>.

Gran parte de culpa la tiene sin duda el desarrollo de la oratoria sagrada a partir de los propios géneros clásicos de la misma, de los que adopta lo que es útil, desecha lo prescindible y adapta nuevos elementos en pro de la consecución del objetivo fundamental de la predicación. Así es como en los propios sermones –en opinión de fray Luís de Granada, uno de los más considerados predicadores del momento<sup>711</sup>– pueden llegar a vislumbrarse tres grandes tendencias literarias: la deliberativa o suasoria, que tiene por objeto la

<sup>708</sup> MAJORANA, N. “Une pastorale spectaculaire. Missions et missionnaires jésuites en Italie (XVIe-XVIIIe siècle)”, en *Annales. Histoire, Sciences Sociales* vol. 57, nº 2, 2002, pp. 297-320 y VELANDIA ONOFRE, D., “¿Teatro en el púlpito? La oratoria sagrada española del siglo XVII”, en *Perífrasis* vol. 3, nº 5, Bogotá, 2012, pp. 39-40.

<sup>709</sup> Los cuatro temas de debate en los que se contraponen las opiniones de dominicos, franciscanos, jesuitas y agustinos, principalmente, son: la concordia de la libertad humana y la gracia divina; la libertad y la ley; el dogma de la inmaculada concepción de María; y, el amor a Dios sin previo conocimiento desde el campo de la mística.

<sup>710</sup> Véanse las aportaciones de APARICIO MAYDEU, J., *Calderón y la máquina barroca. Escenografía, religión y cultura en ‘El José de las mujeres’*, Amsterdam, Rodopi, 1999; MARCOS, B., *La ascética de los jesuitas en los autos sacramentales*, Bilbao, 1973; y, MENÉNDEZ PELÁEZ, J., “El teatro jesuítico: sistema y técnicas escénicas. Las raíces del teatro de Calderón de la Barca”, en *XXIII Jornadas de Teatro clásico*, Almagro, 2000, pp. 33-76

<sup>711</sup> Las siguientes afirmaciones son producto del desarrollo del estudio realizado sobre sus sermones realizado por LÓPEZ MUÑOZ, M., *Fray Luis de Granada y la retórica*, col. Humanidades nº 25, Almería, Universidad, 2000.

movilización del auditorio invitándolo continuamente a tomar partido y a actuar en consecuencia; la demostrativa o epidíctica, que se sirve en especial para las fiestas y alabanzas de los santos con la intención de persuadir al fiel a la imitación de sus virtudes; y la didascálica o magistral, que antepone la impartición de enseñanzas a la propia persuasión a partir de la explicitación de términos y conceptos. Es justamente a partir de esta diferenciación estilística como los sermones en sí se valen en su proceso creador del seguimiento de las cinco fases de un discurso clásico: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *pronuntiatio*, correspondiendo las tres primeras a cuestiones semánticas propias de la retórica y, las dos últimas, a aspectos cinéticos y teatrales orientados a la actuación del orador en 'la escena' del púlpito. Con lo cual, la suma de todo ello, junto a las diferentes formas de estilo empleadas, vuelve a conducir al activo intercambio de potencialidades que la predicación y el teatro<sup>712</sup>, junto a otras disciplinas, viven a lo largo de la cultura barroca.

Pretencioso sería estudiar el contenido de los sermones que tienen por principio la alabanza eucarística. Entre otras cosas, el elevado número de éstos, al menos los editados, hacen que únicamente sea posible una somera aproximación a su estilo, desarrollo y recursos que, no obstante, devienen del desarrollo de los puntos básicos anteriormente comentados, no suponiendo en ese sentido novedad literaria alguna<sup>713</sup>. En efecto, el esquema argumental tipo que siguen este tipo de documentos suele concretarse a partir de tres partes diferenciadas: el exordio, en donde se contiene una introducción al sacramento en sí explicitándose la gracia de sus dones y llamando a la participación de los fieles; el cuerpo, a partir del cual se razonan los argumentos doctrinales y conceptuales del banquete eucarístico, donde la comunión tiene un protagonismo absoluto en tanto alimento espiritual de un lado y, reparador de almas, por otro, de ahí la necesaria veneración sacramental; y la conclusión, momento en el que entran en juego las opiniones personales del autor en tanto que éstas suponen un modelo a imitar por parte del fiel quien, se supone, ha comprendido ya la necesidad de unirse a Dios a través del sacrificio de la eucaristía.

De entre una variada selección, sirve de ejemplo el *Sermón de los desagravios del SSmo. Sacramento* pronunciado en la parroquia de san Mateo de Lucena, en diciembre de 1779, por el presbítero Juan Francisco de Rojas Hidalgo<sup>714</sup>. A pesar de la tardía fecha, la obra

<sup>712</sup> Está contrastada la concurrencia de predicadores a los corrales de comedia con la vista puesta en aprender de los afamados comediantes el difícil arte de la *actio* y de la *pronunciatio*, conscientes que del perfecto dominio de tales registros y matices dependería, en buena mediada, la interacción de los fieles en el templo y la eficacia de su prédica. Este intercambio de recursos también será motivos de fricciones entendiendo cada una de las partes, predicadores y actores, que sus acciones de conjunto son siempre más estimables que las del otro y viceversa. Cf. SÁNCHEZ MARTÍNEZ, F. J., "El predicador como representante a lo divino": un aspecto de la teatralización del púlpito en el Barroco", en GARCÍA DE ENTERRÍA, M<sup>a</sup>. C. y CORDÓN MESA, A. (Coords.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, vol. 2, 1998, pp. 1455-1462.

<sup>713</sup> Un intento de catalogación de sermones en la Sevilla del siglo XVII lo ofrece NÚÑEZ BELTRÁN, M. A., *La oratoria... op. cit.* Del mismo modo son interesantes las pautas genéricas sobre la homilética regional aportada por GARCÍA MARTÍNEZ, A. C., "Aproximación a la predicación andaluza de los siglos XVII y XVIII", en *Qalat Chábir. Revista de Humanidades* nº 2, Alcalá de Guadaíra, 1994, pp. 74-83.

<sup>714</sup> El título completo del opúsculo es *Sermón de los desagravios del SSmo. Sacramento, que en el día 12 de diembre de 1779 en la Parroquial de San Matèo de la Ciudad de Lucena à su M. N. y M. L. Ayuntamiento, con la asistencia del Clero, y del màs autorizado concurso: dixo D. Juan Francisco de Roxas Hidalgo, Colegial Teologo habitual del Insigne de Ntra. Sra. de la Asunción de la Ciudad de Córdoba, Opositor à las Rectorias del Espiritu*

andaluza contiene los rasgos básicos de la homilética tradicional del Barroco, con especial el uso de un lenguaje grandilocuente, lleno de epítetos, y la mención expresa tanto a la historia sagrada como a episodios trascendentes de la vida nacional, aunque su incardinación anacrónica y a veces forzada sea un rasgo de decaimiento con respecto a la novedad que estos sermones supusieron en los albores del siglo XVII; de hecho, como veremos, la relación entre éstos y la consiguiente justificación teológica es quizás uno de los puntos más débiles.

El documento incorpora en primer lugar, antes de desarrollar el contenido intrínseco del sermón, una invocación a la patrona de la villa, la Virgen de Araceli, firmada por el alférez mayor y regidores del pueblo, agradeciéndole su intercesión por haber libertado a la población de diversas calamidades gracias a la actuación de tres facultades que se asocian a su divina protección: madre, abogada y defensora; en este sentido el texto, muy probablemente escrito por el célibe y no por los firmantes, expone que permanecer insensible ante la todopoderosa influencia mariana supondría caer en un craso error, repasando a continuación toda una serie de ataques históricos que determinadas culturas han cometido en contra de la “grandeza soberana” de María, a la que exhorta con los calificativos de “ara del Empireo”, “estrella de Jacob”, “puerta de Ezequiel”, “vellocino de Gedeón”, “arca de Noé” o “torre de David” para que continúe ejerciendo su protección sobre la población. Es lógica la mención a la patrona lucense por cuanto su devoción está plenamente incardinada en la historia de las mentalidades de la localidad al asociarse su presencia inequívoca a la condición de ‘letrada mística’ a la que se recurre frecuentemente para la curación de enfermedades o protección en tiempos difíciles, emparentando esta característica con los comunes rasgos antropológicos de la religiosidad local.

El sermón propiamente dicho se edita a continuación y queda dividido en dos grandes bloques. Justo antes de comenzar con el primero se expone como hecho introductorio un suceso recogido en el Antiguo Testamento, sirviendo de ejemplo de cómo en la historia se han cometido ataques contra la divinidad. Las tropas de Antiocho, “queriendo arruinar la Casa de Judá y oscurecer la gloria de Sión”, entraron en el templo de Jerusalén y robaron “el oro del altar, el candelero de la lumbre, los santificados vasos, y aun la Mesa de los Panes de la Proposición”; un gesto que envileció a las tribus israelitas, aquellos descendientes de Jacob, Moisés y Abraham, quienes eligieron a Judas Machabeo para que reparase tal afrenta y venciera, como así hizo, al ejército contrario. En desagravio se confeccionaron nuevos ornamentos celebrándose una fiesta anual que conmemorase el luctuoso acontecimiento. Esa imagen sacrílega es la que el célibe trata de presentar a los fieles para equiparla con la situación que, en un contexto más cercano, ha vivido la religión cristiana al verse atacada por la herejía. A continuación, el célibe presenta una serie de ejemplos que redundan en los “temerosos destrozos” y la “insaciable rapiña” que ésta ha ocasionado en “Altars, Tabernáculos y Templos”. Quien en ese momento se convirtió en adalid de la fe en territorio

---

*Santo, S. Nicolás de la Villa, y un Curato del Sagrario de la Sta. Iglesia Catedral de dicha Ciudad, Vicario, que fuè de la Villa de Morente, Cura actual de la única Iglesia Parroquial de la Ciudad de Buxalance, y Comisario del Santo Oficio originario della. Danlo à la prensa à nombre de la misma Ciudad L. M. I. Sres. Don Antonio Joaquin Delgado y Vargas, Alferez mayor, y Don Bernardo de Cuenca, Negrals, y Cárdenas, Regidores, y de diputados de sus fiestas. Y lo dedican a María Santísima en su milagroso simulacro de Aracoeli, Patrona de dicha Ciudad de Lucena, Córdoba, Oficina de Juan Rodríguez, 1780. Las citas textuales que a continuación se realizan están extraídas de las 34 páginas del mismo.*

español –en pleno siglo XVI– será el rey Felipe II, “penetrado de los más agudos sentimientos y revestido del zelo de la Religión esclamaba como David en sus persecuciones: Derrama, Señor, tu ira sobre estas Gentes, que no te han conocido”, marchando con sus tropas al campo de batalla en paralelo a cómo Machabeo, en un momento anterior, hizo lo propio frente a Antiocho. El exordio que el celebrante hace a los feligreses a partir de estas referencias es claro: es necesario agradecer de forma permanente a la divinidad que aquellas empresas que comenzaron con la brutal instigación tuvieran un final feliz al que, desde luego, debió contribuir la intercesión de Dios, de ahí que sea necesario establecer “una adoración pura y [...] reverente a los Tabernáculos, y Templos” para, así, “desagraviar este Misterio” en agradecimiento por su trascendental aportación a la feliz consecución.

El bloque primero constituye una alabanza a la inmensidad de la majestad divina y a cómo el pueblo fiel ha de tributarle el debido vasallaje. En este sentido y para argumentar esta afirmación, se ponen como ejemplos gestos sin orden cronológico que en otros momentos representaron la fidelidad a Dios por parte de Moisés, Daniel, Judith, Gedeón, David, Salomón o los apóstoles. Una veneración que ha de verificarse en los templos, “objetos de la complacencia” divina, “lugares de expiación, casa de nuestra salud, y fondos de la Religión, donde reside perpetua, y verdaderamente el Eterno Remunerador de los mortales”. Con las debidas precauciones de no caer en idolatría en caso de hiperdulía a las imágenes, el predicador llama a los fieles a acudir al recinto sacro con “animo sumiso y [...] atento”, adorando al sacramento eucarístico ante cuya presencia ha de doblar “las rodillas como los ancianos del Apocalypsis” y reconocido como “dice Agostino, lo profundo de nuestra miseria, el triste término de nuestros días, y la incierta suerte del futuro siglo”.

Entran así en juego ciertos melismas del trágico desenlace de la vida humana, resortes muy utilizados por la homilética barroca con tal de hacer accionar los mecanismos más sensibles de la condición humana, tintadas de más penuria al recordar cómo tras la muerte de Carlos II de Habsburgo, Inglaterra luchó contra la casa de Borbón para impedir que Felipe de Anjou se convirtiera en monarca hispano y provocara incluso con ello la rebelión de los condados catalanes. Llegados a este punto y tras la senda de impiedad expuesta, el autor exhorta a Cristo para que abata “la incredulidad de los sectarios” desde su propia gloria, para lo cual es necesario que el fiel “preste atención profunda” a su presencia en el tabernáculo, deje “continuas distracciones en posturas inmodestas, en miradas inoportunas” para asistir “a las funciones más sagradas” con una compostura correcta, siendo consciente de las “profundas atenciones” que requiere “la pura veneración al tabernáculo”. Se muestra aquí como, a pesar que el arte potencie y focalice como punto central de la visión la presencia de la estructura sacramental, ha de ser el propio fiel que deba mantenerse atento ante lo que tiene delante de sus ojos. Un mecanismo de atención al que, seguramente, contribuirá el propio desarrollo de la rúbrica litúrgica, tendente a explicitar de manera gráfica los momentos más trascendentes de la celebración.

El segundo y último bloque es una exposición razonada de la permanencia de Cristo en la eucaristía, comenzando por aquellos signos veterotestamentarios que prefiguraban la presencia de la divinidad en otros lugares –estruendo de truenos en el monte Oreb o la nube que cubría el tabernáculo en la tienda del desierto–. Así, expone el autor la necesidad de reconocer, por parte del fiel a su entrada al templo, el lugar exacto en donde mora esa

manifestación –la lámpara del sagrario ayudará a una pronta identificación– y la adecuada actitud con la que se debe recibir la comunión para así diferenciarse de las acciones heréticas que tanto iconoclastas, luteranos, zuinglianos o berengarios, entre otros, desarrollaron en determinados momentos. En este sentido invita a “adorar con temor, y reverencia al Dios de las Potestades”, convencido de las “debidas recompensas” que estas prácticas tendrán en la vida del cristiano, poniendo como ejemplo de confianza a la Virgen María, la misma a la que el rey Felipe se acogía “en la tormenta de tantos infortunios” a la hora de hacer frente a los enemigos de la religión.

La mediación de la madre de Cristo será así otro de los temas recurrentes en la parenética barroca como consecuencia del impulso dado por la normativa eclesiástica al culto mariano, encarnando su inmaculada protagonista el modelo de anti-Eva, mujer fuerte, “la barrera más segura de la Corona” en opinión del predicador. Culmina el sermón con una última e insistente invitación a venerar “con el respeto más humilde la inmunidad del santuario”, convencido que así se alcanzará el indulto divino frente al pecado y las acciones impías.





**Imagen 27.** Francesco Botticini.  
*Tabernáculo.*  
Colegiata de Empoli.  
1484



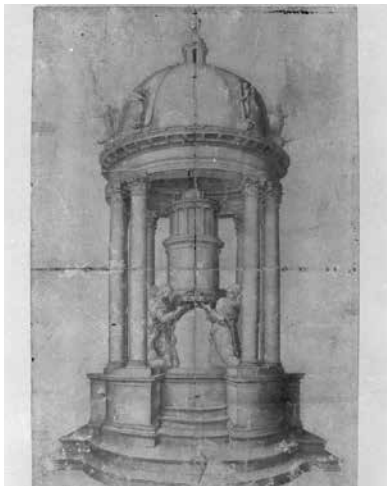
**Imagen 28.** Andrea Ferrucci.  
*Tabernáculo.*  
Catedral de Fiesole.  
1518



**Imagen 29.** Andrea Sansovino.  
*Tabernáculo.* Capilla Corbinelli.  
Iglesia del Santo Spirito. Florencia.



**Imagen 30.** *Sakraments-haus.*  
Iglesia de san Lambertus.  
Dusseldorf.  
Finales del siglo XV



**Imagen 31.** Pellegrino Tibaldi.  
*Tabernáculo.*  
Duomo de Milán.  
1580



**Imagen 32.** *Capa pluvial de Carlos I*  
(detalle del cuello)  
Catedral de Sevilla.  
Principios del siglo XVI



**Imagen 33.** Sofonisba Anguissola.  
*Retrato de Felipe II.*  
1573.  
Museo del Prado





**Imagen 34.** Pedro Pablo Rubens y Jan Wildens.  
*Acto de devoción del rey Rodolfo de Hasburgo* (detalle del motivo central)  
1616-1620  
Museo del Prado



**Imagen 35.** Pompeo Leoni.  
*Cenotafio de Carlos I* (detalle).  
Hacia 1585.  
Basílica de san Lorenzo de El Escorial



**Imagen 36.** Claudio Coello.  
*La Sagrada Forma*.  
Sacristía de la basílica de san Lorenzo de El Escorial. 1685-1690



**Imagen 37.** Frontispicio del tratado *Sumo Sacramento de la Fe. Tesoro del nombre christiano*.  
1640.



**Imagen 38.** Juan de Solórzano Pereira. Emblema IX.  
*Emblemata centum, regio-politica*.  
1653



**Imagen 39.** Anónimo.  
*Defensa real de la eucaristía*  
Siglo XVIII



**Imagen 40.** Pedro Perret.  
*Alzado. Tabernáculo*.  
Monasterio de El Escorial.  
1589



**Imagen 41.** Adrián Álvarez y Gregorio Fernández. *Retablo mayor de la Casa Profesa de los jesuitas*.  
1595-1597. Valladolid





**Imagen 42.** Frontispicio. *Constituciones sinodales del Obispado de Málaga.* 1512



**Imagen 43.** Frontispicio. *Constituciones sinodales del Arzobispado de Sevilla.* 1609



**Imagen 44.** Frontispicio. *Constituciones sinodales del Obispado de Málaga.* 1671



**Imagen 45.** Juan Martín de Cabeza-lero (atribución). *Comunión de santa Teresa (detalle)* Museo Lázaro Galdiano. Siglo XVII



**Imagen 46.** Francisco Martínez *Encuentro con el nazareno de Juan de la Cruz.* Santuario del Carmen. Medina del Campo. 1625



**Imagen 47.** Anónimo francés. *Santa Teresa y san Juan de la Cruz arrobados por la eucaristía.* 1620-1638.



**Imagen 48.** José Joaquín Magón. *Milagro eucarístico de san Juan de la Cruz.* Siglo XVIII. Iglesia del Carmen. Puebla, México



**Imagen 49.** Giovanni B. Foggini. *Primera misa de san Andrés Corsini.* 1685-1687. Iglesia Carmen Florencia





**Imagen 50.** Felipe Cignani. *Comunión de María Caterina de Pazzi* (detalle). Finales del siglo XVII.



**Imagen 51.** Agostino Carraci. *Última comunión de san Francisco de Asís* ca. 1596



**Imagen 52.** Pedro Pablo Rubens. *Última comunión de san Francisco de Asís*. 1619. Museum Boijmans-van Beuningen, Rotterdam



**Imagen 53.** Francisco Herrera el Mozo. *Comunión de san Buenaventura* (detalle). 1628. Convento de san Buenaventura. Sevilla



**Imagen 54.** Donatello *Milagro de la mula de Bonvillo* (detalle) Relieve de la altar mayor de la Basílica de san Antonio de Padua 1446



**Imagen 55.** Isidoro Arredondo. *Santa Clara combate a los sarracenos*. 1693. Convento de Ntra. Señora de Constantinopla. Madrid.



**Imagen 56.** *San Pascual Bailón*. Grabado inserto en la obra *Cielos de fiesta...* 1692



**Imagen 57.** Pablo de Céspedes (atribución). *Aparición a san Ignacio en La Storta* (detalle) ca. 1600. Casa Profesa. Sevilla.





**Imagen 58.** Pedro Pablo Rubens. *Expulsión de los demonios por san Ignacio de Loyola*. Iglesia jesuita de Amberes. 1620



**Imagen 59.** Giovanni de Paolo. *Comunión mística de santa Catalina de Siena*. Siglo XV



**Imagen 60.** Anónimo eucatoriano. *San Jacinto de Cracovia* (detalle) Finales del siglo XVIII



**Imagen 61.** Anónimo. *Institución de la eucaristía por san Antonio María Zaccaria*. (Detalle) Siglo XVIII



**Imagen 62.** Jeronimo Jacinto de Espinosa. *Comunión de María Magdalena*. (Detalle) 1665. Museo Bellas Artes, Valencia



**Imagen 63.** Agostino Carracci. *Última comunión de san Jerónimo* (Detalle). 1594. Pinacoteca nacional, Bolonia



**Imagen 64.** Fray Juan Andres Rizi. *Misa de San Benito*. 1650. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



**Imagen 65.** Giovanni Battista Tiepolo *La última comunión de santa Lucía*. (Detalle). 1745-1747. Iglesia de los santos Apóstoles, Venecia



**Imagen 66.** José de Ribera. *El milagro de san Dontaio de Arezzo*. 1652. Museo de Picardía, Amiens





**Imagen 67.** Jerónimo Jacinto de Espinosa. *Misa de san Pedro Pascual*. 1660. Academia de san Carlos, Madrid



**Imagen 68.** Juan Carreño de Miranda. *Misa de san Juan de Mata* (Detalle). 1666. Museo del Louvre



**Imagen 69.** Giovanni Anastasi. *Visión de san Nicolás de Tolentino*. Claustro del convento agustino de Tolentino, Macerata. Siglo XVII



**Imagen 70.** Paolo de Mattheis. *San Felipe Neri celebrando misa* Finales del siglo XVII Museo del Louvre



**Imagen 71.** Gaëtan Sontin (atribución). *San Vicente y la visión de los 3 globos*. 1760. Capilla san Lázaro, iglesia san Vicente de Paúl, París.



**Imagen 72.** Giuseppe Cades. *Extasis de san José de Copertino*. 1786. Deposito attezzato delle opere d'arte, Fabriano.



**Imagen 73.** *San Andrés Avelino muere durante la eucaristía*. (Detalle). Siglo XVIII. Iglesia de san Benito de Folignano, Ascoli Piceno

### capítulo III

## CONSTANTES ICONOGRÁFICAS DEL TEMA SACRAMENTAL. REFERENTES Y REFERENCIAS PARA LOS ESPACIOS PROGRAMÁTICOS

**E**stablecidos los parámetros históricos, normativo-jurídicos, dogmáticos y litúrgicos que devienen del desarrollo de los cánones y disposiciones del concilio de Trento, el arte comenzará a expresar tales consideraciones a partir de una renovada plástica. No se trata en ningún caso de crear motivos, temas o escenas sino de bucear en propuestas iconográficas que hunden sus raíces en el devenir vital de la institución eclesiástica, imbuidas de una particular acción teológica. Es, en este sentido, donde las prescripciones de la Reforma católica recomiendan el estudio de los evangelios así como la relectura de las opiniones exegéticas de los padres apostólicos y de los místicos medievales, con la idea de ‘depurar’ todas aquellas contaminaciones que habían llevado a la producción de un arte religioso hacia principios que poco o nada tenían que ver con su esencia.

El mensaje por encima de todo parece ser la consigna universal de este nuevo tiempo. El camino que emprende la religión católica, entendiendo con ello el liderazgo ejercido en tal sentido por la jerarquía eclesiástica y las órdenes religiosas, tendrá por objetivo la recuperación espiritual de una Europa tocada por la crítica protestante y hundida por la depravación de las costumbres, la corrupción del clero, el mercadeo de las indulgencias y el desapego de los fieles. Ciertamente es que en España, el proceso renovador llevaba años de adelanto en lo tocante a la organización clerical y la formación espiritual del estamento, situación que le valdrá junto a la defensa acérrima de una entregada monarquía católica, una posición de cierto privilegio en la causa a desarrollar. Será pues el arte el que se contagie del combativo espíritu de la época apostando por la fastuosidad y el artificio frente a la austeridad severa de los protestantes, defendiendo así la riqueza decorativa no como una perversión del gusto sino bajo parámetros de estricto autoconvencimiento contra quienes pretenden poner fin a una historia milenaria. En paralelo, la edición de una

literatura militante exaltaría aquellas características más sobresalientes de una estética religiosa basada, fundamentalmente, en el culto a las imágenes.

Y en efecto, va a ser esa nota distintiva, la de la apuesta por la figuración, la aprovechada para, a través de ella, dar a conocer los renovados conceptos teológicos propios de una vida sacramental<sup>715</sup>. Y, entre ellos, la eucaristía va a vivir uno de sus etapas de mayor reafirmación al conceptualizarse, en la forma que ya se apuntara en el subapartado dedicado al concilio de Trento, como principio fundamental de la vivencia comunitaria de la Iglesia, sacrificio verdadero que se ofrece a Dios en representación y memorial del realizado por Cristo en la cruz, en pro de la remisión de los pecados de la humanidad. Una oblación constante y agradecida que ante todo ha de ser un signo visible, de la misma manera que lo es la propia naturaleza humana. Es, en estas circunstancias, donde el arte junto a la rúbrica litúrgica van a convertirse en los medios idóneos que presten sus numerosos medios de acción-comunicación para prestar a la Iglesia un necesario y ambicioso servicio: el de la explicitación unitaria de todo aquello que, por abstracto, ha de cosificarse y materializarse para ser comprendido, asumido y defendido por el conjunto completo de los feligreses.

Así pues, será la imagen, la alegoría y lo simbólico serán los tres pilares fundamentales sobre los que se asiente la iconografía eucarística. En este sentido, la aportación española volverá a ser trascendental uniendo una doble vía: la teórica, editándose tratados que recomiendan determinadas formas de hacer, representar y explicar los dogmas y verdades de fe; y, por supuesto, la práctica, siendo innumerables las obras que en este sentido van a imbuirse de un especial carácter eucarístico plasmándose mediante iglesias, capilla, altares, estructuras, pinturas, esculturas y un largo etcétera de piezas elaboradas por los oficios que se integran en las artes decorativas. En ambas tendencias, la contribución de autores y ejemplos andaluces será trascendental, aportando siempre dosis de compromiso doctrinal y originalidad plástica que configurarán un apartado sumamente sugerente dentro del amplio entramado de la Reforma católica.

Será en el capítulo siguiente donde se desarrollarán las claves artísticas detentadas en la comunidad andaluza durante la época barroca, abordándose en éste variadas soluciones teóricas que, en el terreno de la iconografía y en consonancia con la corriente renovadora imperante en Europa, van a imponerse en España a modo de indicadores genéricos para el desarrollo de la imagen sacramental y los correspondientes espacios que las emblematican.

Existe un tratado que compendia justamente las referencias bíblicas, la elaborada alegoría y el universo de los símbolos aplicado a las constantes icónicas eucarísticas cuya publicación supondrá el punto de referencia teológico-doctrinal y plástico para la materialización de las obras de numerosas artistas. Se trata de la *Psalmodia Eucharistica* escrita por el mercedario

<sup>715</sup> El análisis representativo de los tipos iconográficos del arte cristiano, en virtud de sus caracteres específicos y su relación con determinadas fuentes literarias, ha sido recientemente estudiado por GARCÍA MAHÍQUES, R., *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 1: La visualización del Logos*, Madrid, Encuentro-Fundación 'Las Edades del Hombre', 2015. Este primer volumen constituye, de por sí, una interesante aportación que metodológicamente se aparta de los modelos formalistas y estilísticos para centrarse, en exclusiva y a través de ejemplos españoles e hispanoamericanos, en el desarrollo específico de la representación de la divinidad trinitaria en el arte religioso.

toledano Melchor Prieto (1578-1648) y editada en Madrid en 1622<sup>716</sup>. Estudiante de teología en Salamanca y profesor de esta materia en su ciudad natal, tras ocuparse del vicariato general de su orden en Perú volvió a España dedicándose a la realización de esta compilación que constituye la más barroca exaltación doctrinal y gráfica del sacramento eucarístico en la que se incluyen quince estampas grabadas por Juan de Courbes, Juan Schorquens y Alardo de Popma que partieron de las indicaciones y bosquejos que el propio mercedario les había dado<sup>717</sup>. En el prólogo el autor advierte que su obra es la explicación de los salmos de vísperas y maitines compuestos por Tomás de Aquino para el oficio del *Corpus Christi*, un discurso argumentativo<sup>718</sup> que desarrolla en los siguientes capítulos a partir de una selección de citas inspiradas en los textos sacros y en la historia eclesiástica, teniendo como referente gráfico las ilustraciones anteriormente comentadas<sup>719</sup>.

Tan singular aportación comienza justamente con una portada plagada de imágenes, alegorías y símbolos (**imagen 74**): un sencillo altar contiene en su centro el cáliz con la hostia consagrada, iluminado por dos cirios; el conjunto se cobija bajo un simulado ciborio, posiblemente de planta hexagonal, del que tan solo se aprecia su cara principal a partir de cuatro columnas corintias que sostienen un entablamento corrido en cuyo centro dos ángeles tenantes sostienen una ovalada cartela con la inscripción del título de la obra, cubriéndose la estructura con cúpula rebajada. Coronando ésta, un refulgente cordero porta entre su pata derecha delantera y su boca un lábaro al tiempo que un seis ángeles con instrumentos musicales –una lira, dos violines, un arpa, unos crócalos y un laúd– los hacen sonar apoyados en una tupida nube. Escoltado al animal sacrificial en los lados de la arquitectura sacramental se disponen las personificaciones de bíblicas del sacerdote Melquisedec y el rey David, ocupando la parte superior de un eje vertical en cuya base, arrodillados, se postran Tomás de Aquino y Ana de Borja bajo sus respectivos escudos heráldicos, simbolizando la poderosa influencia de la teología católica y la fe de la nobleza española respectivamente.

<sup>716</sup> Desde el punto de vista historiográfico e iconográfico destacan las interpretaciones sobre esta obra realizadas por: RUIZ MARTÍNEZ-CAÑAVATE, P., *Psalmódia Eucharística. Grabados e iconografía*, Granada, Zumaya, 2011; GAYO, J. A., “La Psalmódia Eucharística del padre Melchor Prieto”, en *Ephialte. Lecturas de Historia del Arte* 2, 1990, pp. 395-401; y LÓPEZ QUINTÁS, A., “Una obra eucarística del siglo XVII. La Psalmódia Eucharística del p. Melchor Prieto, mercedario”, en *Estudios* 23, 1952, pp. 313-324.

<sup>717</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura barroca en España 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 129-130.

<sup>718</sup> *Psalmódia Eucharística compuesta por el M. Rdo. P. M. Fr. Melchior Prieto Burguense, Vicario Gral. Del Orden de Ntra. Señora de la Merced redemp<sup>9</sup> de Captivos en todas las Provincias del Perú. Dirigida a la Excelentísima Señora mi Señora Doña Ana de Borja, Princesa de Esquilache Condesa de Mayalde Virreyna que fue del Perú*, Madrid, Luís Sánchez, 1622, p. 3

<sup>719</sup> Se ha apuntado la dependencia de éstas de obras francesas como las del jesuita Luis Reicheome (1601) y la del abad Requieu (1602), así como las relaciones formales con la *Evangelicae Historiae images* de Jerónimo Nadal (1593). Cf. VETTER, E., *Die Kupferstiche zur ‘Psalmódia Eucharística’ des Melchor Prieto von 1622*, Munich, 1972 y SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, 2ª reimpresión, p. 162. Así mismo, la difusión europea de grabados eucarísticos que a su vez son utilizados tanto de invitación popular a los fieles a participar de la comunión como de referente iconográfico para el desarrollo de temáticas concretas, ha sido estudiada por MORENO CUADRO, F., “Tesis grabadas. La estampa en la recepción de doctrina eucarística postridentina”, en *Anuario de Historia de la Iglesia* vol. 23, Pamplona, Universidad-Instituto de Historia de la Iglesia, 2014, pp. 371-387.



A partir de este frontispicio se desarrollan los capítulos del tratado a partir de catorce temas en los que genéricamente se hacen referencia a: la invitación al convite eucarístico, concreción del carácter sacerdotal de Cristo, realidad eucarística en la santa cena, fecundidad de la Iglesia, la carabela eclesiástica, el surtidor de la sangre de Cristo a través de los ríos del Paraíso, verificación de la comunión, correlaciones entre el Antiguo y el Nuevo Testamento bajo el enmarque arquitectónico del templo de Salomón, prensa mística, victoria del Varón de Dolores sobre la muerte, disposición de los ornamentos necesarios para la celebración sacramental, acción renovadora de la eucaristía, recordatorio sobre el carácter alimenticio que tienen las especies para los creyentes y procesión del *Corpus Christi*. De la misma forma que ocurriera en el grabado inaugural, todos los demás están repletos de imágenes prefiguradas, complejas alegorías y compilación de símbolos que, debidamente expuestos en el texto, se incardinan entre sí para lograr una significación completa de cada una de las líneas temáticas.

### 3.1 MOTIVOS VETEROTESTAMENTARIOS Y REFERENCIAS NEOTESTAMENTARIAS

Los patriarcas y conspicuos personajes de Israel van a entenderse como tipo y representación de Cristo, encarnando los diversos aspectos de su persona, episodios de su vida terrena y misterios soberanos. El Nuevo Testamento, compendio mismo de la economía entera en el misterio de la redención, queda latente en el Antiguo bajo el misticismo velado de los símbolos. *In Veteri Testamentum Novum latet, in Novo Vetus patet*, según sentenciaría Agustín de Hipona. De ahí la importancia que el sentido típico se encierre en la exégesis escrituraria con la finalidad de fomentar la piedad, admirar la providencia de Dios y tener una visión más certera de todo el proceso de la revelación. La eucaristía, punto nuclear de la religión cristiana y síntesis de la obra mesiánica, no podía faltar en ese ‘retablo’ de las figuras antiguo-testamentarias. Una afirmación que hunde sus raíces desde los tiempos de las primeras exégesis y que tiene una correlación temporal a lo largo de la vida de la Iglesia de la que, por ejemplo, se hace eco Tomás de Aquino en la secuencia de la *Misa del Corpus*, manteniendo la correlación simbólica de Cristo con sus ancestros veterotestamentarios: “En figuras fue anunciado; En Isaac inmolado, Pascual cordero asignado, Maná que comió Israel”.

Es así como surgen los ‘arquetipos’ en la escritura bíblica; es decir, a lo largo de la narración veterotestamentaria una persona, cosa, acción, evento, ceremonia, estructura, color o número prefiguran un ‘antitipo’ del mismo en el Nuevo Testamento, teniendo este último una más poderosa significación y trascendencia que el primero. El ejemplo paradigmático es justamente el árbol del bien y del mal que crece en el jardín del Edén conteniendo el fruto prohibido<sup>720</sup> tiene su paralelismo en el madero de la cruz, instrumento redentor que permitirá al fiel alcanzar la vida eterna<sup>721</sup>, superando esta realidad la anterior prefiguración. Es obvio que en la exégesis, los versículos deben ser interpretados en consideración al resto de los que conforman el capítulo para establecer las oportunas correlaciones que,

<sup>720</sup> Génesis 3, 6

<sup>721</sup> Libro de los Hechos de los Apóstoles 5, 30



justamente, en el sacramento eucarístico se contienen en cuantioso número destacando aquellas de clara significación profética y sacrificial.

En efecto, la eucaristía encuentra paralelismos en el festín que anunciaron los profetas en el Antiguo Testamento:

“El Señor de los ejércitos  
preparará para todos los pueblos, en este monte,  
un festín de manjares suculentos,  
un festín de vinos de solera;  
majares enjundiosos, vinos generosos.  
Y arrancará de este monte  
el velo que cubre a todos los pueblos,  
el paño que tapa a todas las naciones.  
Aniquilará la muerte para siempre”<sup>722</sup>.

El fiel, al participar de esa comida en presencia de Dios, no sólo entra en comunión con la divinidad y estrecha los lazos entre los miembros de la comunidad, sino que le da gracias y reconoce que justamente esa realidad suprasensible el origen tanto de la vida como del alimento que ofrece la naturaleza. Un caso similar ocurre durante la travesía del desierto, cuando el mismo Yavhé da de comer y beber a su pueblo procurando el maná y el agua de la roca. De la misma manera que en el *Deuteronomio*, Isaías anuncia a los cautivos de Babilonia que, una vez ocurra la repatriación, será recompensados con el alimento divino<sup>723</sup>:

¡Mirad que mis siervos comerán,  
mas vosotros tendréis hambre;  
mirad que mis siervos beberán,  
mas vosotros tendréis sed;  
mirad que mis siervos se alegrarán,  
mas vosotros padeceréis vergüenza!<sup>724</sup>.

Una promesa de participar en el convite eterno que será dispuesto por Dios en honor de sus amigos: “preparas una mesa ante mí, enfrente de mis enemigos; me unges la cabeza con perfume, y mi copa rebosa”<sup>725</sup>. Es justamente ese banquete mesiánico uno de los símbolos que Jesús utiliza con frecuencia para anunciar la llegada del Reino de Dios: desde la bienaventuranza de los que tienen hambre y sed<sup>726</sup> y el anuncio del festín abierto a todos<sup>727</sup>, hasta las parábolas de las bodas reales y los banquetes<sup>728</sup>. Con su misma conducta frente a los pecadores y a los publicanos, sentándose con ellos a la mesa, indica Jesús que su misión en la tierra es la salvar al género humano para restaurar en él la amistad con Dios e invitarlos a tomar parte en el festín escatológico.

<sup>722</sup> *Isaías* 25, 6-8a

<sup>723</sup> *Ibidem* 48, 20-21; 49, 9-10; 55, 1-3

<sup>724</sup> *Ibidem* 65, 13

<sup>725</sup> *Libro de los Salmos* 23, 1-5

<sup>726</sup> *Lucas* 6, 21; *Mateo* 5, 6

<sup>727</sup> *Mateo* 8, 11-12; *Lucas* 13, 28-29

<sup>728</sup> *Mateo* 22, 2-10; 22, 11-13; 25, 1-13; *Lucas* 13, 24-30; 14, 15-24

La temática del banquete tiene a su vez un colorido sapiencial, pues no en vano el festín mesiánico aparece en los libros sapienciales bajo la imagen del evento que la Sabiduría está preparando para sus hijos y discípulos, sirviendo de base argumental para el posterior evangelio de Juan:

“La Sabiduría se ha construido su casa  
plantando siete columnas;  
ha preparado el banquete,  
mezclado el vino y puesto la mesa;  
ha despachado sus criados para que lo anuncien  
en los puntos que dominan la ciudad:  
‘Los inexpertos, que vengan aquí  
voy a hablar a los faltos de juicio’.  
Venid a comer mi pan  
y a beber el vino que he mezclado;  
dejad la inexperiencia y viviréis,  
seguid el camino de la prudencia”<sup>729</sup>.

La Sabiduría, al igual que Jesús hará, es la responsable de la construcción de un santuario, en el que ofrece compartir la comida sagrada. El pan que les da y el vino que ha preparado son el alimento divino, elogiando en el capítulo 8 las excelencias que la adornan y los bienes que reporta a quien la posee. Una invitación que se perpetúa a través del *Libro de Sirá*, para así compartir los dones que en evento se ofrecen:

“Venid a mí los que me deseáis,  
y hartaos de mis bienes.  
Mi recuerdo es más dulce que la miel,  
mi heredad más dulce que panal de miel.  
Los que comen quedan aún con hambre de mí,  
los que beben sienten todavía sed.  
Quien me obedece no queda avergonzado,  
Los que en mí se apoyan no llegan a pecar”<sup>730</sup>.

De igual modo, ese llamamiento va unido a la comprensión conceptual del mismo, pues la participación en él implica a su vez ‘nutrirse’ de la Sabiduría; esto es, escuchar sus consejos, dejarse guiar por ella ya que el alimento que da es el “pan de la inteligencia” y la bebida, “el agua de la Sabiduría”<sup>731</sup>. Los que aceptan estos dones disfrutan las mismas prerrogativas de ésta, pasando a convertirse en ministros del santuario de Dios y jueces de las naciones<sup>732</sup>, podrán vestirse de gloria y ceñirán sus cabezas de júbilo<sup>733</sup>.

<sup>729</sup> Proverbios 9, 1-6

<sup>730</sup> Libro del Eclesiástico 24, 18-22

<sup>731</sup> *Ibidem* 15, 13

<sup>732</sup> *Ibidem* 4, 14-15

<sup>733</sup> *Ibidem* 6, 31

La fiesta pastoril de la primavera en la que los pastores israelitas sacrificaban un cordero joven cuya carne manducaban aspergiendo con su sangre los palos de la tienda, la liberación de este mismo pueblo de la esclavitud de Egipto estableciendo la nueva alianza con Dios a través de un rito de sangre incluido en el banquete sacrificial, el pan ácimo que simbolizaba la ruptura de la nueva mies con la vieja levadura, los sacrificios en los días festivos, las profecías de los sacerdotes o el maná en el desierto son algunos de esos hechos que van configurando el entramado teológico que será posteriormente recogido, argumentado y desarrollado en las páginas evangélicas, entroncando su significado al de la eucaristía.

Será la liturgia la que, a partir de la unificación de los ritos a finales del siglo XVI, recoja todos los testimonios aplicándolos cual recursos memorísticos puestos en valor para hacer entender al fiel la correlación entre los textos bíblicos. La realidad polivalente del sacramento que en él se incardina se agrupará, entonces, en cinco grandes bloques que otorgarán un sentido conceptual a la eucaristía cual memoria prefigurada, anunciada, instituida, celebrada y venerada con tal de redundar en la idea que el proyecto salvífico de Dios se verifica a través de una realidad unitaria y lineal, llevada a cabo de un modo progresivo tendente a concretizarse entorno al misterio pascual de Cristo<sup>734</sup>.

En cuanto a los medios artísticos, su actuación servirá para patentizar más que los hechos o circunstancias en sí, los episodios protagonizados por relevantes personajes que van a comenzar a formar parte de los ciclos eucarísticos al mismo nivel que el propio Cristo, convirtiéndose de este modo en constantes iconográficas del Antiguo Testamento pues sus actuaciones han de entenderse como prefiguración sacrificial del sacramento.

### MOTIVOS VETEROTESTAMENTARIOS

Del elenco de 'arquetipos', destacan sobremanera los que a continuación se relacionan. Algunos de ellos, además, tienen un carácter polisémico en función de su incardinación en un determinado ciclo iconográfico y, por supuesto, también en el discurso de las capillas sacramentales que seguirá haciéndose eco de ellos, según veremos:

#### - **3.1.1. SACRIFICIO DE ABEL**

Evocado por la carta a los Hebreos<sup>735</sup>, es presentado como modelo de fe en virtud del cual sus sacrificios son aceptados por Dios. De igual manera que Cristo en la cruz, Abel purificaría con su sangre el pecado cometido por su hermano Caín al ser víctima de la envidia, la codicia, la ignorancia y la ceguera de aquél, encarnando valores contrarios a éstos.

#### - **3.1.2. SACRIFICIO DE ABRAHAM**

Bajo petición de Dios, el pastor se presta a inmolar a su propio hijo, Isaac<sup>736</sup>. Pablo alude a él en señal de la fidelidad a los designios divinos<sup>737</sup>, no dudando Juan en cómo se

<sup>734</sup> La existencia de múltiples relaciones e interdependencias entre los capítulos testamentarios serán objeto de estudio desde los campos bíblicos, patrístico, litúrgico y dogmático a partir de las recomendaciones trentinas llegando a su plenitud a finales del siglo XIX. ABAD IBÁÑEZ, J. A. y GARRIDO BOÑANO, M., *Iniciación a la liturgia de la Iglesia*, Madrid, Pelicano, 1997, 3ª edición, p. 238.

<sup>735</sup> Carta a los Hebreos 11, 4

<sup>736</sup> Génesis 22, 1-19

presta a dar la vida de su único vástago<sup>738</sup>. De igual manera, la actuación de Dios para que no se realice el holocausto es entendida a su vez como una resurrección: “pensaba que poderoso era Dios aun para resucitar en entre los muertos. Por eso lo recobró, para que Isaac fuera también figura”<sup>739</sup>.

- **3.1.3. SACRIFICIO DE MELQUISEDEC**

El sacerdote y rey de Salem salió al encuentro de Abraham y su séquito de monarcas tras vencer a Quedorlaomer<sup>740</sup>, presentándoles a éstos pan y vino al tiempo que alababa a Dios por su intercesión en el desenlace final de la batalla<sup>741</sup>. A pesar que se ha discutido sobre el valor sacrificial de este ofrecimiento pues, literalmente, no es usado en este sentido, es el contexto el que otorga las referencias debidas al gesto del célibe que tiene más bien una raíz espiritual, impartiendo a posteriori una doble bendición. A los ojos neotestamentarios el célibe se presenta como un personaje representativo del sacerdocio de Cristo junto a la presencia de la materia del pan y del vino, figuras proféticas de la eucaristía. No es de extrañar que su presencia en las capillas sacramentales –caso de las cordobesas de santa María del Soterraño o san Mateo de Monturque– encarne tal identidad a partir del agasajo conferido al patriarca libertador y autor de una rúbrica litúrgica que lo aleja de los sacrificiales agradecimientos prescritos por la ley mosaica. La simplicidad de los dones resaltarán más su prefiguración significativa pues, de hecho, la tradición marcaba por costumbre el ofrecimiento de reses a aquellos héroes vencedores de batallas.

- **3.1.4. ABRAHAM Y LOS TRES ÁNGELES: LA TEOFANÍA DE MAMBRÉ**

Sentado a la puerta de su tienda, Abraham recibe la revelación divina de invitar a tres desconocidos personajes que aparecen de repente en sus tierras. Les reparte agua y unas tortas de harina de sémola que amasa su esposa, Sara, sirviéndole además otras viandas mientras que la conversación deriva hacia una extraña promesa de Yahvé a favor de dar descendencia al anciano matrimonio<sup>742</sup>. El críptico agasajo es entendido como símbolo del banquete eucarístico, siendo prolífica la iconografía barroca que muestra a los personajes bajo el aspecto de ángeles sentados a la mesa sin descartar que uno de ellos encarne a la propia divinidad. La obra de van Diepenbeek, fechada a mediados del siglo XVII y estante en la catedral de Sevilla, focaliza la atención del espectador hacia la conversación que mantienen los alados protagonistas de la escena

<sup>737</sup> *Carta a los Romanos* 8, 32

<sup>738</sup> *Juan* 3, 16

<sup>739</sup> *Carta a los Hebreos* 11, 19

<sup>740</sup> Es quizás este episodio uno de los primeros casos bíblicos en el que la intervención divina trastoca los planes políticos de los otros poderosos reinos. El *Génesis* ofrece el marco histórico en el que los dominadores de Mesopotamia, unidos en una confederación comandada por el rey de Elam, buscaban a toda costa el dominio de una zona con mar para poder tener en éstas sus puertos. Para ello era preciso someter a los pueblos que habitaban desde las riberas fluviales del Tigris y Éufrates hasta aquellos que, en efecto, ocupaban la franja costera. La dominación se realizó a lo largo de doce años, momento a partir del cual diversos reinos rompieron la unión realizada mientras que otros territorios, como el caso de la región de Damasco, se aliaron con diversas tribus –siendo este el caso de Abrahán– derrotando a la confederación. Melquisedec sale al encuentro de los dirigentes militares en las cercanías de Jerusalén.

<sup>741</sup> *Génesis* 14, 18-20

<sup>742</sup> *Génesis* 18, 1-22

en contraposición con al gesto de extrañeza de Abraham, relegado a uno de los márgenes de la misma. El carácter polisémico del tema lo convertirá, también, en trasunto de la presencia trinitaria de la divinidad así como en alegoría de las obras de misericordia<sup>743</sup>.

### - **3.1.5. PANES DE LA PROPOSICIÓN**

Forman parte de las prescripciones rituales asociadas en primer lugar al tabernáculo de Moisés y, con posterioridad, al templo. Entendidos como especies de la presencia, es el Levítico el que proporciona su significado más meridiano:

“Tomarás flor de harina, y cocerás con ella doce tortas, dos décimas para cada una. Las colocarás en dos filas, seis en seis cada fila, sobre la mesa pura de las esencias de Yahvé. Pondrás sobre cada fila incienso puro, que harán del pan un memorial, manjar abrasado por Yahvé. Se colocará en orden cada sábado en presencia continua ante Yahvé de parte de los israelitas, como alianza perpetua. Será de Aarón y de sus hijos, y lo comerán en lugar sagrado; porque lo considerarás como cosa sacratísima, de los manjares que se abrasen para Yahvé”<sup>744</sup>.

El carácter sagrado de la ofrenda permanente que se hace ante la presencia de la divinidad toma forma de pan, un sustento básico a lo largo de todo el texto sagrado, representando además simbólicamente la provisión de Dios en aras de alimentar las posibles necesidades del pueblo, de ahí que las doce piezas remitían en última instancia a las consiguientes tribus israelitas. Queda así mismo constatado como son los sacerdotes los que deben consumir ese pan en el mismo lugar santo, impregnado del perfume del incienso. Si estos panes son la provisión material para el antiguo pueblo, Cristo también lo será pero en un sentido espiritual para los autores neotestamentarios de ahí que exista una correlación iconográfica entre el pan de la provisión y el pan eucarístico como, de igual forma, se advierten ciertas características rituales aplicables a la posterior vida sacerdotal.

### - **3.1.6. PROFECÍA DE JACOB**

Cual heredero de Abraham y de Isaac, Jacob reunió a sus hijos y los bendijo de uno en uno, con la intención de revelarles a cada uno su destino pues su número representaban simbólicamente a las tribus israelitas. Refiriéndose a Judá y en clara alusión a su prosperidad material, le dijo: “el que ata a la vid su borriquillo y a la cepa del pollino de su asna; lava en vino su vestimenta, y en sangre de uvas su sayo; el de los ojos encandilados de vino, el de los dientes blancos de leche”<sup>745</sup>. La inmediatez de la profecía tiene una aplicación neotestamentaria vinculada a la abundancia de bienes que a los

<sup>743</sup> Esta última consideración se llevará a cabo en tiempos de la Reforma católica entendiéndose como un episodio mediante el cual el anfitrión facilita a los huéspedes cobijo y comida. Así lo entiende Miguel de Mañara al confiar a Murillo una representación pictórica del asunto como metáfora de la obra de misericordia conocida como el nombre de ‘dar posada al peregrino’, dentro del ciclo de la iglesia del sevillano hospital de la Caridad.

<sup>744</sup> Levítico 24, 5-9

<sup>745</sup> Génesis 49, 11-12



fieles otorga una vida plena centrada en la eucaristía, de la misma manera que la sangre redentora de Cristo teñirá sus propios vestidos en tonalidades sanguinolentas.

- **3.1.7. LOS SUEÑOS DE JOSÉ**

Pastoreando las ovejas de sus hermanos, José tuvo dos sueños que contó a éstos y a su padre. En el primero, estaban atando gavillas en el campo de tal manera que la suya se quedaba derecha y las demás se inclinaban ante su presencia; en el segundo, el sol, la luna y once estrellas se postraban ante el joven hijo de Jacob. Éste intentaba asimilar todo cuanto su hijo le contaba mientras que el resto de los hermanos, mofándose del sueño lo aborrecían cada vez más. Tanta inquina les causaría que, tiempo después, decidieron ‘venderlo’ como esclavo a unos mercaderes ismaelitas<sup>746</sup>.

En todo caso y volviendo al comienzo de lo comentado, la ensoñación de José tiene su correspondencia posterior en el culto eucarístico pues, justamente, de las gavillas de trigo se amasa el pan de la eucaristía, en el que permanece Cristo, de tal manera que su veneración constituye el punto central de la exposición sacramental. La pervivencia de la inclinación en la rúbrica litúrgica tendrá en este episodio su origen más premonitorio y remoto.

- **3.1.8. DAVID, FUGITIVO DE SAÚL**

La victoria sobre Goliat reportó a David su ascenso a comandante del ejército de Saúl a la par que una creciente fama y respeto, tanto por parte del pueblo como de la casa real, en especial con Jonatán y Mikal, hijos del monarca. Esta consideración honorífica encendió la cólera y el recelo de Saúl quien intentaría matar a David en al menos dos ocasiones. En estas circunstancias David se dio a la fuga, ayudado por Jonatán y acosado por el hambre tras días de deambular, llegaría a Nob, pidiéndole al sacerdote Ajimélek algo para comer. Al no tener otra cosa, el célibe le da el pan que había sido ofrecido a Dios en la mesa de la proposición, haciéndole entrega a su vez al héroe de la espada con la que anteriormente había vencido al gigante filisteo en el valle del Terebinto<sup>747</sup>. La entrega del alimento, siendo éste además el pan ofrendado a Yahvé, es entendida en clave eucarística pues su consumición solo estaba reservada a los sacerdotes si bien éstos podían derogar la costumbre siempre y cuando el alma de quien lo manducara fuese pura. Las lógicas relaciones entre el espíritu de David y la rectitud de su alma entroncan con la necesaria preparación del fiel a la hora de recepcionar el sacramento eucarístico. La tradición de los grabados barrocos, difundidos como elemento fundamental para la creación artística, encuentra en una lámina de Otto Elliger (**imagen 75**) el necesario refrendo plástico para la plasmación canónica de la escena en la que además de los elementos esenciales contenidos en el texto bíblico destaca la disposición de una tienda a modo de templo-tabernáculo, el arca dispuesta al fondo y el candelabro encendido de los siete brazos.

- **3.1.9. EL MANÁ Y EL AGUA DE LA ROCA**

<sup>746</sup> Génesis 37, 1-36

<sup>747</sup> I Samuel 18-20, 21, 1-10

El milagroso alimento con el que Yahvé alimenta a su pueblo en la marcha por el desierto<sup>748</sup>. Es el propio texto del Antiguo Testamento el que ofrece una etimología popular del término al poner en boca de los propios hebreos la duda sobre cuál es su composición: “¿*Man hu?*”<sup>749</sup>. Moisés explica que es el pan del cielo dado por la divinidad como alimento en prueba de la fidelidad demostrada por los israelitas durante los difíciles días de la rebelión y dispersión en el oasis del Cadés<sup>750</sup>. Posteriormente será interpretado como el pan de los ángeles<sup>751</sup>, idealizado por sus receptores al tener la apariencia del hielo según algunas traducciones o amarillento como resina, en otras, cuya manducación en todo caso nutre a los fieles a una vida superior pues es una gracia sobrenatural dada por Dios. Es justamente el sentido espiritual el que pone de relieve que el maná fue entregado por éste al pueblo porque no solo puede alimentarse de pan “sino de toda palabra que sale de la boca de Dios”<sup>752</sup>. Será el apóstol Pablo el que refuerce su significado al definir la lluvia del desierto como “alimento espiritual”<sup>753</sup>, saciando la sed en el manantial de agua que Moisés provoca al golpear una roca, transferida en el texto paolino a la sangre de Cristo; será sobre todo el evangelista Juan quien desarrolle una auténtica teología del maná aplicado a la eucaristía por boca del mismo Jesús de Nazaret: “Yo soy el pan de vida; vuestros padres comieron el maná del desierto, y murieron. Éste es el pan que baja del cielo para que el que lo coma no muera”<sup>754</sup>. Las alusiones del *Apocalipsis* a la eucaristía lo denominan “maná escondido”, de ahí que las referencias sacramentales sean claras en tanto su identificación con el cuerpo y la sangre de Jesús. Para el sevillano hospital de la Caridad (**imagen 76**), Murillo pinta el instante en el que Moisés acaba de golpear la roca de Horeb de la que brota un agua clara y vuelve los ojos hacia el cielo en señal de agradecimiento por la intercesión divina, mientras varios personajes se apostan ante el manantial para beber del torrente. La polisemia a la que también se presta este episodio se relaciona con la obra de misericordia conocida como ‘dar de beber al sediento’.

### - 3.1.10. EL ARCA DE LA ALIANZA

Es la figura sacramental más preclara. Construida por los artesanos Besalel y Oholiab ben Ajisamak en madera de acacia y recubierta tanto al exterior como al interior con láminas de oro (1,25 metros de largo por 0,75 metros de ancho), era el receptáculo en el que se contenían las tablas de la ley, la vara de Aarón y un vaso con maná. Dos querubines de oro cubrían la parte superior, formando el denominado ‘propiciatorio’ o ‘trono de gracia’, uno frente al otro con las alas extendidas<sup>755</sup>. Denominada ‘de la alianza’, ‘del testimonio’, ‘del convenio’ o ‘del pacto’, el arca fue concebida a partir de instrucciones de Yahvé, colocándose en la ‘tienda del encuentro’ y peregrinando a posteriori por varias ciudades –para lo cual se acoplaban en sus laterales dos largueros–, hasta la construcción del Templo de Salomón, en el monte Moriá, en Jerusalén. El

<sup>748</sup> Éxodo 16, 2-5; 5, 9; 16, 31-35

<sup>749</sup> Literalmente traducida en *La Vulgata* como “¿qué es?”. Éxodo 16, 15

<sup>750</sup> Libro de los números 14

<sup>751</sup> Libro de los salmos 77, 24 y Libro de la Sabiduría 16, 20-22

<sup>752</sup> Deuteronomio 8, 2-3

<sup>753</sup> I Carta a los Corintios 10, 3

<sup>754</sup> Juan 6, 48-50

<sup>755</sup> Éxodo 25, 10-22; 37, 1-9;

carácter sacro del receptáculo es el que se pretende conferir al *sacarium* medieval, contenedor del pan eucarístico, desde el momento en el que la reserva comienza a ser una práctica habitual. La monumentalización que la estructura sacramental vivirá durante el proceso de la renovación católica permitirá la pervivencia del arca no de manera estética –conforme a la directrices divinas– sino en su conceptualización misma como referencia para el culto eucarístico a partir de la disposición del sagrario en el centro del altar.

Así mismo, el carismático ‘cofre’ aparecerá ligado a la obsesión por resaltar la idea de la *Shekináh* o ‘presencia’ permanente de la divinidad en un referente teofánico objetual; llámese ‘arca’ en la tradición israelita o ‘sagrario’ en la cristiana, aspirando en ésta última a erigirse en legítimo heredero y continuación histórica de aquella. Tales vínculos se patentizan en la casi inseparable asociación de los dos ángeles adorantes con los enseres litúrgicos sacramentales (ostensorios, custodias, arca del ‘monumento’, cálices, etc.), ‘reviviendo’ con ello la imagen cerrada de los querubines que primitivamente custodiaban el arca en el desierto.

### - **3.1.11. LOS EXPLORADORES DE LA TIERRA DE CANAÁN**

Siguiendo el mandato de Yahvé<sup>756</sup>, Moisés envió a representantes de las doce tribus israelitas a explorar las tierras de Canaán, comprobando la naturaleza de sus habitantes y la fertilidad de sus tierras. Así, la expedición comenzó en el desierto de Sin, en el sur, siguiendo hasta Rehob, en el norte, para posteriormente recorrer el Négueb y llegar hasta Hebrón. Estando en el arroyo de Escol, cortaron un sarmiento del que pendía un voluminoso racimo de uvas, pues era el tiempo de la vendimia y, colgada en una pértiga, la transportaron hasta volver, cuarenta días después de iniciado el viaje, a Cadés, en el desierto de Parán, donde esperaban Moisés, Aarón y el resto de los israelitas. Tras comentar con ellos los datos averiguados, entre los cuales sobresale la particular característica de haber avistado ríos de leche y miel, mostraron algunos de los frutos recolectados, entre ellos las uvas. La exégesis posterior asociará los nombres de Josué –de la estirpe de Efraín y responsable de la expedición– y Caleph –de la casa de Judá y lugarteniente–, como los portadores del aquél fruto de la vid.

La más que evidente asociación eucarística a través de las uvas deviene de su consideración como cuerpo de Cristo, racimo pisado con cuya sangre se llena el cáliz de la Iglesia. Una idea sobre la que Agustín de Hipona redundará al considerar a ambos portadores representantes del Antiguo y del Nuevo Testamento: el primero, de espaldas al racimo místico, simboliza al pueblo judío que no conoce con exactitud que es lo que lleva en sus hombros mientras que, el segundo, encarna a los gentiles que se convertirán en seguidores de Jesús de Nazaret. Será Bernardo de Claraval quien, a su vez, entienda que el que va delante es a su vez comparable con los profetas que preceden a Cristo al tiempo que, quien va detrás es remedo de los apóstoles, seguidores del Mesías<sup>757</sup>. De cualquier manera las uvas son un elemento primordial, de la misma manera que su abundante fruto dará lugar a una de sus especies: el vino.

La iconografía cristiana será prolífica en plasmar en numerosos ciclos eucarísticos el transporte del racimo de uvas, impregnado de tales consideraciones. Así puede verse en

<sup>756</sup> Libro de los Números 13, 2-32

<sup>757</sup> RÉAU, L., *Iconografía... op. cit.*, t. 1, vol. 1, pp. 249-250.

uno de los nueve lienzos que Matías de Arteaga realizara hacia 1690 para la hermandad sacramental del Sagrario, de Sevilla (**Imagen 77**). Así mismo una curiosa variante del mismo tema, ligada a su irradiación dentro del pensamiento propio de las órdenes mendicantes, llevará a convertir a sus portadores en conocidos personajes del santoral medieval (**imagen 78**).

- **3.1.12. ELÍAS, PERSEGUIDO**

Amenazado de muerte por Jezabel, esposa del rey Acab, el profeta huye hacia Jezreel a través del desierto. Tras un día de camino, se apostó bajo unas retamas y tras desearse a sí mismo el peor de los destinos, se quedó dormido. A lo largo del sueño un ángel se le apareció en dos ocasiones, invitándole a comer una torta de pan cocida y a beber de un jarro de agua. Fortalecido por aquel frugal convite, tomó la fuerza necesaria para caminar durante cuarenta días hasta alcanzar el monte Horeb<sup>758</sup>. Es justamente el vigor y coraje aportados al alma humana a través del alimento ofrecido por el personaje alado, la base fundamental de la prefiguración eucarística que, por supuesto, encontrará su trasposición artística en el ofrecimiento de las especies al profeta su principal medio de representación. Así puede verse en la obra que en 1688 firma Juan Antonio de Frías y Escalante para el convento de la Merced de Madrid (**imagen 79**).

Serán estas pautas veterotestamentarias, expuestas genéricamente, las que conformen los 'arquetipos' que se verán reflejados en las páginas del Nuevo Testamento con sus correspondientes 'antitipos'.

### REFERENCIAS NEOTESTAMENTARIAS

En el capítulo I de este estudio se hacía una exégesis de aquellas ideas que los evangelistas y los padres apostólicos aportaban en sus respectivos tratados y prontuarios, así como reflexionábamos acerca del reflejo que de esas ideas se transmitían en posteriores apologías en torno a la explicitación del sacramento de la eucaristía. Interesa ahora conocer a través de qué otras figuras del Nuevo Testamento se profetiza el banquete sacramental, teniendo en cuenta que la vida pública de Jesús de Nazaret está salpicada de eventos convivales que incluso llegaron a provocar ciertas críticas entre sus seguidores. En todo caso tales episodios son muestra del gozo que determinados círculos sociales expresan ante la presencia mesiánica de Cristo quien, por su parte, aprovechará la ocasión para aplicar y explicar sus enseñanzas durante el desarrollo de los mismos:

- **3.1.13. LAS BODAS DE CANÁ**

Es uno de esos episodios que se conecta estrechamente con el sacramento eucarístico<sup>759</sup>. Corresponde además con el primer signo que realiza Jesús en el comienzo de su ministerio público, aprovechando que tanto él, su madre y sus discípulos habían sido invitados a un evento matrimonial en Galilea<sup>760</sup>. Al acabarse el vino previsto, ordenará a los sirvientes el llenado con agua de seis tinajas de piedra con capacidad de 100 litros cada una que, al ser presentadas al maestresala, se han convertido en vino. El

<sup>758</sup> I Reyes 19, 1-9

<sup>759</sup> AZEVEDO, C.A.M., *O milagro de Caná da iconografia paleocrista*, Excerpta ex dissertatione ad Doctorandum in Facultate Historiae Ecclesiae Pontificiae Universitatis Gregorianaee, Porto (Metancia), 1986.

<sup>760</sup> Juan 2, 1-11

hecho encierra diferentes significados y contiene además una notable trascendencia litúrgica al entrar en relación los conceptos de ‘banquete’, ‘vino’ y ‘milagro’ a través de la acción taumatúrgica en la que Jesús manifiesta su divinidad a través de la transformación del agua original. El sentido eucarístico deviene de la aplicación del debatido proceso de transustanciación pues es precisamente el cambio de sustancia el principal motivo del suceso, de ahí el interés de los reformadores en poner de relieve su significación sacramental apartándola del pomposo ambiente con que había sido interpretado durante el Renacimiento, donde el acontecimiento quedaba prácticamente relegado a lo anecdótico permitiéndose más la recreación de la jubilosa celebración del banquete y los placeres mundanos. Es justamente la acción misma de verter el agua sobre las tinajas, cercanas éstas a la presencia de Jesús, la que ha de resaltarse en primera estancia, completándose el resto de la composición con los elementos típicos del banquete: mesa, comensales, alimentos y ambientación. Prueba de la nueva visión la aporta Bartolomé Esteban Murillo en una obra realizada entre 1670 y 1675 (**imagen 80**).

- **3.1.14. MULTIPLICACIÓN DE LOS PANES Y LOS PECES**

El otro episodio premonitorio. Las distintas versiones evangélicas no concuerdan a la hora de explicitar el número exacto de comensales –entre cinco y cuatro mil– como tampoco a partir de cuantos alimentos Jesús obró una nueva acción milagrosa –cinco o siete panes, más unos cuantos peces–<sup>761</sup>. En todo caso los signos mesiánicos, proféticos y litúrgicos quedan palpablemente recogidos en los relatos que parten, en un primer acontecimiento, del pesar de Cristo y sus discípulos al conocer la muerte de Juan el Bautista. Al cruzar el mar de Tiberíades para dirigirse hacia un monte desierto en las proximidades de Betsaida, una multitud acudió hasta el lugar. Al caer la tarde, el nazareno ordenaba a los suyos que dieran de comer a la gente que se había congregado, disponiéndolos en grupos de 100 y 50 personas. Tomando los panes y los peces existentes, los bendijo y se los dio a sus discípulos para que se los distribuyeran a los presentes, recogiendo a posteriori los pedazos sobrantes. El segundo acontecimiento tiene lugar a las orillas del mar de Galilea y su desarrollo es muy similar al anterior. En todo caso, la interpretación eucarística de lo sucedido no corresponde a los evangelistas sino al propio Jesús pues no se trata de un acto de conmiseración para remediar el hambre de la multitud, sino el prólogo gráfico de la doctrina sacramental que sirve de sustento, por ejemplo, a los catacumbarios símbolos de los panes y los peces. Por su parte, el arte religioso del Barroco apostará, en connivencia con las directrices eclesiásticas, por dar trascendencia al concepto de comunión de la especie, entendidas éstas como trasuntos del cuerpo y sangre de Cristo, cuya manducación provoca la unión definitiva con la divinidad. Sirve igualmente como ejemplo otra obra de Murillo, del ciclo del hospital de la Caridad, para ilustrar fundamentalmente la importancia dada a la misma imagen de Cristo quien, en actitud de bendecir y con los ojos vueltos hacia el cielo, musita una oración antes de proceder al reparto de los panes cumpliendo a la vez con el precepto de ‘dar de comer al hambriento’ (**imagen 81**).

- **3.1.15. LA INDIGNIDAD DEL CENTURIÓN Y LA FE**

<sup>761</sup> El episodio está narrado en: *Mateo* 14, 13-21; *Marcos* 6, 30-44; *Lucas* 9, 10-17; *Juan* 6, 1-15



De honda trascendencia para la rúbrica litúrgica y no tanto para la iconografía sacramental es este pasaje narrado por Mateo<sup>762</sup>. Estando en cierta ocasión Jesús en Cafarnaúm, se le acerca un centurión de la legión romana suplicándole que acuda hasta su casa en donde un criado paralítico yace con enorme sufrimiento. Sorprendido por la respuesta positiva, le replica: “Señor, no soy digno que entres bajo mi techo; basta que lo digas de palabra y mi criado quedará sano”. Semejantes palabras ofrecen a Jesús la oportunidad de hablar a los suyos de la fe, visionando como en un futuro participarán en la mesa eucarística personas oriundas de oriente y occidente que, sin conocerlo, compartirán sus principios mientras que otros conocidos personajes, quizás más cercanos al círculo de los primeros discípulos, rechacen cualquier relación tanto con el propio Cristo como con los principios que éste predica por miedo a represalias.

La frase pronunciada por el militar pasará a formar parte intrínseca en el siglo XI de la liturgia eucarística, incluyéndose desde entonces en el propio ritual<sup>763</sup>: una vez purificado el cáliz, preparado el pan e infusionados el agua y el vino, el celebrante ora sobre las ofrendas procediendo, seguidamente, a impartir y compartir la paz con los fieles; tras ello y previo a recibir él mismo la comunión, toma la hostia ya consagrada y al levantarla levemente sobre la patena, repite la citada frase del centurión convertida en oración<sup>764</sup>. Redunda la interacción del pasaje evangélico en la actitud humilde que ha de presentar el fiel que se presta a participar en el banquete sacramental y decide comer del cuerpo y sangre de Cristo. En ese encuentro que va a producirse, dentro del marco celebrativo, la manducación de las especies provocará en el alma del creyente un efecto taumatúrgico capaz de sanar todo mal interior, dejándose a su vez guiar por una fe confiada en la mesiánica promesa de salvación que ofrece Cristo.

Tanto calaría en el pensamiento colectivo la aclamación-oración que también llegaría a convertirse en recurrente evocación para identificar actos de fe y religiosidad local. En efecto, durante la procesión del *Corpus Christi* de Cádiz, de 1692, una fuerte tormenta hizo acto de presencia dando paso a una lluvia cuasi torrencial. El cortejo se hallaba en plena calle de Cristóbal Colón, prestándose el conocido vecino de la localidad, Diego de Barrios, a que la custodia con la hostia consagrada quedase reservada en su próximo oratorio privado en tanto cesasen las inclemencias meteorológicas. Tal gesto le valdría el reconocimiento de la propia diócesis gaditana, cuyo obispo, el malagueño y reputado moralista José de Barcia y Zambrana, solicitaría del rey Carlos II la concesión de prerrogativas a favor del vecino. Éste, en señal de gratitud, financiaría la construcción de una espectacular fachada-retablo (**imagen XXX**) en donde quedaría reflejado, a modo de placa conmemorativa, el suceso reseñado. En efecto, mármoles genoveses en tonalidades grisáceas son los utilizados para componer arquitectónicamente la portada

<sup>762</sup> Mateo 8, 5-17

<sup>763</sup> Una breve historia sobre la incursión de la oración en los oficios desarrollados por distintas órdenes religiosas puede consultarse en *Ilustración apologética al breviario, misal y ritual cisterciense de la congregación de san Bernardo, en los Reynos de Castilla: donde se manifiesta el origen, institución, autoridad, y antigüedad venerable de los Usos, Costumbres, Rúbricas, Ceremonias, y Oficios; y se notan muchas falsedades, engaños, y equivocaciones al Autor de cierto Opúsculo ... Escrita, y dispuesta por el Rmo. P. Mro. Fr. Agustín Vasquez Varela, Abad que ha sido de los Monasterios de San Pedro, Palazuelos, y Sta. Ana de Madrid, tres veces Definidor, Procurador de la Corte Romana, y General de la misma Congregación, Hijo del Imperial de Ntra. Sra. de Monfero*, Madrid, Imprenta de Antonio de Sancha, 1783, pp. 114-115.

<sup>764</sup> Cf. PÉREZ RODRÍGUEZ, A. y FRANCIS, M. (Coord.), *Los documentos litúrgicos. Un recurso pastoral*, Santa Fe, Liturgy training publications, 1993, p. 69.

del edificio, descollando dos parejas de columnas salomónicas, de capiteles corintios, que flanquean el vano de acceso y soportan a su vez un estrecho balcón con balaustrada pétreo. El segundo cuerpo, de menor volumen y desarrollo, queda vertebrado a partir de pilastras pareadas jónicas, decoradas con guirnaldas y rostros infantiles siendo rematadas en la parte superior por un original frontón curvo en cuyo tímpano se dispone una alegoría eucarística: el cáliz con la sagrada forma, rodeado de querubines y adorado por dos ángeles corpóreos. En línea con este motivo y sobre el dintel de la puerta se dispondría la placa marmórea recordatoria del hecho donde el propio Diego de Barrios reconoce que, viendo la indignidad que estaba provocando la lluvia sobre el sacramento, decidió ofrecer su vivienda para guarecer a tan ‘especial huésped’ emulando la fe de aquel centurión que reconoció, al invitar a Cristo a su domicilio: *Domine, non sum dignus ut intres sub tectum meum: sed tantum dic verbo, et sanabitur anima mea.*

### - **3.1.16. LA ÚLTIMA CENA Y LA INSTITUCIÓN DE LA EUCARISTÍA**

En todo caso y un sentido netamente artístico, la producción de una iconografía de connotaciones eucarísticas encuentran en el episodio de la *Última cena* su apoyo doctrinal, visual y teológico más adecuado siempre que el culto al altar, centro de la eucaristía, no implicase una veneración mucho más importante al elenco de productos artísticos de carácter sacramental. Sobre todo porque se entiende que es precisamente el ara el espacio en el que tiene lugar la liturgia sacrificial, una consecuencia cultural que no tiene nada que ver con la veneración a las imágenes, surgida al margen de la propia liturgia y especialmente vinculada a la vida de los santos y mártires. En este sentido, una imagen –con independencia de su naturaleza artística– no tiene un carácter cultural por el hecho de ubicarse junto altar ya que la acción litúrgica está dedica única y exclusivamente dirigida a cuanto sucede en el presbiterio durante la celebración eucarística<sup>765</sup>.

Siguiéndose las variantes que surgen a mediados del siglo XVI y partiendo de lo dictaminado tanto por las actas conciliares como por las recomendaciones de la jerarquía eclesiástica, se opta por abandonar los tintes dramáticos de la pronta traición de Judas Iscariote apostándose por dar preferencia, de manera unívoca, a la trascendencia del hecho en sí: la primera ceremonia eucarística ocurrida siguiendo el relato evangélico en la tarde del Jueves Santo. Abandonado el modelo leonardesco, la atención del espectador ha de centrarse ahora sobre un eje central en el que Cristo –en su papel de sacerdote– procede a consagrar el pan y el vino en presencia, a lado y lado, de los unos discípulos que fijan también en éste su atención. La condición celibal del protagonista exclusivo es la que se pone de relieve, siendo ejemplo múltiples escenas de las que podríamos destacar como pioneras la firmadas por Pablo de Céspedes (ca. 1595) para la catedral de Córdoba (**imagen 82**) y Francisco Ribalta (1606), ya referenciada, para el colegio del Corpus Christi de Valencia. Los modelos planteados, las actitudes de los personajes, en especial del protagonista absoluto que debe destacar por encima del resto, servirán de referencia para otras composiciones de artista coetáneos y posteriores. En este sentido ha de patentizarse que pese a no existir recomendaciones

<sup>765</sup> BELTING, H., *Imagen y culto. Una historia de la imagen en la prehistoria del arte*, Madrid, Akal, 2009, p. 589.

exhaustivas –ni siquiera lo hará Pacheco– sobre cómo desarrollar el planteamiento iconográfico entre el gremio de artistas, existe un mismo hilo argumental en la producción artística del momento que configura la idea de ‘presencia’ real de Cristo en el momento de la instauración del sacramento que, en ocasiones, incluso se desliga del resto de los discípulos para tomar carta de presencia como única realidad, individualizada, que permite establecer al fiel de manera visual los paralelismos que la dogmática ha normatizado a través de la conceptualización teológica: el pan y el vino son, por la acción mesiánica de Cristo, el trasunto de su cuerpo y de su sangre.

Ello no implica la introducción de algunas connotaciones anecdóticas o anacrónicas – como la representación del propio cáliz que, en el caso de Valencia, guarda paralelismos formales con la copa medieval que se custodia en la catedral (**imagen 83**) o la apoteosis eucarística del paso de misterio procesional de *La Cena*, de Francisco Salzillo, que incorpora sobre la mesa todo un amplio abanico de alimentos típicos de la huerta murciana (**imagen 84**)– siempre que no se ponga en riesgo el sentido doctrinal y dogmático de una representación que no duda en abandonar supuestos rasgos historicistas para hacer visible la idea de ‘presencia’ corpórea y espiritual de Cristo en el trascurso de la propia celebración eucarística, donde no solo se está recordando el sacrificio en sí de éste en la posterior crucifixión, sino que se está permitiendo al fiel unirse tanto de forma física como trascendental a él.

Justamente esa indicación quedaba patentizada en los cánones trentinos. La iconografía sacramental habría de orientarse a potenciar entre los fieles una sólida piedad eucarística a través del desarrollo de una paraliturgia que conllevara la participación más frecuente en la comunión así como la adoración a la especies transustanciadas fuera de la misa. A la sombra de estas recomendaciones, desde finales del siglo XVI y muy especialmente en la centuria siguiente, se vivirá una verdadera eclosión cultural que en España alcanza rasgos sobresalientes. Directamente relacionadas con la institución sacramental, es igualmente relevante el papel dado a la comunión de los apóstoles, escena inmediatamente posterior a la institución sacramental o, incluso, la que el mismo Cristo imparte a los fieles donde el componente anacrónico es consustancial al desarrollo plástico de las escenas.

Al primer grupo pertenecen obra que ya habían sido realizadas en el siglo XV, como que Giusto di Gand realizaría para la hermandad sacramental de Urbino, encontrando en la Reforma católica un renovado impulso como se ejemplifica a través de las obras firmadas por José de Ribera en 1622 (**imagen 85**) o por Luca Giordano hacia 1680 (**imagen 86**). Para el segundo grupo, de nuevo la *Psalmodia Eucharistica* de Prieto aporta en su grabado II, una singular versión (**imagen 87**). En el interior de un templo y ante un altar en el que descuella un pelícano amamantando a sus crías en un nido, Jesús de Nazaret procede a impartir la comunión a un grupo que se arrodilla, estando escoltado en la escalinatas del presbiterio por Tomás de Aquino y Buenaventura de Bagnoregio –su disposición refuerza justamente la opinión que tanto dominicos como franciscanos habían desarrollado en el siglo XIII tendente a demostrar la presencia real de Cristo en el sacramento–, quedando a su lado un ángel sosteniendo el cáliz. El primero que se apostata a recibirla es un monarca, al que le siguen nobles, religiosos y

personas de toda condición, dando a entender que la comunión está instituida para todos los fieles convenciendo incluso al poder político de la necesidad de acercarse hasta el altar.

A través de estas materializaciones plásticas quedaba meridianamente clara la apuesta de la Reforma católica por el uso de las manifestaciones visuales para proyectar en ellas con mayor eficacia los conceptos dogmáticos redefinidos en Trento, desarrollados en los sínodos y ejemplificados a través de un arte de sencilla comprensión. El culto eucarístico, a su vez, va estar ligado a una determinada imagen cristológica, cercana, compasiva y a la vez sufriente, entendida cual referente de enganche para un fiel que, al contemplarla, se apiadara de la misma y reforzara sus propias convicciones de fe. Atrás quedaría la imagen del Cristo ontológico o metafórico de Erasmo de Rotterdam en su *Philosophia Christi*, más del gusto de la teología protestante, apostándose en España por poner en valor las obras coetáneas de la teología mística a partir del eje central de las mismas: la importancia otorgada a la presencia física de Jesús de Nazaret y su inmediata comunión en su cuerpo y en su sangre como único puente para llegar a la divinidad, un hilo que conecta irremisiblemente con la transustanciación para así, hacer visible e incluso tangible aquello que, por su particular genealogía, es complejo de entender a través de los mecanismos de la razón.

## 3.2 ALEGORÍAS MILITANTES DE LA REFORMA CATÓLICA

El acto central del cristianismo es denominado mediante el vocablo griego que designa la acción de gracias de la 'última cena'. Aparece con otros nombres, pero en todo caso, para la liturgia divina, su naturaleza es un misterio. Este oficio ha sido instituido por Cristo y prefigurado a través de diferentes hechos y personajes, los denominados antecedentes que se han explicitado en el apartado anterior. Interesa ahora adentrarse en la naturaleza primaria del ritual, cuya interpretación varía hacia posturas diversas en función tanto de los teólogos que sobre ésta han opinado como, también, de la época histórica en la que el pensamiento se incardine. La consumición del pan y del vino por la fe, los elementos que son ritualmente consagrados en el oficio y la creencia de que ellos asumen la naturaleza del cuerpo y la sangre de Cristo a partir de la transustanciación, deben entenderse como símbolos insertos en una memoria sacrificial consumada en una auténtica teofanía. Son justamente los mecanismos del arte los que, en todo tiempo, van a ir configurando la trasposición plástica de las ideas teóricas, fluctuando sus planteamientos y propuestas en función de cuál sea el objetivo final de la representación.

En este difícil asunto, las discusiones entre los mismos 'argumentadores' han sido frecuentes e incluso trágicas a lo largo de la historia. Tras un extenso debate histórico que se inicia en la época de la institución eclesial y que continúa oscilando, dependiendo de las circunstancias concatenantes, hasta el concilio de Trento, la eucaristía queda conceptualmente definida en acción de gracias, sacrificio y sacramento; aspectos que, a su vez, habían sido objeto de atención no solo por parte de los pensadores cristianos sino también por el arte expresados a partir del uso de los símbolos y las alegorías, las cuales no pueden ni deben confundirse. De hecho, si por símbolo debe entenderse la única expresión posible de lo simbolizado que transmuta los datos inmediatos en ideas transparentes, a veces sin poder descifrarse por

completo el sentido de lo que se pretende transmitir al no tener en cuenta la formación ni el modo de recepción del espectador; la alegoría, por su parte, es una representación artificial de generalidades y abstracciones perfectamente cognoscibles que tiene por objetivo servir de imagen a aquello que, en puridad, no la tiene, haciendo 'visible' lo conceptual a partir de una intención didáctica mediante la cual su creador se empeña en hacer comprensible en toda su magnitud el hecho o la idea alegorizados. Partiendo de esta base, la alegoría puede volverse un procedimiento retórico de más amplio alcance a partir de la disposición de un extenso y subdividido catálogo de imágenes metafóricas concatenadas, asociándose a planteamientos cognitivos analógicos, perceptibles por ejemplo a través del establecimiento de un juego de dobles sentidos que puede depender, o no, de interpretaciones postreras.

En todo caso, el entramado simbólico y alegórico presenta para la Iglesia católica desde sus inicios un cauce de expresión que va a comenzar a utilizarse en un mismo sentido en el arte primitivo cual expresión velada de las pautas que el fiel ha de seguir dentro de la vida eclesial. Como ya se argumentó en el capítulo I, en las pinturas catacumbarias las imágenes del banquete celestial conjugan las ideas del ritual pagano con la celebración cristiana de la eucaristía y las del ágape, la más antigua asamblea comunitaria que hunde sus raíces en acostumbradas prácticas de la antigüedad clásica. La multiplicación de los panes y peces fue claramente interpretada como un milagro, convirtiéndose igualmente en símbolos de la eucaristía, y el pez, de manera particular, de Cristo. Es de esta manera como el peso específico de la expresión verbal unas veces contuvo y otras no, los efectos de una incipiente iconografía que aún tardía en asentarse y desarrollarse en primer lugar por la ilegalización de las prácticas religiosas en medio de la sociedad pagana y, siglos después, como necesaria argumentación para expresar a través de la misma las verdades y dogmas defendidos por la Iglesia. Ciertamente se tendió a integrar la una con la otra a través del fenómeno natural del crecimiento y la reducción, acentuándose sobremedida la tan deseada restitución de la comunicación con el mundo antiguo. Quizás la crítica no ha tenido en cuenta a lo largo de la historia la naturaleza de estos efectos comunicativos entre el lenguaje, el simbolismo y lo alegórico en la cosmovisión cristiana de los tres primeros siglos estando por lo tanto este campo de la investigación iconográfica-iconológica, en contra de lo que pudiera parecer, un tanto desatendido.

Por otra parte, el icono viviente de Cristo no depende de una comunicación artística basada en una imagen o en un programa de éstas sino en una tradición iconológica. Los más novedosos y revolucionarios iconos, en cualquier ámbito de estudio, presuponen siempre significados heredados porque de no ser así fallaría notablemente el mensaje que se pretende proyectar al no conectar de ningún modo con el espectador. Fallaría en definitiva el sistema de comunicación. Justamente, los primeros discípulos vieron –de una u otra forma la forma– la necesidad de argumentar e instrumentalizar una iconología extensa desde la salvación del pueblo hebreo hasta la relación del hombre con el cosmos creado, partiendo de constantes anteriores, reconocibles y factibles de entender. Sin este bagaje de imágenes en el que se incluyen las más importantes figuras proféticas y mediadoras que a su vez construyen la visión teriomórfica del hombre en el Antiguo Testamento, la del propio Cristo, nuevo emblema del incipiente estamento eclesial, no podría ser reconocida como depositaria de los dones de la 'gracia' y la 'verdad' de Dios. Esta imagen es la que confiere finalmente a todas las demás su verdadero significado y coherencia en la vida, muerte y



resurrección protagonizada por quien va a relacionar los hechos veterotestamentarios con el reciente testimonio de los evangelistas.

Estas características se presentan de un modo contundente de tal manera que Jesucristo actúa como una pantalla, a través de la cual sólo lo que es verdadero y auténtico en la naturaleza de Dios puede infiltrarse y ser objeto de la aprehensión de lo cristiano<sup>766</sup>. En consecuencia, Cristo es igualmente reconocible como la suprema imagen y la revelación divina a través de la infalibilidad de esta iconología, actuando por sí mismo como el factor determinante para la segura percepción de Yahvé en la historia de Israel. La interrelación e interpenetración de estos dos modos de percepción se advierten en los diversos títulos que prefiguran a Cristo desde las fuentes veterotestamentarias al Nuevo Testamento al llamarlo 'mesías', 'rey', 'cordero de Dios' o 'sumo sacerdote', además de las sugerencias de las primeras predicaciones apostólicas que se contienen en los *Hechos de los Apóstoles* y la multiplicidad simbólica de los seres que se asemejan en su esencia a ese espíritu superior.

Al igual que los escritos de los padres apostólicos reflejan símbolos de la liturgia, incluso algunos testimonios catacumbarios y sobre todo las manifestaciones musivarias del paleocristiano podrían expresar visualmente los conceptos cristológicos de esperanza, salvación y resurrección, y mostrar de un modo accesible al pueblo la predicación cristiana<sup>767</sup> en un claro signo de autoconvencimiento personal de un lado, y eclesial-comunitario, de otro. El simbolismo y lo alegórico en el arte cristiano constituye discurso amplio e induce a una revisión radical de los estudios sobre el tema porque el alma cristiana de aquel tiempo hablaba, en sentido metafórico, en varios idiomas, entendiéndose con ello una multiplicidad de vías comunicativas diferentes en esencia pero concomitantes en su finalidad. Ello supone que la habitual tendencia a pensar en multitud de obstáculos y en una fuerte resistencia a la difusión cultural de la imaginería popular deba revisarse. Desde este presupuesto se negaría la existencia de distintas corrientes de opinión, tendencias y tensiones internas reacias a la figuración sagrada y, consecuentemente, afines al aniconismo y a la iconoclastia<sup>768</sup>.

El arte cristiano se inicia al añadirse los elementos ornamentales a composiciones de episodios cuya inspiración es puramente cristiana, conservando los rasgos comunes a todo lo sacro como pervivencia de la cultura pagana anterior: separación e inviolabilidad. Por otro lado y a diferencia de las manifestaciones artísticas de otras religiones anteriores o coetáneas, las expresiones cristianas contienen la plasmación a través de los recursos propios de los artistas de un misterio filantrópico, el de la encarnación de Dios en cuerpo mortal venido al mundo con la única finalidad de redimir a la humanidad del pecado cometido por Eva y Adán en el Paraíso. La separación entre la divinidad y el ser humano, característica esencial de lo sacro en todas las religiones es algo negativo, pero en el cristianismo este principio es positivo al proclamar el amor de Dios y la sublimación de la criatura al orden de las realidades sobrenaturales. La sacralidad cristiana implica menos una prohibición que una comunión; por este motivo el arte sacro no es un objeto inerte y lejano, sino un postulado inmarcesible de vida, de energía asimilable, que trasvasa la simple

<sup>766</sup> NICHOLS, A., *The Art of God Incarnate*. London, Darton, Logman & Todd, 1980. p. 125.

<sup>767</sup> QUACQUARELLI, A., *La società cristologica prima di Costantino e i riflessi nelle arti figurative*. Quaderni di Vetera Christianorum, nº 13. Bari, Università-Istituto di Letteratura Cristiana Antica, 1978. p. 53.

<sup>768</sup> GRABAR, A.: *La iconoclastia bizantina. Dossier arqueológico*, Madrid, Akal, 1998.

narración histórica para convertirse, a partir de la expresión artística, en doctrina escatológica de la salvación.

Es de esta manera cómo con el cristianismo se inaugura una nueva dimensión alegórica amparada por deseos de adoctrinar y enseñar a los fieles los fundamentos de la creencia a partir de imágenes visuales que remitan a lo que, definitivamente, no puede contemplarse ni verse si no se incardina ni relaciona con el único método de conocimiento permitido: la fe.

Los sacramentos son por definición propia signos externos, en los cuales se representan operaciones internas sobrenaturales. La eucaristía, por su especial importancia, es tal vez entre todos el más rico en simbolismo, tal y como se estudia en el siguiente subapartado. De hecho es en la eucaristía donde la su evolución e incardinación se hace más profunda. El pan y el vino fueron designados por Cristo no solamente como símbolos eficaces de un ejemplo espiritual interior, como en el bautismo: son además un símbolo que contiene realmente lo que simboliza, es decir, el cuerpo y sangre sacrificados sobre la cruz. *Ego sum panis vivus qui de caelo descendit... Caro enim mea vere est cibus, et sanguis meus vere est potus*. También aquí profundizó el apóstol Pablo en el simbolismo de la Eucaristía, mostrando en el pan la unidad de la Iglesia, cuerpo místico de Cristo: *Quoniam unus panis unum corpus multi sumus, omnes qui de uno pane participamus*<sup>769</sup>. La eucaristía es por lo tanto el símbolo de la unión entre los fieles y de los fieles con Jesucristo. En este mismo símbolo se inspiraba más tarde la Iglesia romana cuando el papa mandaba el sagrado *fermentum*, es decir, el pan eucarístico por él consagrado, a los sacerdotes de Roma ausentes eventualmente en su misa, como expresión del vínculo de unión que los unía a él<sup>770</sup>.

Así pues en este sacramento el pan y el vino son los símbolos vivientes que en un primer término impresionan los sentidos del fiel, brindándole un mundo de recuerdos y relaciones<sup>771</sup>. En estrecha conexión con éstos están la hostia y el cáliz, que a su vez representa el pan eucarístico y la sangre de Cristo; son la manera usual de figurar gráficamente este sacramento. También las espigas y racimos, como materia prima de donde proceden el pan y el vino. El propio convite o ágape, término usado válidamente para designar la eucaristía, es otro tipo de comunión en su doble aspecto de participación del cuerpo y la sangre de Jesucristo, y como prueba de la unión fraternal entre los fieles cristianos. Los milagros de la multiplicación de los panes y peces que relata el Evangelio sugirieron a los primitivos cristianos la idea de un símbolo eucarístico pero también de una explicación alegórica del mismo. Prueba de esto último es el pez que lleva sobre su lomo una canastilla de panes o bien dos peces cruzados con la canastilla entre ambos. El pez, aparte de su conocido simbolismo como anagrama de los cinco principales nombres de Jesucristo, es también, considerándolo asado<sup>772</sup>, una representación –y por extensión una metáfora alegórica visual–, de Cristo paciente, ‘dorado’ en cierto modo en el transcurso de los tormentos de su Pasión: *in ara crucis torridum*. De ahí que todo acercamiento hacia el significado simbólico y alegórico de la eucaristía deba tener como premisa fundamental la

<sup>769</sup> 1 Corintios, 10, 17

<sup>770</sup> RIGHETTI, M., *Historia de la Liturgia*, 2 vols, Madrid, BAC, 1955.

<sup>771</sup> MONLOUBOU, L., “El Antiguo Testamento y la Eucaristía”, en *La Eucaristía en la Biblia*, col. Cuadernos bíblicos, nº 37, Estella, Verbo Divino, 2002. pp. 11-13. 7ª edición.

<sup>772</sup> Cfr. *Lucas* 24, 42 y *Juan* 21, 9

subordinación del sentido histórico y literal, a la razón histórica entremezclada con la expresión artística. Un procedimiento difícil de desgranar por cuanto sus principales 'ingredientes' conviven a partir de un mismo objetivo: dar a conocer el sentido de las acciones, los gestos y las palabras rituales de Cristo en clave simbólica pero, igualmente, explicitando todo aquello que complejo de entender, por cuanto de invisible tiene, a través del establecimiento de un sistema alegórico de sencillo entendimiento por parte del fiel.

¿Y dónde encontrar el trasunto expresivo suficientemente capacitado para comunicar, a través de sus funciones, el simbolismo y la alegoría eucarísticas? Pues el propio mundo, rutilante escenario de la naturaleza, el más grande templo para adorar y bendecir a Dios aunque no para contenerlo pues su inmensidad lo desborda, como apuntan los textos sagrados. *Quem caeli capere non possunt* es una expresión frecuente en la liturgia. Pero el hombre, cuya esencia se compone de un cúmulo de limitaciones y a pesar de ser 'la estrella' de la creación, necesita acotar los espacios donde desenvuelve su actividad; y lo mismo que el alma está condicionada por el cuerpo, las actividades espirituales requieren el marco material adecuado para su realización. Por eso, dondequiera que haya culto religioso habrá templo, grande o pequeño, suntuoso o precario, convirtiéndolo en un espacio definido, abarcable y entendible, que es lo que etimológicamente significa el concepto *ecclesia*.

En la liturgia se hace referencia a diversas prefiguraciones y antecedentes eucarísticos. Entre ellos destaca, tal como hemos apuntado en líneas precedentes, el sacerdote de Salem, Melquisedec. Otros episodios que igualmente se vinculan al misterio sacramental aluden al convite pascual cual fórmula para compartir no sólo el cuerpo de Cristo sino, igualmente, su credo. El maná del desierto o el pan subcinericio del profeta Elías, son temas que se repiten con insistencia, lo mismo en el oficio de la fiesta que en toda la literatura eucarística. De hecho, estos símbolos esmaltan con frecuencia himnos litúrgicos, convirtiéndose además, desde los comienzos de la Iglesia primitiva, en motivos pictóricos repetidos frecuentemente en las catacumbas. Cada uno tiene, además del simbolismo general y de una lectura alegórica global cuando se interrelacionan entre sí en escena previamente configuradas, una significación particular propia que alude a la alimentación de la piedad de los fieles para enseñarlos a aunar el pan de las Escrituras con el la especie eucarística.

El espíritu humano, enraizado en la materia, necesita de ésta para la vida de las ideas. Bien lo indica el lenguaje, fiel trasunto del mundo espiritual en el copioso empleo de figuras e imágenes, sin las cuales sería imposible la transmisión de los valores, sobre todo en aquellas ideas que rebasan el lindero de los sentidos, que buscan en lo concreto la materialización de su postulado abstracto<sup>773</sup>. La alegoría exegética es, pues, un género literario de gran alcance, y los signos o representaciones externas ayudan sobremanera a establecer las concepciones mismas de esas entelequias a través de procesos intelectuales. Éstos, además, suelen realizarse en una doble vía complementaria: un primer orden dominado por lo visual, lo sorpresivo y casi lo caprichoso, destinado a los fieles menos instruidos y; un segundo orden, mucho más incisivo en cuanto a carga moral, teológica y cristológica que, abre un camino hacia el acatamiento interior de la misma verdad pero a través de un mecanismo mucho más

<sup>773</sup> Acerca del carácter figurativo de la revelación véase FEINER, J. y LÖHRER, M., *Mysterium Salutis. Manual de Teología como Historia de la Salvación*, vol. I, Madrid, Cristiandad, 1992. pp. 774-784.

elaborado, tanto técnica como espiritualmente. Los ejemplos son variados, tan sólo hay que acercarse a un programa iconográfico-eucarístico para entender ese doble modelo que se propone a través de la alusión a personajes y elementos complementarios.

En el Antiguo Testamento, la plasticidad de la lengua santa, la idiosincrasia oriental y el estilo profético, aparte del misticismo divino que envuelve el desarrollo de ciertos hechos, personas o cosas, anticipan sin duda alguna y prefiguran de una forma concisa el Nuevo Testamento, elaborándose una compleja teoría de símbolos y alegorías que requieren de su adecuada exégesis. La luz es lo que primero y principalmente anhela el hombre: por eso Dios, según la mayoría de las explicaciones trascendentalistas, la creó antes que nada como elemento inicial de vida. El anhelo de luminosidad que ansía el mísero fiel mortal no solamente alude al orden material, sino principalmente responde a un deseo espiritual del que la luz es símbolo y, en definitiva, base. La luz es fe, a la par que emblema alegórico del amor junto a otros elementos, y en la liturgia tienen las luces su propia significación. De ahí que delante del tabernáculo arda constantemente una luz, la lámpara eucarística perpetua, práctica sancionada por el Ritual Romano de 1614 y prescrita por el Derecho Canónico. Así mismo las rúbricas del misal indican que se disponga una luz especial sobre el altar para el momento solemne de la elevación, con la finalidad de facilitar a los asistentes la visión de la Hostia al ser elevada después de la consagración.

Durante aquellos primeros siglos en que se hallaban frecuentemente expuestos a toda clase de persecuciones, a reunirse en esos subterráneos, la finalidad primera que movió a los fieles cristianos, lejos de las miradas y de las iras de los paganos, fue la celebración del misterio eucarístico. Las representaciones simbólicas, los monumentos epigráficos y los grupos alegóricos junto a otros testimonios escritos referentes a la misa y comunión en las catacumbas son de un valor excepcional por referirse a los primitivos tiempos del cristianismo desde los mismos apóstoles. En esos antros sagrados coexisten representados diversos símbolos eucarísticos: unos son prototipos bíblicos y otros, alegorías diversas. La multiplicación de los panes y los peces, la refección de los discípulos en las riberas del lago<sup>774</sup>, el milagro de Caná, el maná del desierto, el sacrificio de Abraham, las oblaciones de Abel, el ofrecimiento del pan y el vino por Melquisedec o la comida llevada milagrosamente a Daniel en el foso de los leones, entre otros. Y junto a éstas representaciones, aparecen otras constantes iconográficas: el pez simbólico, la vid, los ciervos bebiendo de la fuente, las palomas picoteando en los racimos, el vaso que abreva a los pájaros, palomas o pavones, el vaso de leche o *mulctra*, que deben ser entendidas con sus acotaciones particulares cual alegorías generales del sacramento eucarístico imbuidas de fuertes connotaciones simbólicas.

En las inscripciones epigráficas no son frecuentes las alusiones a la eucaristía aunque hay algunas alocuciones de la cual destaca: *fractio panis, sacramentum*. Por ello la fracción del pan presupone la previa consagración. La eucaristía es un don confiado a la propia Iglesia por Cristo, de ahí que las representaciones que suceden a las catacumbas suela aparecer con frecuencia él mismo como ministro, pero también otras con un simple sacerdote. El diácono era un ministro secundario, encargado de distribuir el pan eucarístico, llevarlo a

<sup>774</sup> Juan 21, 1-14

domicilio. Considerada la eucaristía una garantía de vida eterna, se tenía especial deseo de recibirla antes de morir. Hasta se llegaba a colocarla sobre el pecho o la boca de los difuntos, práctica reiteradamente reprobada por la iglesia en los siglos V y VI. Pero tratándose de los encarcelados, en trance de ser arrojados a las fieras del circo o de sufrir el martirio de cualquier manera, era un consuelo extraordinario para ellos recibir el viático que, además de la fuerza sobrenatural que les infundía, era también símbolo de la unión espiritual con sus hermanos, que habían participado del mismo pan y los acompañaban con sus oraciones para que nos les faltara la constancia necesaria. Fortalecidos pues con el ‘pan de los fuertes’, aquellos cristianos que temerosa y cautamente se ocultaban en los antros inviolables salían dispuestos a arrostrar toda clase de persecuciones, torturas, tormentos y la misma muerte por confesar delante de quien fuese a aquél que ofreció su vida en cumplimiento de la promesa hecha a su padre a favor de redimir a la humanidad.

En la decoración simbólica la vid, símbolo de Cristo, se muestra frecuentemente en los mosaicos y en los relieves creciendo desde el mismo cáliz de la eucaristía. Los pavos o los fénix de la inmortalidad suelen incluirse en la composición junto a los ciervos del alma o la paloma del Espíritu. La vid es un motivo universal de la decoración del cristianismo primitivo y se encuentra en los relieves coptos y en los paneles de estuco en las bandas lombardas, las cruces celtas y en los marfiles y mosaicos bizantinos<sup>775</sup>. El significado simbólico y espiritual de la misma asocia al vino con la alegría celestial y terrena, y también con la belleza natural de su propio aspecto como planta que domina con especial protagonismo las decoraciones ornamentales altomedievales. La combinación del trigo y la vid juntos significando la eucaristía ha tenido un extraordinario desarrollo en el arte, propiciando una serie de motivos proclives a composiciones estilizadas y no estrictamente realistas, entrando en el terreno alegórico con fuerza para servir de ‘personaje no animado’ complementario en escenas sacramentales.

La imagen es sin duda el necesario punto de partida desde donde se construye la interpretación tipológica de las Escrituras, de los personajes protagonistas de la misma y de los acontecimientos que de su acción devienen, entendiéndose lo veterotestamentario como prefiguración misma de las acciones salvíficas que se desarrollan con la Buena Nueva, para verificar y hacer creíble la encarnación de Cristo, no como una prolongación de lo anterior sino como un compendio de todo. En ello insiste el concilio de Trento, volviendo de nuevo la atención sobre la esencia misma de la Iglesia para olvidar toda tergiversación realizada en épocas inmediatamente anteriores. El carácter histórico y mesiánico de la tipología cristiana se distingue de la interpretación mítica del pensamiento griego en virtud de esta premisa, pues la divinidad greca siempre se manifestará a través de los caracteres simbólicos del mundo con independencia de cualquier referencia histórica, al contrario que la concatenación de los hechos bíblicos, secuencias de una misma proyección en pro de la salvación. Por lo tanto, el *logos* que el fiel interpreta como la imagen misma de Dios viene a significar la comprensión teológica de los símbolos como *Vestigia Dei*, y la del hombre como *Imago Dei*.

<sup>775</sup> CHILD, H. y COLLES, D., *Christian Symbols. Ancient & modern*. London, G. Bell and sons, 1971, pp. 115-118.



Si Tomás de Aquino argumenta que el mundo físico es una metáfora corpórea de la realidad espiritual, el arte tiene el camino libre para ejercer una función simbólica en consonancia con la propuesta escolástica del dominico. La explicitación de la realidad y el conocimiento de ésta se imbuje en los medios para la creación de imágenes alegóricas barrocas que tiene por objeto fundamental puesta en valor del sacramento de la eucaristía como elemento fundamental de veneración en la vida de los fieles y en la historia de la Iglesia. Pero también el uso de estos recursos tiene como base la defensa de la propiedad identidad eclesial frente a los ataques que la Reforma protestante había realizado al reaccionar violentamente contra todo cuanto de simbólico y alegórico subyaciera en la explicación de los dogmas de fe, restringiendo la polisemia simbólica hasta constreñirla en múltiples aspectos o, en el peor de los casos, hacerla sucumbir al olvido del tiempo<sup>776</sup>. Y ello porque se consideraban tanto los símbolos como su incardinación en episodios alegóricos, elementos ocultos, oscuros y vanamente inventados, prefiriendo centrar la atención en la directa comprobación de los hechos tangibles.

### La renovación alegórica al servicio de la Reforma católica

En esa línea militante deben asimilarse una serie de representaciones alegóricas que ponen el acento en crear en el fiel determinadas actitudes piadosas a partir de la visión de aquellos signos que ejemplifican, a partir de elementos fácilmente reconocibles, la presencia de la suprema divinidad y la permanencia de Cristo en el sacramento eucarístico, emulando a los 'actores' que se incardinan en estos episodios. Ejemplos de ello son múltiples y variados, destacando las aportaciones de Jerónimo Jacinto de Espinosa para el colegio del Patriarca, de Valencia (**imagen 88**), la alegoría de la eucaristía que seguidores del taller de Zurbarán plasman en un lienzo (**imagen 89**), la de idéntica denominación existente hoy en la colección del museo Cerralbo (**imagen 90**) o la realizada en fecha más tardía por Acisclo Antonio Palomino exhibida actualmente en el museo de Córdoba (**imagen 91**). En esta tetralogía temática el protagonismo se centra en exclusiva en la hostia consagrada que, bien presente en medio de una nebulosa celestial como en el primer caso o dispuesta sobre el viril de una custodia en los tres restantes, hace posible que arcángeles, ángeles y querubines se postren ante su todopoderosa y luminosa presencia sacramental, invocando y adorando con sus gestos la trascendental visión.

Hay también en estas representaciones una serie de apostillas particulares que aportan en algún caso mayores facilidades a la hora de comprender el sentido de lo representado, como la filacteria que corona el lienzo valenciano con la inscripción latina que argumenta que el 'pan de los ángeles' se ha hecho comida para los fieles o la disposición, en la tercera y cuarta composición de otra serie de elementos visibles de hondo contenido cristológico-simbólico, como la paloma del Espíritu Santo incardinada sobre el triángulo representativo de Dios Padre, el cordero pascual sobre el libro de los Siete Sellos, las espigas, los sarmientos y las vides, conviviendo a su vez con elementos propios de la liturgia sacramental como los corporales o la llave que cierra el sagrario. Presencia inmanente que no solo se acompaña de personajes alados sino que en ocasiones también se refuerza (**imagen 92**) con ornamentación floral a base de lirios y claveles así como otras especies dispuestas en jarras

<sup>776</sup> WHITEHEAD, A. N., *Symbolism. Its meanings and effect*. Virginia, University- Babour Pages Lectures, 1927. Edición revisada, New York, Fordham University Press, 1985. pp. 2-3.

de clasicista estética, entendidas cuales ofrendas a la eucaristía. Una temática cuasi ‘bodegonista’ que alcanza una expresión sublime en el lienzo que Jan Davidsz de Heem pinta en 1648 para la colección particular del archiduque-obispo Leopoldo Guillermo de Habsburgo (**imagen 93**), combinando la base floral de lirios y rosas con las referencias a las clásicas abundancias de trigo, vides y pámpanos, dando entrada a mazorcas de maíz, cerezas, melocotones, limones, brevas, fresas o calabacines, productos frutícolas propios de la región flamenca. Elementos que hacen de enmarque al un cáliz de plata –la decoración de hojarasca deja entrever en la copa la labra del perfil del comitente– que contiene una radiante hostia consagrada inserta sobre una hornacina dispuesta, a su vez, en una cartela de movidos contornos recortados<sup>777</sup>. La consabida veneración eucarística se imbuye en la representación de componentes territoriales con la inserción de los elementos propios de una agricultura de cítricos, verduras y frutales, entremezclados con la presencia simbólica y no física del promotor de la obra, cuya dignidad eclesiástica y casta nobiliaria prevalece en unión a la alegórica presencia de Cristo a través de su cuerpo y sangre. Un definitiva, un juego semántico de objetos reconocibles que a su vez encarnan, dentro del pensamiento cristiano, conceptos diferentes pero íntimamente relacionados a partir del elemento central de la escena, el hilo conductor que otorga unidad a todos los elementos dispuestos en la misma.

A la primitiva presencia de querubines y ángeles que entorno a la luminosidad inherente a la hostia consagrada presente en los ejemplos anteriores, comienzan a añadirse otros personajes concretos. A esta iniciativa corresponden otras propuestas (**imagen 94**) en la que, manteniendo en la parte superior el objeto de veneración sacramental cual centro centrípeto de todas las miradas, comienzan a unirse una serie de personajes que hacen de gozne entre los alados actores y los de filiación mortal que en definitiva visualizarán la composición. En efecto, María, José, Juan el Bautista y probablemente los apóstoles, seguidores inmediatos de Cristo tanto por su coetaneidad como por constituir la primera generación de cristianos que han vivido y compartido con éste sus acciones, son quienes se postran ante su inmanente presencia a modo de luminoso lucero actualizando e instrumentalizando en clave militante aquel antiguo concepto hebreo de la *shekiná* – heredado por la tradición de Moisés como interpretación de la ‘nube de gloria’ que cubría el tabernáculo– para expresar así plásticamente la adoración debida al nuevo rey de los cielos que hace suya las promesas de permanencia de Yahvé expresadas en las referencias veterotestamentarias en señal del cumplimiento de la nueva alianza. El ejemplo piadoso de los adoradores sirve a su vez de modelo a seguir para fieles posteriores que, en un segundo plano, conviven anacrónicamente con los primeros en tanto receptores y continuadores en el tiempo de las prácticas piadosas.

Es en definitiva el propio Cristo quien ha instituido el sacramento como signo de unión de los fieles con la propia divinidad. La presencia de los apóstoles, testigos de excepción en el cenáculo de lo acontecido durante la última cena, supondrá además el acatamiento

<sup>777</sup> Es éste un motivo ornamental recurrente para obras contemporáneas que aúnan el carácter cristológico y mariano. Una prueba de ello son los lienzos pintados por Daniel Seghers y Erasmus Quellinus II. En uno de ellos titulado ‘Guirnalda de flores en torno a la Madre de Dios con el Niño y san Ignacio’, destinado a un templo jesuita y hoy visible en el Kunsthalle de Hamburgo, la base fundamental de la composición es una cartela muy semejante tanto en su estética como en la tonalidad de colores a la empleada por Heem.

responsable por su parte de la continuidad en el seno de la Iglesia de esta acción de gracias. Cristóbal de Villalpando ofrece a finales del siglo XVII un alegórico juramento por parte de los primeros seguidores de Cristo (**imagen 95**), encabezados por Pedro cual piedra angular de la institución eclesial, disponiendo sobre los personajes un ostensorio sostenido por una nebulosa siendo la interpretación de los gestos de las manos y la dirección de las miradas las que contribuyen a dar luz a un mensaje final no demasiado bien conseguido. Mucho más explícito será Juan del Castillo en plasmar la continuidad celebrativa del sacramento eucarístico a lo largo de la historia eclesiástica en un lienzo encargado por la compañía de Jesús para la casa profesa de Sevilla, en 1612 (**imagen 96**). En él, Cristo, situado tras la mesa de un altar dispuesto con un paño de lino blanco salpicado de flores y pétalos, bendice las especies eucarísticas cual final de un eje compositivo que, de arriba abajo, relaciona la presencia de Dios Padre y el Espíritu Santo con el desarrollo de la eucaristía. Delante del ara, el apóstol Juan, a la izquierda, testimonia por escrito en su evangelio el suceso mientras que, a la derecha, Ignacio de Loyola, tocado por la santidad y vestido con el hábito negro de su orden, mira al espectador para, a través del gesto de su mano, señalar implícitamente a Cristo y la acción que éste verifica en ese instante como el origen mismo del sacramento. El interés pedagógico de los jesuitas se plasma a través de la interacción atemporal del triángulo de personajes que se reúnen en torno a la mesa sacramental para así trazar una línea histórica que, desde los tiempos de Jesús de Nazaret hasta el mismo siglo XVII, permite entender la obligación que la orden tiene, en consonancia con los planteamientos de la renovación católica argumentados por las dignidades eclesiásticas, de celebrar el sentido mismo de la eucaristía sin perder su esencia sacrificial y redentora.

Un carácter que además es universal pues se hizo entonces extensible a todo el orbe católico, como así puede verse en la alegoría que en 1676 realiza Juan de Valdés Leal para el claustro de la referida casa profesa de los jesuitas en Sevilla (**imagen 97**). En ella, Cristo no aparece en edad madura sino como infante, asido a la cruz gloriosa que prefigura antes de sufrir los tormentos de la pasión el triunfo de la vida sobre la muerte, asiendo con su mano derecha una forma consagrada. Su presencia física se soporta sobre el incandescente monograma de la compañía sostenido, a la misma vez, por Ignacio de Loyola a la izquierda y por Francisco de Borja, a la derecha, situados en los laterales de un enorme globo terráqueo. En la parte superior, la apertura del cielo permite la acción de ángeles alados que revolotean en una de las esquinas de la composición mientras que, frente a ellos, Dios Padre y el Espíritu Santo testimonian además la presencia de María cuya virginidad inmaculada se acentúa estéticamente al vestirse con preseas entonadas en esta acostumbrada iconografía. Se pone así de relieve en una sola representación el impulso dado por los cánones trentinos a los cultos sacramentales y marianos, proyectando sobre este último la creencia popular de la pura concepción de María defendida, entre otras, por los jesuitas.

La extraordinaria difusión de la veneración sacramental por parte de la renovada Iglesia del Barroco encuentra en la monarquía, como ya se argumentara en su momento, una de sus principales vías de desarrollo, impulso y concreción artística. Aproximadamente en 1625, la infanta Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II y de su tercera esposa Isabel de Valois, soberana-gobernadora de los Países Bajos coincidiendo con los años posteriores a la muerte de su esposo y a los éxitos militares españoles en la zona de Breda, encarga a Pedro Pablo Rubens el diseño de veinte tapices para destinarlos al madrileño monasterio franciscano de

las Descalzas Reales<sup>778</sup>. El cenobio, auspiciado por su tía Juana de Austria en 1559 y donde la propia Isabel se había educado en su niñez, era considerado entonces como el equivalente femenino al de El Escorial combinándose en sus muros la austeridad propia de la rama femenina de las hermanas seráficas con el lujo de las obras sacras pertenecientes a las dotes de algunas de ellas, nacidas en cunas de alta alcurnia. La empresa financiada desde tan lejos por la representante de la casa de Austria serviría para la decoración de la iglesia conventual y el denominado claustro de los capellanes durante la época de Semana Santa, en especial durante la procesión que anualmente se verificaba en la tarde del Viernes Santo de forma claustral con una imagen del Cristo muerto<sup>779</sup>, excepcional manifestación litúrgica cuyas composiciones musicales habían sido compuesta por el entonces maestro de capilla, Tomás Luis de Victoria<sup>780</sup>.

Tras una serie de bocetos preparatorios –los *modelli*–, Rubens ideó los diseños definitivos en óleo sobre tabla aportando en los personajes representados sus habituales dotes de expresividad y vitalidad conjugados con el dominio de las grandes composiciones renacentistas que otorgan la debida fastuosidad al tema que subyace en todo el conjunto: la exaltación y triunfo de la eucaristía<sup>781</sup>, un complejo entramado iconográfico e iconológico del que sería preciso contar con un asesoramiento teológico de primer nivel<sup>782</sup>. El conjunto está conformado por cuatro bloques temáticos que incluyen escenas con prefiguraciones eucarísticas, los carros triunfales, la eucaristía instituida y la adoración eucarística.

Debe resaltarse que las particulares connotaciones sacramentales tienen en la secuencia de los carros triunfales una interesante aportación. En el *Triunfo de la eucaristía sobre la ignorancia y la ceguera (imagen 98)* quien porta la custodia con la hostia consagrada es una

<sup>778</sup> La serie fue ampliamente tratada en su momento por TORMO, E.: “La apoteosis eucarística de Rubens. Los tapices de las Descalzas Reales de Madrid”, “La apoteosis eucarística de Rubens. Estudio de las composiciones” y “La apoteosis eucarística de Rubens. La subserie segunda de los tapices eucarísticos de las Descalzas”, en *Archivo español de arte*, t. 15, nº 49, 51 y 54, 1942, pp. 1-26, 117-131 y 291-315.

<sup>779</sup> La imagen, de mediados del siglo XVI, se debe a la labor plástica del escultor andaluz Gaspar Becerra y cuenta con el privilegio de ostentar sobre su costado una teca-ostensorio en el que se disponía la hostia consagrada durante la celebración del triduo sacro. El viril estaba conformado por una diadema de brillantes que quizás procedía de la colección particular de la impulsora del convento.

<sup>780</sup> POLLIN, A. M., “La apoteosis de la eucaristía en tres formas de arte. Victoria, Rubens, Calderón”, en ARELLANO AYUSO, I. (Dir.), *Actas del Congreso Internacional IV centenario del nacimiento de Calderón*, vol. 2, Navarra, Universidad, 2002, pp. 895-906.

<sup>781</sup> Los tapices se tejerían en bajo lino con seda y tana el taller bruselés de Jan Raes, con la ayuda de Jacques Fobert, Jan Verwoert y Jacques Geubels.

En todo caso, los tapices de las descaldas reales pueden considerarse como la *editio princeps* de la serie pues tiempo después se repitieron los tejidos con destino a varios comitentes aunque no se utilizaran los cartones originales sino copias. Una de las ediciones anteriores formada solo por dieciséis paños terminaría tras un rocambolesco proceso en la iglesia de san Millán de la Cogolla, en la localidad soriana de Oncala, donados por quien había sido en fechas anteriores prelado segoviano y valenciano, Juan Francisco Ximénez del Río. Habían sido ejecutados a mediados del siglo XVII por el taller bruselés de Frans van den Hecker. Vid. ARGENTE OLIVER, J. L. (Coord.), *Los tapices de Oncala (Soria)*, Valladolid, 1995. De igual manera la emisión y reproducción de grabados de la serie hizo que de forma prácticamente coetánea se conociera en el orbe católico la serie eucarística, sirviendo de influencia para obras posteriores.

<sup>782</sup> SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Contrarreforma y... op. cit.*, p. 173. Recoge este autor la opinión de Müller-Bocar, quien apuntaría la posible inspiración rubeniana en el poema alegórico de los *Triunfos divinos* firmado por Lope de Vega.

mujer, un hecho de por sí contrario a la liturgia pero curiosamente permitido en la obra de Rubens por cuanto de iconológico tiene la representación. El artista recupera con este personaje la costumbre que anteriores artistas habían forjado desde antiguo a partir de una sugestiva alegoría: la de una bella dama, coronada cual reina, sosteniendo entre sus manos un cáliz aunque en otras ocasiones lo permute por una cruz. Solía entonces situarse en época medieval en el monte Calvario, recogiendo la sangre que brotaba del costado de Cristo<sup>783</sup>. En todo caso se trata de la personificación de la Iglesia, aquella misma “reina que está a tu derecha enjorjada con oro de Ofir”<sup>784</sup>, nacida de la cruz, situada al pie de ésta junto a María y convertida en receptora simbólica tanto de la eucaristía como del memorial de la muerte y resurrección apoyándose en los evangelios para así reforzar que el sendero por el que transitará en el futuro está dominado por la fe en la palabra de Dios. Es de esta manera como la propia institución eclesial vive de la eterna pascua eucarística procedente de la cruz y el cáliz de Cristo, dones que recibe en prenda de otros que alcanzará en el futuro, de ahí la obligada realización de una acción de gracias permanente a la divinidad a través de la celebración de la eucaristía.

La contundencia de esa renovada imagen eclesial es la que preside el carro rubeniano, coronada en por un ángel con la tiara pontificia y precedida por una corte de doncellas que guían el camino de los cuatro blancos corceles; uno de ellos lleva a su grupa a un ángel sosteniendo un pabellón basilical o *umbellum* en cuyo vástago se cruzan los atributos eclesiásticos de las llaves, signos propios del apóstol Pedro. A su paso, la voluminosa y resplandeciente plataforma eclesial arrolla bajo sus ruedas a las personificaciones del odio, la furia y la discordia, siendo prendidas las correspondientes a la ceguera y a la ignorancia que hasta entonces habían dejado su negativo rastro por un orbe terráqueo que está siendo de nuevo evangelizado a partir de la fe en la presencia permanente de Cristo en él a través de las especies eucarísticas. El impacto que esta obra concreto debió causar tuvo hondas repercusiones tanto en la vida eclesial –en cuanto a reconocimiento de la renovada actuación que se estaba realizando desde Trento– como en la producción artística, partiendo de ella diferentes y variadas versiones<sup>785</sup>.

Componentes alegóricos dispuestos a través de personificaciones concretas envueltos en un fuerte significado simbólico son los que ejemplifican el resto de secuencias narrativas de estos tapices en donde el bien que ejemplifica el sacramento no solo vence los obstáculos que a los que se enfrenta sino que convence a otras disciplinas, caso de la ciencia o la filosofía, catequizadas ahora como firmes defensoras. En el tema de la eucaristía instituida, de los dos tapices que conforman la línea argumental en uno se disponen los evangelistas, quienes compartieron con Cristo vivencias y acontecimientos mientras que en el otro

<sup>783</sup> Una interesante aportación es recogida en una miniatura del *Hortus deliciarum*, breviario del siglo XII, donde la joven aparece montada en un cordel de testuz cuadriforme en referencia a los cuatro evangelios.

<sup>784</sup> *Libro de los Salmos*, 44.

<sup>785</sup> Es quizás en Hispanoamérica donde los artistas beben de la primitiva fuente rubeniana, difundida a través de los grabados, para inspirar sus composiciones alegóricas en las que la eucaristía se presenta como el sacramento más trascendente de la vida de la Iglesia incardinado en un territorio donde el mestizaje y la pervivencia de antiguas costumbres idolátricas seguían estando presentes a pesar de los numerosos intentos de la jerarquía eclesiástica por erradicarlos. En la sacristía de la catedral de Puebla, Baltasar de Echave Rioja dejaría su particular interpretación así como Cristóbal de Villalpando haría lo propio en la seo mexicana en 1686, entre otros ejemplos.



(**imagen 99**) diferentes personajes de tiempos históricos distintos se agrupan como los definidores, defensores y propagadores de la ‘verdad sacramental’: Tomás de Aquino y Clara de Asís, patrona de las descalzas en el centro –probablemente, un retrato a lo divino de la comitente de la serie–, escoltados a la izquierda por Gregorio, Ambrosio y Agustín y, a la derecha, por Norberto y Jerónimo, cada uno con los atributos tradicionales que la iconografía les ha conferido como padres de la Iglesia a los cuatro primeros o, cual fundador de la orden de los norbertinos, el último.

Presupuestos más modestos pero misma finalidad alegórica en cuanto a la exaltación del sacramento a partir de la incardinación temática del carro del triunfo y los defensores eucarísticos de Rubens como también de sus dinámicas composiciones, vehemencia expresiva, vitalidad física y aparato escenográfico con un uso intencionado de las luces<sup>786</sup>, pueden contrastarse en las obras plasmadas por Herrera ‘El Mozo’ en 1656 para la sacristía de la sevillana corporación sacramental del Sagrario (**imagen 100**) y la de Bartolomé Esteban Murillo de entre 1662-1665, para el testero de la nave de la epístola de la también hispalense parroquia de santa María la Blanca (**imagen 101**).

En la primera, la eucaristía se presenta en medio de un luminoso cielo azulado inserta en el viril de una monumental custodia sostenida por querubes a la que, en la misma gloria, la Virgen inmaculada se postra en señal de adoración; mientras en, un primer término, los padres de la Iglesia y otros destacados religiosos, imbuidos por la penumbra de un fuerte contraluz e incluso dando la espalda al espectador, pontifican acerca de la inmanente presencia en la que se hayan. El tono exaltado y triunfante de la composición, en la que además Herrera aprovecha para aplicar una moderna pincelada fluida para crear masas de color que se desinhiben de las formas del dibujo estrictamente educadas hasta entonces en el círculo sevillano, se conjuga con idealismo dominante en los cirros cuyo nexo de unión con la tierra se lleva a cabo a través del ostensorio sacramental, haciendo así más asequible para el fiel la comprensión alegórica de la atemporal escena.

En el caso de Murillo es la personificación de la Iglesia a través de una joven bella la que preside la composición, sentada sobre un trono de nubes y portando con su mano derecha un cáliz del que sobresale la hostia consagrada mientras que, la izquierda, se posa sobre el voluminoso libro sacro del que penden a su vez las llaves de oro y plata identificativas de la institución eclesiástica. La acompañada, a su espalda, un ángel que sostiene una apergaminada filacteria con las palabras contenidas en el capítulo 13 del evangelio de Juan: *In finem dilexit eos*. Ante el grupo, en la parte derecha, seis personajes de edades diferentes –desde la senectud a la infancia– se postran con expresivos gestos contritos ante la promesa de amor que tienen justamente frente a sí. La iluminación dorada que desde el centro de sacramento, a su vez ejerciendo de vértice de una composición triangular, irradia a toda la composición para así crear una atmósfera sobrenatural tendente a captar la atención de los fieles que, en este caso y representando a las edades de la humanidad, ejemplifican como la

<sup>786</sup> Serán éstas las particulares herramientas pictóricas utilizadas por el círculo sevillano de mediados del siglo XVII como resultado de la asunción de las constantes artísticas que se engloban en la conocida vertiente del Barroco dinámico y teatral que domina la escena plástica de entonces, a partir de la influencia romana de un lado en cuanto al uso de las luces y, de otro, la poderosa irradiación del extraordinario universo desarrollado por las composiciones firmadas por Rubens.

adoración del sacramento eucarístico trasciende en la vida de los fieles más allá de la generación a la que éstos pertenezcan.

Tanto en Herrera como en Murillo se patentiza el interés por transformar el trasfondo teológico inherente al sacramento, presente en las eruditas e intelectuales obras de Rubens, hacia postulados y mecanismos didácticos más asequibles para otro tipo de espectador menos avezado. En ello tienen también que ver el tipo de comitente –los miembros de una fraternidad eucarística o los feligreses de una parroquia, respectivamente–, los cuales requieren la explicitación de alegorías que no guarden más allá de lo visual ningún sentido crítico, correspondiendo a la homilética en tiempo después la complementación del sentido final de las obras.

Justamente, a través de la predicación, la presencia de la Iglesia representada por medio de la joven doncella habría de ser uno de los puntos principales de interacción. El fundamento evangélico argumentado se basaría en las palabras del apóstol Pablo: “todo nosotros [...] hemos recibido un mismo Espíritu en el bautismo, a fin de tomar un solo cuerpo”<sup>787</sup>. Puestas en paralelo a las contenidas en la *carta a los Romanos* o a *los Gálatas*, así como con otros textos paulinos, revelan el realismo que el autor pretende darle al concepto de ‘cuerpo’ entendido no del modo social sino relacionado exclusivamente con la persona de Cristo. Es el bautismo el que permite al fiel, a través de la acción del Espíritu Santo, entrar en contacto con Cristo para, posteriormente en la eucaristía, comulgar con él y en él, pasando a convertirse en símbolo vivo de éste. “El pan que partimos, ¿no nos une a todos en el cuerpo de Cristo? [...] “El cáliz de nuestra acción de gracias, ¿no nos une a todos en la sangre de Cristo?”<sup>788</sup>. El pan es uno y aunque la comunidad cristiana es abundante en número, los fieles sin excepción están llamados a comer un solo cuerpo, a compartir la comunión de las especies eucarísticas. Este lenguaje sacramental es el que se recupera en este tipo de representaciones. Los fragmentos del pan que el celebrante distribuye entre los participantes –en el caso de la obra de Murillo, el que ofrece la Iglesia– fortalece la unión de éstos con la divinidad para conformar así el cuerpo eclesial de Cristo, fomentándose de esta manera la comunión personal de los bautizados en las celebraciones eucarísticas con la idea de mantener viva en su alma la dinámica del misterio pascual –muertos al pecado y vivos para Dios a través de una secuencia vital íntimamente relacionada con el propio Cristo en donde el Espíritu, mediador visible a través del sacramento, es el guía moral–, renovándose éste constantemente cuando el fiel se acerca a recibir el misterio<sup>789</sup>. Una especial sincronía que es recordada también por las propias plegarias eucarísticas más remotas al evocar que la fortaleza que produce la manducación del pan y la bebida del vino permite a la comunidad formar en Cristo un solo cuerpo, la Iglesia, siguiendo el camino que marca el espíritu a través de la epiclesis sacramental.

Bernardino de Siena, predicador franciscano, argumentaba que las señales de amor que se dan un poco antes de morir son las que quedan grabadas en la memoria y se aprecian a la larga mucho más. Una reflexión que el seráfico célibe ponía en relación directa con la

<sup>787</sup> I Carta a los Corintios 12, 13

<sup>788</sup> I Carta a los Corintios 10, 16-17

<sup>789</sup> Cf. TENA, P., “La Eucaristía hace Iglesia”, en TENA, P., CASTELLANO, J. y OÑATIBIA, I., *Iglesia y Eucaristía. Cuadernos Phase* nº 119, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 2001, pp. 6-9.

institución sacramental de la eucaristía por parte de Cristo instantes antes de su muerte y que encuentran, también en el terreno de la alegoría, su correspondiente trasposición plástica, sobre todo en la época histórica en la que el contenido sacramental de las obras artísticas se incardina en la defensa eclesiástica propuesta por Trento y auspiciada por los pontífices. En efecto, el cuerpo sin vida de Cristo yacente sobre un lecho se convierte en motivo de adoración por parte de algún destacado personaje, coetáneo o anacrónico, estableciéndose el paralelismo de la muerte con la vida que queda reflejada en el cáliz y la hostia, trasuntos a través de la transustanciación, del cuerpo y sangre de Cristo. Sobre esta temática se desarrollan ejemplos diversos en los que únicamente diferentes elementos a los comentados hacen de complemento, singularizando cada propuesta. Uno de ellos es el elaborado en 1572 por Michele Parrasio, adquirido por el rey Felipe II con destino a El Escorial (**imagen 102**). En la parte superior de la composición, unos ángeles envueltos por cirros portan las especies eucarísticas mientras que, en la zona inferior, el papa Pío V adora a Cristo muerto. El tálamo fúnebre se dispone sobre un esqueleto que según la tradición aludiría a tumba de Adán, aquel hombre viejo que a su vez vino a encarnar a la humanidad esclava del pecado. El sentido alegórico lleva a interpretar la escena en varias vías, destacando entre ellas que el óbito de Jesús de Nazaret sirve para romper las cadenas del oprobio y liberar al género humano de aquella esclavitud con la que fue condenado en el Paraíso por incumplir las normas divinas. Pero, además, la muerte física no es impedimento para entender que la vida de Cristo sigue latiendo en el corazón de la Iglesia que celebra con frecuencia la institución de la eucaristía, sacramento en el que permanecen el cuerpo y la sangre de aquél.

Un último ejemplo anónimo que enlaza con esta alegoría de la muerte y su trasposición sacramental se conserva en la malagueña abadía cisterciense de santa Ana (**imagen 103**). En esta ocasión, el yacente se acompaña de María Magdalena, incardinándose entre ambos personajes dos elementos que especifican y dotan de un mayor sentido la composición alegórica: el cáliz y la hostia consagrada dispuesto sobre el lecho, junto a la pierna de Cristo y próximo a la figura femenina así como el teatralizado flujo de sangre –mezclado con espigas– que mana del costado del protagonista, transformado en la frase latina *Hoc est Corpus Meum*. Las relaciones semánticas y el gesto de la santa vuelven a poner de manifiesto la adoración al cuerpo y a la sangre, pasado y presente en una misma escena, ejemplo de permanencia eterna en el misterio sacramental instituido por Cristo, en la que no tienen cabida las antiguas *arma Christi* pues la intencionada carga alegórica está por encima del otrora exaltado carácter pasional. Las más que evidentes connotaciones flamencas hacen de la obra una versión mediana de otras más complejas<sup>790</sup> –como la existente en la sala capitular del convento franciscano de la Concepción de Valladolid (**imagen 104**), donde una pareja de ángeles escoltan el motivo central–, evidenciando el

<sup>790</sup> El uso de referencias visuales ya existentes y, por lo tanto, anteriores a la definitiva plasmación plástica de un determinado tipo iconográfico, no suponían en la época ningún ‘desdoro’ ni tanto para la supuesta ‘originalidad’ de la composición final como, tampoco, desvirtuaba el mensaje que se pretendía transmitir. En este sentido, el estudio de estampas flamencas, alemanas o italianas son entendidas por el gremio de pintores como referencias fundamentales a la hora de obtener un satisfactorio acabado iconográfico e iconológico de encargo contratado. Cf. NAVARRETE PRIETO, B., *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Universidad Complutense, 1998.

fuerte peso del grabado como fuente de inspiración plástica<sup>791</sup>. No obstante, las representaciones del sacramental Cristo yacente son frecuentes en la plástica española desde mediados del siglo XVI; en la escultura castellana son variadas las presentaciones donde el finado incorpora en su pecho una teca-ostensorio en la que se aloja la hostia consagrada durante la celebración de la Semana Santa. Un significativo ejemplo lo constituye la comentada escultura del yacente de las descalzas reales de Madrid, al que le seguiría tiempo después la excepcional escultura labrada hacia 1609 por Gregorio Fernández para el convento vallisoletano de los dominicos de san Pablo.

Un estrato de mayor erudición pero igualmente enlazado con las mismas evocaciones iconográficas e iconológicas se articula a partir de la recuperación de antiguas temáticas que, tiempo atrás, se difundieron por Europa basadas fundamentalmente en la exégesis bíblica. Es precisamente esta la vía que desde los cánones trentinos se establece como apropiada para abordar aspectos relativos a cuestiones cristológicas, sin desdeñar la carga teórica que la patristica y la mística han ido aportando con el paso de la historia. Justamente, una de esas constantes icónicas que vuelven a tener un peso específico en la piedad barroca es la del lagar místico, el *torculus Christi*: la representación alegórica de Cristo sufriente cuya sangre sale a borbotones por las llagas, mezclada con el zumo de las uvas prensadas en el lagar para recogerse finalmente en un cáliz. El cuerpo lacerado del protagonista está a su vez siendo golpeado, en la mayoría de las escenas, por una cruz que otorga mayor patetismo a la de por sí cruenta visión<sup>792</sup>. La interpretación sacrificial y sacramental está presente tanto porque ese mismo líquido sanguinolento es muestra del vino eucarístico como, también, la Iglesia, cuerpo místico, se identifica con las vides de las que brotan, como los fieles, los sarmientos. No hay en esta renovación iconográfica alusión a aquella tolva en la que se amasaba el pan del molino místico, del que no queda rastro alguno. La apuesta por lo violento se completa además con la inserción de diferentes personajes que, atónitos, actúan de testigos del motivo principal.

Las escenas del lagar, además, gozaban antes de su instrumentalización por la renovación católica de una extensa tradición icónica y literaria, sobre todo en algunos territorios franceses ilustrando sermones u ocupando superficies importantes en los vitrales de los templos de la que es ejemplo ya en pleno Barroco el parisino de saint-Étienne-du-Mont, parroquia universitaria<sup>793</sup> (**imagen 105**). En todo caso, la distribución de estos modelos

<sup>791</sup> Una obra de similares características se encuentra en la parroquia de san Martín de Aldeamayor, Valladolid.

<sup>792</sup> Una interesante aproximación a esta iconografía en la producción italiana de la Edad Moderna a partir del estudio de una extensa bibliografía se contiene en LODA, A., "Il torchio mistico: Cristo e la vite fra passione ed Eucarestia", en *Il Sangue della Redenzione* nº 2, año III, 2005, pp. 27-62

<sup>793</sup> Inspirada en una desaparecida obra anterior para la iglesia de saint-Hilaire de Chartres, es probable que además tenga como referente inspirador un grabado parisino de Jacques Lalouette (ca. 1570) en el que la alegoría eucarística encuentra además un cauce narrativo singular pues el cuerpo de Cristo no se alza sobre el lagar sino que descansa, inerte, sobre éste, de manera que su sangre es prensada y colada siendo recogida por los padres de la Iglesia quienes, a su vez, hacen de mediadores temporales entre los patriarcas del Antiguo Testamento encargados de cultivar la viña en la parte superior y los ángeles y apóstoles que trasladan los toneles en donde ha quedado almacenada la sangre cristífera ante la atenta mirada de dignidades eclesiásticas y civiles. El sentido final de la propuesta parece sencillo a pesar de la multiplicidad de personajes y acciones representados: los frutos veterotestamentarios perviven gracias al sacrificio de Jesús de Nazaret, siendo

imbuidos a su vez por el pensamiento reformista van a servir para defender tanto la presencia real de Cristo en el sacramento eucarístico como la actualización cotidiana de su sacrificio a través de la mediación del estamento eclesiástico. Esta interpretación doctrinal, imbuida de la pertinaz utilización de recursos interpretativos propios del Barroco, tienen ante todo una función catequética que se refuerza por la incursión en ocasiones de un texto en lengua vernácula que viene a reforzar el sentido de lo expresado. En España, por su parte, esta propuesta no tuvo en un eco demasiado importante, lo cual no es motivo para señalar que justamente en Córdoba, en la parroquia de san Francisco –procedente de la desaparecida iglesia de san Nicolás y san Eulogio de la Ajerquía– puede contemplarse una interpretación un tanto popular de la misma (**imagen 106**). Un grabado de Hieronymus Wierix, de los muchos que se estamparon en la prolífica escuela de Nuremberg a su vez centro creador de la imagen predeterminada del lagar<sup>794</sup>, sirve de base argumental para esta nueva visión que desde el punto de vista de la *devotio moderna* busca la imitación de Cristo y la instauración de su vida apostólica en contraposición, no se olvide, a las críticas protestantes hacia este concreto pasaje alegórico<sup>795</sup>. Tampoco debe pasarse por alto la contribución de la obra de Melchor Prieto, *Psalmodia Eucharistica*, punto de inspiración para multitud de artistas del Barroco español en cuanto a la plasmación de la iconografía sacramental. Los grabados de Courbes, Schorquens y Popma traducen visualmente el misterio eucarístico siguiendo un claro hilo doctrinal, correspondiendo al último la autoría de la lámina IX que sirve de referencia para la composición cordobesa (**imagen 107**).

En efecto, el protagonista, de pie dentro del larga, pisa las uvas sosteniendo a su vez sobre su espalda el peso de una cruz en cuya cimera del *stipes* se posa la paloma del Espíritu Santo al tiempo que Dios Padre acciona el husillo o tórculo de la presa<sup>796</sup>. Junto al grupo central, diversas escenas completan la composición aludiendo a la subida al cielo de las ánimas benditas desde el purgatorio por lo que, a su vez, la disposición del lagar se refuerza con la incardinación de otra de las temáticas preferentes de la Reforma católica. En efecto, la plasmación plástica de la mitigación de las penas hunde sus orígenes en la devota filiación de Bernardo de Claraval por las truculentas visiones medievales de las místicas Lutgarda, Margarita de Cortona o Angela de Foligno, entendiendo que la percepción material de Cristo a través de los sentidos cobra un especial interés en el carácter salvífico de la sangre de éste.

---

custodiados, velados y distribuidos por la Iglesia a través de la comunión, signo indeleble de la presencia continuada de la divinidad entre la comunidad.

<sup>794</sup> VLOBERG, M., *L'Eucharistie dan l'art*, t. 1, Grenoble-París, 1946, p. 177. Este autor asocia la aportación de Wierix a partir de una desaparecida pintura del lagar estante en el municipio de Baralle, departamento de Pas de Calais.

<sup>795</sup> Las opiniones respecto a esta iconografía vertidas por Lutero, Calvino y Zwinglio, coinciden en rechazar la prefiguración pasional de Cristo al considerarla una auténtica masacre, una profecía del castigo de los enemigos de Dios o el establecimiento de un sentido antieucarístico que disocia la pasión del sacramento, respectivamente. A partir de estas interpretaciones, la imagen alegórica del lagar suponía serias dificultades para la adaptación a la doctrina reformista protestante aunque, curiosamente, ésta no desaparecería manteniéndose una relación de ambigüedad entre lo representado fundamentalmente a través de grabados y las teorías dogmáticas usándose en todo caso como instrumento de ataque a las verdades católicas poniendo así de relieve el carácter satírico inherente a la imaginería protestante. Vid. CANALDA I LLOBET, S. y FONTCUBERTA I FAMADAS, C., "El 'lagar místico' en época moderna. Evolución, uso y significados de una imagen controvertida", en *Congreso Internacional Imagen Aparecida*, Murcia, Universidad, 2009.

<sup>796</sup> Una interesante aportación al estudio pormenorizado de la presencia de la primera persona trinitaria es la de BOESPFLUG, F., *La Vrai image*, París, 1984.



La devoción arraiga sobre todo en el seno de las órdenes mendicantes –franciscanos, dominicos, cartujos y carmelitas, fundamentalmente–, quienes proyectan una piedad popular en el siglo XV donde las almas, en medio de las llamas, imploran la debida salvación de un crucificado del que mana una abundantísima sangre<sup>797</sup>. La idea del purgatorio tiene a su vez en la tradición cristiana un fuerte arraigo a partir de la creencia en la inmortalidad y la resurrección de las almas, las cuales quedan ‘a la espera’ de destino final en un espacio escatológico intermedio entre la existencia terrenal y la vida eterna. El ‘cambio de vida’ que supone la redención final o la condena definitiva conlleva el establecimiento en el imaginario colectivo de un esquema espacio-temporal diferente al acostumbrado dualismo y en donde se llevaría a cabo un proceso de purificación que determinaría a la postre, accionándose también la justicia divina, el origen final del alma. Será a partir de Trento cuando además se fomenten las ediciones de tratados que hablen sobre ‘el bien morir’, entendiendo esta acción como el escudo que el creyente ha de blandir para la expiación de sus pecados, promovándose de igual modo la creación de hermandades, capillas, retablos y obras plásticas que plasmasen esta piedad particular siendo las cofradías de las ánimas benditas las que inclusive rivalizan en el ámbito parroquial con las asociaciones sacramentales –tienden en otras ocasiones a fusionarse en una misma entidad– con el fin de ‘ofertar’ un ‘mejor camino’ para la salvación eterna de aquellos cofrades que sigan en sus vidas el ideal de santidad y participen activamente en las prácticas culturales explicitada en sus constituciones.

Siguiendo estas premisas, el lagar cordobés es prueba del encargo *ex profeso* de una fusionada corporación de ánimas-eucarística dotando en este sentido a la acostumbrada iconografía de un doble componente sacramental y expiatorio a partir de la disposición de un *refrigerium* místico en el que la sangre del protagonista es capaz de calmar la sed de las anhelantes almas que se acercan a refrescarse, ante la sofocante temperatura de las llamas que las envuelven. Fray Luis de Granada ya había reflexionado sobre el componente redentor de la sangre de Jesús de Nazaret estableciendo una línea argumental que mantendría en las décadas siguiente la parenética barroca, en aras de explicitar la utilidad de la eucaristía para el perdón de las faltas tanto en vivos como en muertos:

“¡Oh llaga del costado precioso, hecha más con el amor de los hombres que con el hierro de la lanza cruel! Oh puerta del cielo, ventana del paraíso, lugar de refugio, torre de fortaleza, santuario de los justos, sepultura de peregrinos, nido de las palomas sencillas, y lecho florido de la esposa de Salomón! ¡Dios te salve, llaga del costado precioso, que llagas los devotos corazones; herida que hieres las ánimas de los justos, rosa de inefable hermosura, rubí de precio inestimable, entrada para el corazón de Cristo, testimonio de su amor, y prenda de la vida perdurable! [...] Ábreme, Señor, esa puerta; recibe mi corazón en esa tan deleitable morada, dame por ella paso a las entrañas de tu amor, beba yo de

<sup>797</sup> RODRÍGUEZ BARRAL, P., *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón*, Barcelona, Universidad Autónoma, 2003, pp. 418-419. Por otra parte, la trasposición escultórica de la devoción a la sangre de Cristo entendida como remedio para la salvación de las almas encuentra en el *Cristo de la Sangre* de Nicolás de Bussy (convento del Carmen, Murcia, 1693) uno de los ejemplos más singulares.

esa dulce fuente, sea yo lavado con esa santa agua, y embriagado con ese precioso licor”<sup>798</sup>.

La disposición en el lienzo de tres registros –el inferior convertido en purgatorio, el central con la prensa mística cuyo protagonista actúa para la redención del pecado y el superior celestial, a cuyas puertas son escoltadas las almas salvadas por los santos–, sirve para proponer un sencillo primer nivel de lectura enfocado para que el fiel entienda antes que nada el itinerario que el alma recorrerá en función de la determinación final. Del mismo modo puede entender la trascendental actuación tanto de Dios Padre como del Espíritu Santo actuando ambos, respectivamente, como causantes del brutal tormento al que está siendo sometido Cristo cuya mirada frontal trata de buscar la compasión del fiel espectador. El grupo de ánimas corpóreas está numéricamente distribuido entre hombres y mujeres en ademanes suplicantes para que la divinidad interceda por ellos, habiéndolo conseguido aquellos que se sitúan en las proximidades de la prensa. Entre ellos destacan siete figuras que ocupan un primer plano, casi calcinadas por las incandescentes llamas, cuyos rostros se han individualizado en función del estrato social que ocupan, dando con ello a entender que las dignidades humanas no son tenidas en cuenta por la justicia divina: dos eclesiásticos provistos de capa pluvial y mitra, un noble caballero vestido con la indumentaria propia de su instituto<sup>799</sup>, un rey tocado con corona ducal y otros tres no identificados. Las almas ya redimidas son las que ascienden desnudas por el margen izquierdo de la composición auxiliadas por ángeles hasta la entrada definitiva a la gloria cuya puerta escoltan los apóstoles Pedro y Pablo, pilares de la fe y *fundamenta Ecclesiae*.

El mismo sentido recuperador y devotamente asociado al culto a la sangre de Cristo es el que va a desarrollarse a partir de la iconografía de la *f fuente de la vida*. Bajo esta temática se habían asociado un conjunto de representaciones medievales cuyo principal icono visual es la figura de Cristo emulando una ‘estatua viva’ de una fuente alimentada con su sangre, cayendo hasta el suelo donde es repartida a su vez por diferentes personajes (**imagen 108**). Es justamente el sentido vivificador del caudal sanguíneo del protagonista, capaz de alimentar el alma y el cuerpo, el componente básico que la Reforma católica adapta a sus pretensiones dogmáticas y catequéticas, para así incidir en la conceptualización de Cristo no sólo como manantial de vida eterna sino, también, causa de misericordia y de perdón que limpia con su irrigación el pecado. Los fieles incluso podrán aprovechar para ‘bañarse’ en esa sangre de tal modo que la purificación de sus faltas sea factible, participando alegóricamente en la comunión eucarística. Es más, si el bautismo con agua hace posible la limpieza del pecado original cuando el catecúmeno se convierte en miembro de la comunidad eclesial, la sangre de Cristo derramada en el sacrificio de su muerte de cruz limpia el resto de culpas que el cristiano comete a lo largo de su propia existencia. Una expiación que está al alcance de cualquier fiel, incluso si éste ha desarrollado su vida en el seno de una comunidad religiosa.

<sup>798</sup> GRANADA, L. de, *Libro de la Oración y Meditación*. Consultada la edición de Madrid: F.U.E., 1994, p. 99.

<sup>799</sup> Algunos estudios apuntan la posibilidad que sea este personaje el patrocinador del lienzo. Vid. CARMONA CARMONA, F. M., “La ‘prensa mística’ como redención de las almas del Purgatorio. A propósito de lienzo de la Iglesia de san Francisco de Córdoba”, en *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, nº 30, Córdoba, Universidad-Asociación de Estudios de Ciencias Sociales, 2013, pp. 65-78.

En una obra existente en la catedral de Málaga (**imagen 109**), fechadas a finales del siglo XVI<sup>800</sup>, son los frailes de la orden franciscana –en número de catorce– los que se agrupan junto al cuerpo sin vida de su fundador el cual a su vez descansa en la base de una fuente sobre la que el crucificado derrama su sangre. Del alma de Francisco, la cual está siendo purificada y en su condición de *alter-Christus*, brotan las floridas ramas que a lo largo del prolífico medievo dieron a la fraternidad seráfica sus hijos más ilustres, quedando éstos identificados por filacterias y atributos parlantes al brotar sus bustos de las azucenas que rematan cada tallo: Clara de Asís (ostensorio), Luis de Tolosa (mitra y corona real), Buenaventura de Bagnoregio (capelo, tratado y cruz patriarcal), Antonio de Padua (cruz y niño), Bernardino de Siena (tres mitras rechazadas junto al monograma IHS, divisa de sus predicaciones) e Isabel de Hungría (con gesto orante). Sobre el borde de la taza, a los pies de la cruz, dos ángeles tenantes soportan una cartela con una inscripción tomada del *Apocalipsis* que aplica la condición heroica a aquellos que son ejemplo de entrega a favor del Evangelio, en un claro paralelismo con la redención de la humanidad que protagoniza el crucificado: *Isti sunt qui venerunt ex magna tribulatione et laverunt stolas suas in sanguini agni*<sup>801</sup>. No es ésta la única ‘instrucción’ textual de la composición ya que en otra se pone de relieve las virtudes de los hermanos-seguidores del *Poverello* y, en la última, se patentiza el rechazo expreso de la orden de las riquezas del mundo y el abrazo voluntario, al hilo del ejemplo de Cristo, de vivir en la pobreza. En definitiva una particular aportación seráfica al sentido alegórico de la *fuelle de la vida* entremezclado con los recursos icónicos más propios de la iconografía del Árbol de Jesé para, a partir de esta incardinación, justificar la genealogía de la orden bajo la protección mesiánica de la cruz redentora y expiatoria sangre dadora de vida eterna, en una muestra de propagandismo auspiciado por la propia orden religiosa.

De nuevo la existencia de estampas grabadas facilitan la incardinación de la alegoría comentada siendo otra vez los prolíficos buriles de los Wierix<sup>802</sup>, en este caso, Anton, los que aportan la concreción barroca de la escena (**imagen 110**). A las afueras de una ciudad y bajo un cielo entoldado que se abre por obra de la acción trinitaria, Cristo se yergue sobre una cruz cuyo arranque se dispone en una cuadrada poza. De las heridas de sus extremidades y la llaga del costado manan abundantes caudales de sangre que son aprovechados por dos ángeles para lavar a dos niños de gestos orantes, cubiertos con un paño. La correlación con la salvación de las ánimas se ejemplifica con la purificación de éstas, encarnadas en los infantes –inocencia quasi pueril *versus* pecado de senectud– que están siendo aspergidos por los alados personajes a partir del caudal sanguinolento de carácter salvífico que brota del crucificado. Una versión de similares características alegóricas en la que el protagonismo lo sigue ostentando Cristo aunque en edad infantil, la ofrece de nuevo el mismo autor, situando al protagonista en una gran mandorla cuya forma emula la de un voluminoso corazón guiado por el Espíritu Santo (**imagen 111**).

<sup>800</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., “Iconografía franciscana... art. cit, p. 271-272. De posible inspiración en el texto bonaventuriano titulado *Sacramentum Ligni Vitae*, el tema aquí tratado tiene un remoto antecedente en un fresco pintado por Taddeo Gaddi en 1365 para el refectorio de la iglesia florentina de *santa Croce*.

<sup>801</sup> *Apocalipsis* 7, 14

<sup>802</sup> Cf. MAUQUOY-HENDRICKX, M., *Les Estampes de Wierix Conservees au Cabinet des Estampes de la Bibliotheque Royale Albert I*, 2 vols., Bruselas, 1979.

Una última exégesis aún más explícita es la firmada por Dirck Volckertszoon Coornhert y editada en la serie titulada *Alegorías religiosas (imagen 112)*: Cristo no está clavado en la cruz sino que, basándose en la iconografía del ‘varón de dolores’, se presenta tras la resurrección glorificada cubriendo su cabeza con la corona de espinas y asiéndose al madero redentor. Al estar alzado sobre un promontorio, domina una voluminosa poza –cuya taza está sustentada por cuatro grifos–, recibiendo ésta el abundante torrente de sangre que origina la llaga del costado. Tal es el volumen que la fuente está completamente repleta al tiempo que una figura femenina remueve su interior a partir de un alargado vástago terminado en su punta superior en forma cruciforme y, la inferior, por una especie de escoba. La carga alegórica redundante en la idea de la salvación de las almas, sumergidas en la sangre redentora de Cristo a modo de corazones aún latientes, pero cuya conversión precisa de una limpieza de fe para poder así disfrutar de la gloria eterna. Es evidente que la carga teológica impresa en esta representación implica a su vez la interacción con conocimientos intelectuales, evidenciando la vasta preparación erudita que en este sentido posee su autor<sup>803</sup>.

### 3.3 LA TEORÍA DEL SÍMBOLO, LA RELIGIÓN Y EL ESPEJO ANIMAL. PRONTUARIO DE SÍMBOLOS ANIMADOS DE LA ICONOGRAFÍA SACRAMENTAL

Una metodología de expresión. La imposibilidad de controlar en los albores de la humanidad los mecanismos que las fuerzas invisibles que rodeaban al ser humano, accionando, modificando y actuando cual agentes externos que provocan fenómenos sin explicación, tiene consecuencia importante el nacimiento de los símbolos, quizás ante antes que el inicio del arte. Son éstos un resorte nacido de la hostilidad del medio natural insertos en una ingente capacidad creativa a través de formas unidas a ceremonias religiosas. Serán estos primeros símbolos una formas esquemáticas ligadas impregnadas de magia y sacralidad donde el exorcismo se hace presente para combatir la amenaza diaria de los poderes naturales.

Desde el Neandertal, la búsqueda de una orientación espiritual que fuese más allá de la forma de vida y los rudimentarios útiles empleados por el ser humano se convertirá en una constante. De los huesos marcados con líneas paralelas o diagonales y las oquedades en las rocas, se pasará a la aparición fragmentaria de elementos del cuerpo, sin olvidar formas ideográficas, estilizadas y abstractas, extrañamente descohesionadas pero que paulatinamente irán agrupándose y relacionándose entre sí con independencia de su carácter representativo o indeterminado. Es así como se plantea una significación deductiva de los mismos que se convertirá en preferente y directa, siempre en profunda conexión con un ritual mágico de dominio en el que el hombre se presenta como el único ser capaz de someter por completo bajo su mano el medio natural.

¿Son necesarias estas referencias al origen de la civilización en un estudio dedicado a la eucaristía y al simbolismo sacramental? Si, porque justamente bucear en el sentido de las remotas fuentes prehistóricas permite encontrar un curioso paralelismo conceptual

<sup>803</sup> Una aproximación a la trayectoria eclesiástica, política y artística de su persona se contiene en BONGER, H., *The life and work of Dirck Volckertszoon Coornhert*, Amsterdam, G. A. van Oorschot, 1978. Consultada la edición británica editada por VOOGT, G., Amsterdam-Nueva York, Rodopi, 2004.

aplicable a toda religión posterior: la aparición de los símbolos primitivos nace de la idea de hacer perceptible todo aquello que no lo es. Este fundamento es esencial en la historia de la simbología ya que el uso de un lenguaje emblemático asociado a planteamientos doctrinales o ideológicos provoca el necesario análisis de los medios que hacen posible la correcta actuación del mensaje, de ahí que, al igual que otras cuestiones, sea adecuado referenciar un contexto histórico que no por su lejanía en el tiempo implique una ignorante distancia o minusvaloración del origen mismo del simbolismo.

Es así como en el devenir cotidiano de aquellos primero humanos, la inquietante dicotomía entre la vida y la muerte les lleva a usar gráficas cual método explicativo de cómo la acción esas fuerzas invisibles que tanto condicionan su vida, harían cambiar su estado de ánimo y pondrían en alerta sus cinco sentidos para luchar contras ellas con las rudimentarias armas de su mente, su corazón y sus medios. Es en este momento donde surge, pese a lo primitivo que pueda parecer, la configuración de los símbolos; un proceso de gestación, realización, organización y desarrollo que después de los millones de años transcurridos, sigue inquietando a quienes se acercan al estudio histórico de los mismos con la esperanza de encontrar en estas simientes prehistóricas el hilo progresivo de un proceso creativo que va más allá de sus propios límites expresivos para convertirse en un trasunto paradigmático en toda la historia del ser humano<sup>804</sup>.

Si no reconocemos con justicia que en el arte de la Prehistoria se encuentran las claves y los mecanismos que propician en el ideario humano la utilización de estos elementos; si no rastreamos su evolución estética abstracta/naturalista; o si dejamos de lado su significación mística, independientemente de su remisión a otros entes superiores o fuerzas naturales, estaremos obviando la llave maestra que abre las puertas del conocimiento así como la extraordinaria imaginación de quienes, contando con menos muy primarios, supieron encontrar en lo inanimado el referente para su vida diaria y la garantía plástica en donde cobijar sus miedos. Es más, es en esta etapa donde también se nos dan las respuestas necesarias que explican la evolución del arte posterior con independencia de las civilizaciones a las que se haga referencia. Pautas y elementos que se convierten en un mecanismo necesario para explicitar plásticamente aquello que teóricamente es a su vez complejo.

En todo caso, la raíz etimológica del vocablo símbolo proviene del griego *symbolon*, que en un período inicial de la cultura helénica servía para identificar un objeto dividido en dos partes. De hecho, podemos encontrar en la literatura clásica algunos elementos singulares que reflejan este paradigma; ejemplo de ello es Platón, quien en *El Banquete* explicita su pensamiento<sup>805</sup> en torno a la amplia simbología que encierra el propio ser humano. No puede olvidarse que el texto platónico es, por excelencia, una composición original en la que

<sup>804</sup> GONZÁLEZ TORRES, J., *Emblemata Eucharistica... op. cit.* pp. 19-23.

<sup>805</sup> El texto de *El Banquete, o del amor* utilizado en el presente estudio se corresponde con la edición de *Diálogos*, Col. Selecciones Austral, nº 19, México, Espasa-Calpe, 1982. 6ª edición. Prólogo de L. Castro Nogueira. pp. 113-180.



la filosofía toma cuerpo en la realidad, mientras que la visión de esa misma es enteramente transformada por la propia ciencia filosófica<sup>806</sup>.

El filósofo griego recurre a los orígenes mismos de su civilización aludiendo a la existencia de unos seres que extrañamente se mezclaban la naturaleza varonil y la femenina, más completos y autosuficientes que los humanos posteriores, aunque su fatalidad recaía en su completa esterilidad. Esa humanidad primitiva poseía además unos signos identitarios altamente sorprendentes: cada ser tenía dos caras en una misma cabeza, cuatro manos y otras tantas piernas, cuatro orejas y dos sexos. Su fuerza y su vigor eran tan prodigiosos que ambicionaban escalar el cielo e invadir la morada de los dioses. Las deidades olímpicas, visto el peligro que ello representaba y no pretendiendo la aniquilación de estos seres porque de hacerlo se privarían entonces de los honores y ofrendas que de ellos recibían, idearon una fórmula intermedia. El conciliábulo de los dioses presidido por Zeus deliberó hasta tomar una trágica decisión final: cortarlos por la mitad. Con ello se conseguiría un mal menor, la duplicidad del número de seres, si bien la división propiciaba que se le restara a cada uno la mitad de su poder y, consecuentemente, les reportaría una doble honorabilidad; y es que a mayor número de mortales, doblemente serían las ofrendas recibidas y se multiplicarían de forma importantísima el número de honores. De ahí que esta división, de la que se origina la condición humana posterior, desdoblase la naturaleza del ser primitivo y dejase a cada hombre/mujer con la oscura convicción de que el suyo no era más que medio ser, incardinándose en su pensamiento un anhelo legítimo de reunirse con la otra mitad, que lo complementaría de nuevo en todas sus capacidades y acciones.

El mito que Platón recoge y justifica a partir de la cita a Aristófanes, ilustra claramente un modo mitológico de dar cuenta de la génesis del psiquismo humano a partir de la operación divina efectuada por mandato del conciliábulo olímpico: el corte o *tmesis* en dos de la humanidad primitiva. De esa acción devienen a posteriori otras más pues una vez producida la separación son necesarias una serie de modificaciones corporales de modo que debe admitirse que la *physis* o naturaleza se refiere así de forma primaria a la naturaleza corporal más que a la parte psíquica o al conjunto alma-cuerpo<sup>807</sup>. Así, cada ser humano es un *symbolon* de otro y está condenado a buscar su otro yo de una forma permanente para poder en definitiva completar su totalidad como un solo ser entero y cabal. Por esto, la necesidad y el 'amor' entre las partes 'divididas' está implantado en la esencia misma de estos seres que tienen por único objetivo reconciliarse con su verdadera pertenencia anteriormente sesgada. El 'amor' sería así la expresión de una insuficiencia metafísica o, más todavía, su misma expresión devendría consecuente de esa mermada condición ontológica del ser y de su condena divina a buscar su *alter ego* eternamente, aspirando a la conjunción con una otra parte que no le es ajena en el sentido ontológicamente de 'extraño' al propio,

<sup>806</sup> GANCHO, C., "Psicología del Mundo Grecolatino", en AA.VV., *I Encuentro Internacional de Psicosociología del Arte*, Madrid, FUE., 1981, pp. 151-158.

<sup>807</sup> Estas reflexiones servirán para que Sigmund Freud construya, a partir de los primeros años del siglo XX, un paralelismo progresivo entre los primitivos seres y la condición humana actual, propiciando el establecimiento de un sistema psicopatológico y patológico capacitado para el tratamiento de la neurosis. Al respecto véanse las interesantes apreciaciones de IPAR, J. J.: "El sujeto como fundamento de la Ciencia y el recurso a Dios", en *Ciencia y sujeto en la modernidad*, Buenos Aires, Salerno, 1997 y; "El banquete según Freud. La utopía freudiana", en *Alcmeon. Revista argentina de Clínica Neuropsiquiátrica*, 24, v. 16, nº 24, Buenos Aires, 1998.

sino su 'prójimo', su semejante. Y esta disposición radical es la que determina la expresión conceptual del término cual nexo de vinculación y de restablecimiento de la 'unidad primitiva', convirtiéndose así en el modo de lograr la plenitud ontológica<sup>808</sup>.

Con estas premisas iniciales referentes al origen mítico del vocablo, se puede tejer un acercamiento al simbolismo que con en épocas posteriores se irá dotando de rasgos definitorios. La alusión al mito condiciona la conceptualización del término 'símbolo' pues desde ese momento hay que entender la remisión a otra cosa, independientemente de su naturaleza y fines. Por ello, el objeto simbólico va a dotarse de un sentido pleno desde que por sí mismo se convence de su propia insuficiencia e inicia la búsqueda de su complemento que es quien, en definitiva, va a otorgarle su identidad completa a partir de un ejercicio de recomposición-unión. El propio símbolo se va a convertir así en un elemento reconciliador de diferencias al poner en comunicación diferentes partes que, a su vez, pueden tener naturalezas, caracteres, ideologías o pensamientos diversos y, por el contrario, complementarios. En ese sentido no extraña que el vocablo antónimo fuese el de *diabolo*, a través del cual se alude a lo ignominioso, lo deshonesto, en definitiva, a lo diabólico y perverso.

La compleja acepción del vocablo 'símbolo', contaminado cultural e ideológicamente por cuantas culturas han enriquecido a lo largo de la historia su primario significado con matices cada vez más complejos, no son impedimento para apreciar que por encima de todos ellos lo simbólico consigue, en cuanto método expresivo, dar a conocer de forma indirecta y figurada todo aquello que, por determinadas circunstancias, es incapaz de mostrarse directa y literalmente aunque esa acción pueda restringir en un principio su uso exclusivo en disciplinas sensoriales donde la metodología científica es secundaria<sup>809</sup>. Precisamente, desde la propia ciencia se impide la aplicación del concepto como medio explicativo de hechos religiosos asignándosele otras particularidades un tanto secundarias. Es así como se devalúa su valor al entenderse como un signo donde tanto el significante como el significado se unen por medio de una norma convencional establecida de antemano<sup>810</sup>. De ahí pues que, dependiendo del estudio y posterior aplicación, pueda comprobarse cómo el vocablo varía, si bien en el presente estudio optaremos por su utilización desde un carácter histórico, asumiendo las limitaciones que ello conlleva y estableciendo, de antemano, una premisa

<sup>808</sup> Sobre la cuestión ontológica del ser y sus orígenes a través de la 'partición mitológica' véanse las referidas ediciones de los estudios de NICOL, E.: *Los principios de la ciencia*, México, FCE, 1984; y *Metafísica de la expresión*, México, FCE, 1989.

<sup>809</sup> A modo ilustrativo, pueden consultarse: RICOEUR, P., *Finitudine e colpa*, Bolonia, 1970; DURAND, G.: *Trattato di antropologia del sacro*, Milán, 1989 y *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, París, 1992; TULLIO-ALTAN, C., *Soggetto, simbolo e valore. Per una ermeneutica antropologica*, Milán, 1992; GEERTZ, C., *Interpretazione di culture*, Bolonia, 1987; DEACON, T. W., *The symbolic species. The evolution of language and the human brain*, 1997; y FACCHINI, F., "Structures anatomiques et correlations culturelles dans le développement du langage humain", en *Congreso Internacional de Ciencias prehistóricas y protohistóricas*, 1996, pp. 125-133.

<sup>810</sup> Un ejemplo palmario podrían ser las señales semafóricas que regulan el tráfico de las ciudades, en donde las diferentes intensidades lumínicas –rojo, ámbar y verde– condicionan el tránsito de vehículos y peatones, bien prohibiendo, indicando peligro o aprobando la marcha en función de una idea asumida por la propia comunidad nacida de una norma consuetudinaria que implica un consenso previo y que es incluso enseñada en las 'autoescuelas' o transmitida en el seno familiar.

fundamental a debatir a lo largo de las siguientes páginas: la relación entre los símbolos y lo sagrado.

La tradición cristiana va a recoger igualmente todos estos significados culturales implícitos en el término primigenio de la misma forma que hicieron civilizaciones anteriores y los va a dotar, a su vez, de un sentido militante, adecuándolos a su propia finalidad adoctrinadora admitiendo distintos desciframientos según se lean o no con ojos sutiles, iniciados o avanzados<sup>811</sup>. De hecho, su asimilación e identificación en ritos litúrgicos convertirán al símbolo en acepción religiosa mediante la cual el fiel cristiano lo 'identifica' cual signo de reconocimiento con las verdades, elementos y fundamentos propios de su pensamiento, pues a través de él se expresan las verdades de la fe. De ahí que se añada al símbolo un carácter 'apostólico', como se contempla desde los albores de la propia Iglesia cristiana en el concilio de Nicea celebrado en 313. Qué duda cabe que la utilización del vocablo y su aplicación cristiana destaca por una notable aportación: el convencimiento de ser una representación visible de todo aquello que permanece invisible, en paralelo a aquella primera acepción conceptual de la prehistoria.

La 'apostolicidad' quedará implícita en los textos patrísticos del siglo IV y conocerán en las centurias siguientes una extraordinaria progresión teórica alcanzando inclusive la categoría de teología simbólica con Pseudo-Dionisio Aeropagita. De hecho, será en esos momentos cuando se llegue al pleno convencimiento de la transmisión lógica e indeleble de los principios esenciales del cristianismo, demostrando por lo tanto la utilidad de los símbolos como puente, medio y vehículo más propicio para expresar lo sagrado. En todo caso, la expresión no se hace *per se*, es decir, por una vía representativa, sino más bien, como una revelación sensitiva de todo aquello que, siendo verdadero, es invisible, no se puede asir y no tiene límites. De ahí que sea necesario para acceder a esa vía unitiva un proceso interior donde el fiel se purifique, sane cuanto de malo hay en su alma e inicie un camino en peregrinación hasta su unión definitiva con la divinidad, que es la que, en realidad, pone a su alcance todo un vasto y complejo catálogo de signos a través de los cuales se da a conocer e, igualmente, sirven de motor para la captación de adeptos. Es de este modo como Isidoro de Sevilla, en sus *Etimologías* del siglo VII, define el símbolo como el *signum* que permite el acceso al conocimiento suprasensible, mezclándose así lo visible con el conocimiento, lo real con lo imaginario, lo conocido con lo desconocido, en definitiva, lo popular con lo teórico, la creencia con la ciencia.

La evolución propia del vocablo va a 'contaminarse' de una serie de acepciones en las que pueden comprobarse toda la carga sensorial, teológica y espiritual con que el pensamiento cristiano iba a dotarlo hasta convertirlo en elemento propio de su habitual discurso teórico y litúrgico para incardinarlo, de una forma indeleble, en el pensamiento colectivo, con independencia de las circunstancias históricas que codifican cada capítulo de la vida del hombre y, por consiguiente, de la historia de la Iglesia.

---

<sup>811</sup> GUERRA, M., *Simbología Románica. El Cristianismo y otras religiones en el Arte Románico*, Madrid, FUE, 1986, p. 158.

No es de extrañar pues los lazos de unión del símbolo con otras experiencias y formas de expresión humanas, especialmente con el arte, con quien iniciará desde muy temprano, una estrecha relación que en ocasiones no permitirá distinguir incluso las potencialidades de uno y otro, mezclándose objetivos, métodos y finalidades en una misma dirección. Los complejos simbolismos de la Edad Media, la erudición humanista de la emblemática, las inquietantes alegorías manieristas, el entramado signico de la cultura barroca<sup>812</sup>, la contaminación hacia las ciencias esotéricas y oscurantistas –con especial mención a los alquimistas y los magos–, la contaminación literaria, los metódicos postulados filosóficos o el rebuscado intimismo en la *poiesis* romanticista –que privilegia la *aisthesis* (percepción) sobre la *poiesis* (construcción), son algunos de esos hitos de fusionan la teoría doctrinal con el símbolo<sup>813</sup>, convidando a lo simbólico a embarcarse en un largo viaje que desde la prehistoria hasta la actualidad, le confieren en cada momento, un matiz nuevo, un carácter diverso, una asociación ideal novedosa, un cariz divergente, un medio inconsciente para entender la realidad que rodea al hombre y sus circunstancias cognitivas.

La aparición del judaísmo se relacionada con la inserción en su credo de símbolos naturales sobre los que se desarrolla la acción divina: el fuego, la luz y el sol. Los mensajes que se transmiten a partir de las sagradas escrituras suelen representarse a través de factores simbólicos, lo que daría lugar a la aparición y proliferación de una extensa literatura explicativa de los mismos, independientemente del momento, acción y finalidad con la que actúen. Máxime cuando en la cultura hebraica existe la prohibición expresa de crear imágenes religiosas amparada en los propios textos sagrados, de ahí que sea la aniconicidad una de las pautas fundamentales de este pensamiento y, a su vez, una de sus dificultades máximas al no poder contar con los recursos expresivos propios de la dimensión figurativa.

Sin embargo para el cristianismo –que comparte en un principio la misma base teórica–, se plantea la exégesis bíblica convencidos de la continuidad y correlación del Antiguo con el Nuevo Testamento, convirtiéndose el mismo Jesús de Nazaret en la pieza clave bajo cuya acción se cumplen los dictámenes emanados con anterioridad que además, y a partir de ahora, se interpretan como prefiguraciones de su llegada a la tierra. Un acercamiento antropológico a este proceso encuentra igualmente continuación en la tradición alegórica griega pues a partir de los textos sagrados que deben además seguirse con literalidad, pueden conocerse los fundamentos propios del cristianismo, identificándose además significados históricos, cosmológicos, sociales y políticos, además de los propiamente religiosos. No es extraño tampoco que para poder hacer comprensible los misterios de esta creencia se aludiesen a constantes iconográficas que formaban parte del universo visual de

<sup>812</sup> Al respecto, RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F.: *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza Editorial, 1995; *La Península Metafísica. Arte, Literatura y Pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pp. 9-14; y *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.

<sup>813</sup> En un sentido mucho más amplio, ese devenir histórico continuará en las centurias siguientes implicando incluso la impresión experimental de las primeras vanguardias, la conjugación con otros métodos que ponen en entredicho lo verosímil y lo real en el Surrealismo o la irradiante multiplicidad de formas de la Posmodernidad, condicionando en todo caso la acción humana a cuantas acepciones simbólicas quieran apropiarse de cuantos contenidos teóricos les sean de utilidad. En clave netamente cristiana, véanse en el apartado de conclusiones como en efecto el concilio Vaticano II instrumentaliza el simbolismo religioso hacia planteamientos que, quizás, simplifican en exceso su significado histórico y evolución litúrgica.

la sociedad<sup>814</sup>, de ahí que las reconversiones temáticas y las ‘recristianizaciones’ de símbolos paganos, tales como el sol, la luna o el mar, por poner ejemplos paradigmáticos, se reconvirtiesen, bajo el signo de la fe, en trasuntos mismo de Cristo, la Iglesia o el mundo.

En esa línea destacan sobre todo los textos de Justino, Ireneo, Tertuliano, Hipólito, Clemente y Orígenes, en la zona oriental, y de Jerónimo y Agustín de Hipona, en la occidental, al conferir la exégesis bíblica en medio de acercamiento a los textos sagrado, diferenciando el significado literal de las mismas de su expresión espiritual. Precisamente será en estas pautas y en la posterior evolución de la literatura exegética donde el arte de la Iglesia primitiva encuentre los cauces necesarios de expresión que, en estos primeros momentos son necesariamente simbólicos, tanto por el cumplimiento de lo estipulado en las referencias testamentarias como por la situación de ilegalidad que vivirá la institución hasta su definitiva aprobación y tolerancia en 313. De ahí que los símbolos del arte cristiano primitivo sean los mismos que aparecen en las páginas exegéticas, siendo la propia literatura la que aporta la necesaria clave para interpretarlos y calibrarlos en su adecuado contexto. Es más, a partir de este discernimiento, el acceso a la simbología cristiana puede hacerse desde una dimensión unitaria aunque la proliferación de las opiniones documentales obligue en la mayoría de los casos a buscar el origen mismo del símbolo más allá de las contaminaciones, anexiones, mutaciones y alteraciones llevadas a cabo con posterioridad y, además, teniendo en cuenta que el cristianismo recoge no sólo la tradición hebraica sino, igualmente, la vasta influencia de la cultura greco-romana que pervive en los inicios del pensamiento cristiano bajo determinadas constantes sociales y políticas. Justamente en esa tradición se incardina el interés de la cultura cristiana por los símbolos animados.

Quizás fue el poeta Hesíodo el primer autor que, en el siglo VIII a.C. y valiéndose de fuentes orientales arcaicas, aludiese al halcón y al ruiseñor para establecer una ley de fuerza entre ellas. A partir de esa cita, posteriores autores comenzaron a valerse de los animales para insertarlos, como protagonistas, en el teatro de la vida humana, mostrándole a ésta un modelo sencillo y directo que seguir basado en el comportamiento de estos seres<sup>815</sup>. De

<sup>814</sup> Sobre los criterios establecidos por el cristianismo para la formulación de una iconografía *ad hoc*, véanse los ya clásicos estudios de BURCKHARDT, P., *Principio y Método del Arte sagrado*, Buenos Aires, Lirium, 1982; ELSNER, J., *Art and the Roman viewer. The transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge, University Press, 1995; ESMEIJER, A. C., *Divina Quaternitas. A preliminary study in the Method and application of visual exegesis*, Assen, Van Gorcum, 1978; FERGUSON, G., *Signos y símbolos en el Arte Cristiano*, Buenos Aires, Emecé, 1956; GIGON, O., *La cultura antigua y el cristianismo*, Madrid, Gredos, 1970; GILLES, R., *Le symbolisme dans l'art religieux. Architecture, couleurs, costume, peinture, naissance de l'allégorie*, París, La Colombe, 1961; GRABAR, A., *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Col. Alianza Forma, nº 49, Madrid, Alianza, 1985; LURKER, M., *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia*, Córdoba, El Almendro, 1994; RODRÍGUEZ HERRERA, I., *Antigüedad clásica y Cristianismo*, Salamanca, Universidad Pontificia, 1983; RUIZ MONTEJO, I., “El nacimiento de la Iconografía cristiana”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV-7, Madrid, 1991. pp. 21-30; SCHAPIRO, M., *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media*, Madrid, Alianza Editorial, 1987; y SOTOMAYOR MUROS, M., *Fe y Magisterio en la iconografía paleocristiana*, Granada, Universidad, 1961.

<sup>815</sup> Entre los autores griegos referidos, sin duda ocupa un lugar preferente Semónides de Samos o de Amorgo, quien, ya en el s. VII a.C., elabora quizás el catálogo más antiguo de correspondencias entre las costumbres animales y las cualidades y vicios humanos. Para ser más exactos, su *Sátira contra las mujeres*, plasmada en 118 trímetros yámbicos, hace derivar los diversos caracteres femeninos bien de los animales o de los elementos de la Naturaleza. De esta manera, de la cerda Zeus hizo descender a la mujer sucia; del perro a la



tanto éxito fue la respuesta que Esopo o Fedro se convirtieron en referente para los pueblos mediterráneos, extendiéndose con prontitud las historias que en el ámbito animal defendían la curiosa aplicación del sentido común por encima de otras connotaciones humanas más centradas en cuestiones sociales, políticas o económicas<sup>816</sup>. De ahí que los animales se convirtiesen en los maestros morales de las civilizaciones clásicas y aunque sus comportamientos, imbuidos de un particular simbolismo, fuesen variados, alterados y modificados según la intención de los autores, desde época temprana rivalizarán con propuestas mucho más eruditas provenientes de las escuelas de pensamiento, oponiendo frente a lo racional humano lo irracional animal<sup>817</sup>.

Las fábulas, etimológicamente hablando, responden a dos rasgos fundamentales: la tradición oral y el contenido pedagógico. Sebastián de Covarrubias las definía en el siglo XVII como “ciertos cuentos, cuya corteza es un entretenimiento de cosas ridículas, introduciendo a los animales, como al león, al lobo, a la raposa y a los demás que hablan y razonan entre sí, y debaxo della ay una doctrina moral en la qual se nos advierte de lo que devemos hazer y de lo que nos devemos guardar”<sup>818</sup>. Pero estas fábulas responden a planteamientos y creencias establecidas de antemano ya que en la Grecia clásica existe una concepción religiosa de la naturaleza que tiene su prístino reflejo en todas las facetas de la vida del hombre. Todos los elementos naturales no sólo son vivos sino que se convierten en vitales porque contienen características humanas otorgadas por los propios dioses. De ahí que la propia naturaleza remita al ser humano, quien a su vez encuentra en ésta un espejo para sí mismo, y por consiguiente trate de imitar a los dioses que son, en definitiva, quienes les han permitido gozar de vida. Pero la separación entre ambos es clara y palmaria: la naturaleza es considerada en sí misma divina, pero los seres humanos no lo son y están condenados a seguir el modelo natural convertido en teatro cotidiano en el que se reflejan los comportamientos divinos, como suelen repetir en ocasiones los poetas de la época clásica.

Es así como la conexión animal-dios es constante en el mundo heleno. Un caso paradigmático es el del lobo proveniente del mundo salvaje en el que no existen normas y su evocación a Zeus y a Apolo a través de la fuerza, de la combatividad y de la astucia. El perro, por el contrario, suele estar vinculado a un carácter monstruoso por su impureza, actuando de mediador entre el mundo de los vivos y el de los muertos en su papel de cancerbero de la puerta divisoria de ambas esferas. Su diosa protectora es Hécate, a la que rara vez deja de acompañar.

---

mujer curiosa y chismosa y así consecutivamente hasta configurar un mosaico de espejos morales tremendamente misógino. Como contrapunto, la única mujer que proporciona bienestar y alegría al hombre es la que tiene su origen en la abeja. Véase BRAMBILLA, A., “Yambos de Semónides” en GONZÁLEZ PORTO-BOMPIANI, V., *Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*, t. X, Barcelona, Montaner y Simón, 1960, p. 789.

<sup>816</sup> ESOPPO, FEDRO, LA FONTAINE, IRIARTE, SAMANIEGO, *Fábulas completas*, Madrid, J.B. Bergua, 1996; y *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*, Madrid, Gredos, 1985.

<sup>817</sup> PÉREZ JIMÉNEZ, A. y CRUZ ANDREOTTI, G. (eds.), *Así dijo la zorra. La tradición fabulística en los pueblos del mediterráneo*, col. Mediterranea, 10, Madrid-Málaga, Clásicas-Charta Antiqua, 2002. pp. 3-4.

<sup>818</sup> Voz ‘fábula’, en COVARRUBIAS, S., *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, 1611. Referencia citada en PÉREZ JIMÉNEZ, A. y CRUZ ANDREOTTI, G. (eds.): *op. cit.* p. 5.

En Roma además se puede encontrar un novedoso simbolismo aplicado a los animales. Ciertamente es que una de las aportaciones romanas al sistema simbólico de representación establecido por los griegos es el de incorporar una lectura alegórica a determinadas representaciones abstractas. En este sentido, la historiografía ha llegado a establecer, no sin dificultades, una serie de pautas para identificar y descifrar algunos aspectos relacionados con esta cuestión, interpretando diversas escenas con episodios de la historia de Roma<sup>819</sup>. Tal es así que la representación de una cerda alimentando a sus treinta crías parece remitir a la fundación de la ciudad en el momento en que se le aparece a Eneas cuando, en su huida de Troya, llega a suelo itálico por primera vez, convirtiéndose desde ese momento en signo favorable para los dos gemelos Rómulo y Remo. También la lucha entre una loba y una zorra remite, del mismo modo, a un episodio de la historia constructiva troyana que acaba con la victoria de la primera sobre la segunda. En definitiva, estos animales intervienen como reflejos de presagios incorporándose con posterioridad otros simbolismos a favor de la construcción del gran imperio romano. De hecho, la escena de la cerda dando el alimento a sus hijos se asocia, no sólo a ideales de fecundidad, sino al nacimiento de los treinta pueblos latinos que nacen de una misma madre que, para más señas, es de color blanco en alusión al nombre de la primitiva capital romana, Alba. Si se tienen en cuenta las apostillas realizadas por la historiografía posterior, estas teorías simbólicas están imbuidas por las creencias religiosas de los pueblos latinos y surgen de la combinación de tres factores que establecen un pensamiento unificado: la sacralidad, la guerra y las actividades económicas; en definitiva, que la aparición y/o asociación de determinadas escenas de animales no es un hecho excepcional, sino que estos seres vivos están asociados, desde tiempo inmemorial, a determinados dioses, de los cuales comparten sus virtudes y cuya inserción en un determinado momento presagia el futuro, ya sea positivo o negativo, de la vida del hombre.

Por lo tanto podríamos establecer una clara diferenciación: de un lado la tradición oral y las creencias populares recogidas en las fábulas; y, de otro, la corriente intelectual que, a partir de los textos de los historiadores y poetas, deja constancia del importante papel desempeñado por el mundo natural en la configuración del orbe terrestre. Por decirlo de otro modo, estaríamos ante una doble vía, una más popular y directa y, la otra, erudita y casi científica. En principio parecen alternativas totalmente enmarcadas, separadas y diferenciadas pero que con el paso del tiempo y especialmente con la superposición de culturas que arrastran las costumbres anteriores, van a unificarse y mezclarse hasta el punto que, andando el tiempo, será imposible distinguir la una de la otra. Porque la tradición oral llegará el momento en que se refleje en textos escritos e inunde los mismos de una serie de fantásticas características que, unidas al conocimiento directo que proporciona el estudio sosegado de la naturaleza, harán de los animales y de su comportamiento un modelo casi imposible de seguir por sus extraordinarias virtudes, singular comportamiento e inimitable actitud. Además esa fusión de recursos y fuentes de inspiración sucumbirá igualmente al credo cristiano desde el momento en que los animales se conviertan también, por su especial cercanía al contexto natural, en trasunto mismo de la divinidad, lo cual no es

<sup>819</sup> Estas ideas, que debemos aplicar con la suficiente cautela debido a la fortísima crítica que suscitaron, aparecen recogidas en DUMÉZIL, G., "Sur quelques expressions symboliques de la structure religieuse tripartite à Rome", en *Journal de psychologie*, nº 45, París, 1952. pp. 43-46; y BRIQUE, D., "L'oiseau ominal, la louve de Mars, la truie féconde", en *Mélanges de l'École française de Rome*, nº 89, Roma, 1976. pp. 31-50. Un resumen de estas tesis es recogido por SPINETO, N., *Op. cit.* pp. 80-82.

novedoso porque viene igualmente a recoger parte de la filosofía greco-romana que así lo establecía. Lo importante es que, a partir de la Iglesia primitiva y, especialmente, con la Edad Media, se va a incidir en la capacitación animal como la más perfecta ante los ojos de Dios, siendo necesario que el fiel, arrepentido, humillado y con ansias de alcanzar la paz eterna y la reconciliación divina, acepte el camino que le ofrecen los comportamientos de los seres irracionales para unirse definitivamente al Reino de los Cielos y compartir con la Iglesia los frutos de la inmortalidad.

En el pensamiento cristiano, el mundo de la simbología animal ha de entenderse pues como espejo moral y norma de comportamiento del hombre, haciendo uso de las facultades innatas y de la caracterología particular de lo animado en pro de la consecución de una idea, de la comprensión de un fenómeno concreto y de la asimilación del mismo, en tanto medio adecuado de acercamiento a una realidad intangible. El universo de los símbolos, y en concreto la concepción del mundo como tal, es una consecuencia misma del desarrollo de la humanidad. El desempeño particular de cada uno al asumir una serie de normas mínimas de comunicación, permitieron la instauración desde antiguo de una normativa no escrita que informaba, a través de conceptos complementarios, sobre la oposición, analogía, parecido o relación entre ellas.

Por consiguiente el concepto de símbolo cristiano se convierte así en paradigma del 'ser', permitiendo por su acción que las cosas 'existan', que tengan fundamento y vida propia a través del establecimiento de un estatuto de presencia material que no debe permitir su devaluación conceptual en meras metáforas descohesionadas. La vinculación del 'ser' con el 'existir' posibilita la creación de un lenguaje propio, de un código de comunicación capaz de elaborar una visión de la realidad que va más allá del conocimiento positivista de las cosas y permiten el acercamiento atemporal a esa fuente sombría de la que hablaba Platón al referirse a la *gnosis* como fundamento de la filosofía, entendida en sentido estricto por amor a la Sabiduría, en su afán por dominar un mundo que se le escapa de las manos.

No obstante, el símbolo cristiano como tal huye de toda definición terminológica pues no existen circunstancias que expliquen con exhaustividad su valor ya que sus límites se desbordan más allá de lo establecido y cada percepción individual lo interpreta según su propia existencia histórica, su bagaje cultural, su experiencia espiritual o los modismos imperantes de una época, entre otras circunstancias concatenantes. Lo que para un individuo representa una cosa para otro será otra, incluso su presencia puede llegar al extremo de convertirse en una ofensa contra su propia dignidad y/o pertenencia a una comunidad social. De ahí que su adscripción a una idea predeterminada o a un pensamiento concreto, conlleve el estudio pormenorizado no solamente de esa función que se le otorga sino del medio cultural en el que se desarrolla, del papel que desempeña en su adscripción en un conjunto con otros significantes y de las influencias históricas que lo presentan como elemento vital para la consecución del efecto pretendido con su utilización.

Instituida la Iglesia católica, su desarrollo vital queda unido a múltiples variantes entre las cuales se encuentra la implantación de una cosmología simbólica concreta en el que convencimiento que sus múltiples posibilidades expresivas, estéticas, pedagógicas y connotativas permitirían la posibilidad de utilizarlos a favor de ideas, adjuntándoles a cada

uno determinados valores morales en consonancia con la propia identidad como comunidad de fieles. Ese extenso código simbólico de formas visuales posibilitaba igualmente la explicación pedagógica, más sencilla y directa, de las principales verdades inmanentes de la fe, explicitándose así cuestiones y situaciones que, por otro lado, resultarían del todo inexplicables. Es de esta forma como se va generando un extenso conjunto de elementos que con el transcurso del tiempo se van a convertir en una constante iconográfica adjunta a toda expresión de arte religioso. Y ello es así porque se aplican las funciones más comunes del símbolo, ya que su establecimiento permite la captación de una realidad que va más allá donde lo racional no alcanza a descifrar, permitiendo argumentar respuestas concretas a preguntas indescifrables, conflictos incomprensibles o deseos insatisfechos.

Igualmente el símbolo actúa como mediador para enlazar el cielo y la tierra, la materia y el espíritu, lo concreto con lo abstracto o lo material con lo inmaterial, entre otras cosas, actuando como una fuerza centrípeta que logra confrontar y reconciliar en torno a sí tendencias antagónicas y opiniones contrarias en un mismo vínculo hábilmente compensado. Esa energía unificadora deviene irremisiblemente de la experiencia del hombre en sus tres niveles: inconsciente, consciente y supraconsciente, pues es únicamente en su espíritu, en su interior, en su propia inteligencia, donde se sintetiza el propio mundo en sus planos inferior, terrestre y celeste, tendiendo puentes de entendimiento con la naturaleza que le rodea y con la inmensidad del orbe. Por eso el símbolo contiene otro tipo de connotaciones que le asignan un papel trascendental como vía pedagógica y terapéutica que permite la senda a lo inaccesible, aplicable no sólo en un plano individual sino en un sentido colectivo, de grupo, con una amplia resonancia coral y trascendencia comunitaria.

Por lo tanto la utilización de los símbolos, constituyó una forma de pensar, un modo de afrontar y de entender el conocimiento de las cosas por cuanto la imagen constituía una revelación, una aparición y una manifestación de la esencia dando curso a una participación sustancial de lo objetual *per se*. Sin embargo este hecho no es aislado sino que todas las religiones de la Antigüedad y los cultos primitivos se fundamentan en la noción simbólica de la vida humana y del cosmos, como manifestación reconocible de la divinidad. En virtud del aspecto simbólico se establece una regulación del mundo que comporta una dinámica de actitudes tendentes a Dios. Por lo tanto, desde sus orígenes la religión cristiana estableció paralelismos a través de los textos bíblicos que consagraron el papel primordial de la imagen en cuanto revelación de Yahvé y expresión de su voluntad sobre el pueblo elegido. El pensamiento cristiano primitivo formulado por los textos patrísticos utilizó el mismo lenguaje derivado en su inicio hacia la representación esquemática y sincrética que podemos comprobar en las catacumbas.

Así pues el arte cristiano va a representar bajo una epidérmica y primaria visión la armonía entre la naturaleza humana y la animal; sin embargo, y tras la expulsión del Edén, la responsabilidad de los actos recae en el ser, que habrá de retomar, en aras de su propio beneficio, la confianza perdida por el ser supremo. Para ello, el animal le sirve, en muchas ocasiones de estímulo y ejemplo, pues su comportamiento, a pesar de no atenerse a una razón lógica, remite a un modelo afín con las enseñanzas que predica la religión. Por lo tanto la actuación de algunos seres animados, tan dispares como cada uno de los pasos que

conforman la extensa línea que separa el bien y el mal, obligarán al hombre a elegir el camino que su moral le dicte.

La propia celebración eucarística constituye un sacrificio sacramental que obliga al establecimiento de una serie de símbolos que, de ser correctamente interpretados a partir una acción inmediata invisible, proponen una presencia latente percibida únicamente por el iniciado. De ahí la necesidad de encontrar en lo animado la vía más correcta de expresión de lo inanimado, pues tanto en sus características físicas como en su comportamiento social se encontraban pautas ‘cuasi’ racionales a veces, o episodios tradicionalmente conocidos, que hacían de los mismos un elemento de comprensión y acercamiento al modo de evocación mística de la divinidad. Por consiguiente, la implantación de una serie de animales vinculados al ciclo sacramental e imbuidos de connotaciones cristológicas ha de entenderse como símbolos integrados en la propia liturgia como expresión de esa fe, por cuanto expresan la esperanza de la Iglesia y en cuanto suponen y exigen la profesión filial a quienes lo celebran, propiciando con su acción la comunión con el misterio cristiano dentro de una ambientación trascendente y unitiva, donde la diafanidad, la cercanía y la experimentación personal se convierten en los medios por los cuales el acercamiento divinidad-grey se hace patente.

La antigüedad clásica se convierte en la fuente de inspiración más cercana, sin obviarse otras connotaciones ligadas a culturas ancestrales y, por supuesto, el compendio espiritual más importante para el cristianismo, la Biblia. En el Medievo tendrá lugar la eclosión más substancial de la fauna animal en las manifestaciones artísticas religiosas, contaminadas por innumerables connotaciones teológicas y morales, propiciado sobre todo a partir de la irrupción del pensamiento de Agustín de Hipona quien encuadra a animales, plantas, minerales e, incluso, a los números, en la categoría de los *signa naturalia*, es decir, todo aquello que permita el conocimiento de otras cosas ajenas a lo que en sí son<sup>820</sup>. A ello se suma el desarrollo de la tendencia psicologista o afectiva de la teología, desplegada desde la literatura y la mística franciscana por Buenaventura de Bagnoregio<sup>821</sup>. En este sentido, el interés del Doctor Seráfico por la cristología y los matices sentimentales ya apuntados en el pensamiento de Francisco de Asís reflejan y popularizan, a posteriori, las opiniones vertidas en los bestiarios que, antes y después del XIII, circulaban por Europa. Dentro de este género literario serán especialmente relevantes *Las Etimologías* de Isidoro de Sevilla y otros muy conocidos como *El Fisiólogo*, atribuido a Epifanio, o el *Bestiario Toscano*<sup>822</sup>.

<sup>820</sup> DELGADO, F., “Fundamentos teóricos del Simbolismo medieval”, *Traza y Baza*, 7, Barcelona, 1978, pp. 45-52.

<sup>821</sup> Véase al subapartado dedicado a la incardinación del concepto eucarístico en los planteamientos desarrollados por el autor seráfico.

<sup>822</sup> Sobre este tema, entre otros, véanse MALAXECHEVERRÍA, I., *Bestiario Medieval*: Madrid, Situela, 1986; HASSIG, D., *Medieval Bestiaries. Text Image, Ideology*, Cambridge University Press, 1995; CARREGA, A.Mª y NAVONE, P. (eds.), *Le proprietà degli animali. Bestiario Moralizzato di Gubbio...Lilbellus de natura animalium*, Génova, Costa e Nolan, 1983; PENCO, G., “El simbolismo animalesco nella letteratura monastica”, *Studia Monastica*, VI-1, 1964, pp. 7-38; Mc CULLOCH, F., *Medieval latin and french bestiaries*, University of North Carolina Press, 1970.



En este sentido, *El Fisiólogo* es un manual de historia natural datado a principios de la era cristiana y posiblemente originario de Alejandría. Su popularización conllevó la difusión de una interminable serie de tradiciones ancestrales que, desde oriente, centraban en el animal la conducta moral que todo humano debiera seguir. A semejanza del mismo, muchos libros similares fueron denominados con el apelativo de bestiarios, considerándose con frecuencia los animales que aparecían en sus páginas cual imágenes de Cristo o del Diablo, símbolos respectivos de virtudes y vicios, al terminar cada descripción con una recomendación moral. Estos catálogos animados, enraizados en las antiguas fábulas, rezuman una fresca corriente de inspiración para los artistas, prefiriendo basarse en ellos antes que observar los animales en su estado natural ya que muchos de ellos eran producto de la mentalidad mitológica y, en esencia, no existían. Su aparición en la iconografía cristológica no se hace esperar, como ocurre en las representaciones de Cristo triunfante –profetizadas en el Salmo 90–, donde a la vez se muestra el enfrentamiento entre el león y el dragón y, por otro lado, entre la víbora y el basilisco. Agustín de Hipona consideraba a estas criaturas fabulosas bajo cuatro aspectos relacionados con el demonio vencido por Cristo después de la Resurrección: El Anticristo es significado por el león; el demonio por el dragón; la muerte por el basilisco y; el pecado por la víbora.

Entre las criaturas fantásticas más significativas del bestiario figuran con luz propia el unicornio, esta criatura mítica es descrita tan poderosa para el hombre que es difícil de domesticar contando con un largo y afilado cuerno que despunta sobre su frente; el pelícano, que mataba a sus inquietos polluelos para luego devolverles la vida con la sangre manada de su propio pecho herido; el ave fénix, que renace de las cenizas; o el grifo, criatura fabulosa procedente de orígenes griegos y escitas, usado con frecuencia como un siniestro motivo decorativo sin un significado alegórico específico<sup>823</sup>.

No obstante la vida monástica ya había completado igualmente el trasfondo cristológico de cada animal, codificando su posterior imagen como elementos identificativos de la Eucaristía, contribuyendo a ello las obras de Alberto Magno, Hugo de San Víctor y la monja Hildegarda. Precisamente Alberto Magno<sup>824</sup> va a argumentar que para percibir la perfección e imperfección de los animales, éstos deben ponerse en relación con las potencias del alma, considerándose lo más puro aquello que irradie desde la razón. En consecuencia, será ésta la que aplique a los animales perfectos todo aquello que los hombres deploran de su alma, debido a que los órganos de los primeros están imbuidos del espíritu casto de la naturaleza. Acerca de la suma perfección del animal, similar a la del hombre, este autor distingue distintos grados en función de las facultades del alma y de sus cualidades<sup>825</sup>, lo cual constituye la causa de tal perfección o imperfección. Debe partirse de distinguir entre los animales un género perfecto de otro género imperfecto. Toda perfección e imperfección animal depende de la participación en su ser de las virtudes y de los defectos. En primer lugar habrá que determinar, por tanto, qué tipo de animales son perfectísimos, en función

<sup>823</sup> CHILD, H. y COLLES, D., *Christian Symbols... op. cit.* pp. 216-218.

<sup>824</sup> MAGNO, A., *De animalibus*. En los capítulos de esta obra, el autor va haciendo especial hincapié en toda la perfección existente en los animales y cómo a través de ésta pueden conocerse sus habilidades y comportamientos, constituyendo un modo único de imitación para los seres humanos.

<sup>825</sup> STADLER, H. (ed.), *Albertus Magnus. De animalibus libri XXVI. Nach der cölner urschrift.* t. 2, libros XIII-XXVI. Münster, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1920. Libro XXI, p. 1321.

de la proporción imperfecta que se encuentren en ellos. Para el entendimiento de los hombres hay unos animales más perfectos, por cuanto esa perfección se manifiesta en un grado similar en el alma para los hombres. Precisamente, será la Escolástica medieval, protagonizada por dicho autor y por Hugo de San Víctor, entre otros, la que promueva, junto con el nacimiento de las Universidades y, por consiguiente, con la instauración del saber universal, una enseñanza que permita la reforma del alma y la oriente por el camino de la salvación.

Este progreso espiritual es, al mismo tiempo, el de la especulación en el más elevado sentido. El punto de partida se encuentra en una concepción de la vida espiritual y del papel de la sabiduría. El alma dominada por las pasiones y atraída únicamente por las formas sensibles, olvida lo que es. Entonces solamente por medio de la doctrina puede ser orientada y devuelta a ella misma. La búsqueda de la verdad juega el mismo papel que el ejercicio de las virtudes. Una y otra restauran en el fiel la semejanza divina. La sabiduría es, así, el término del progreso del alma. Es la vida espiritual en toda su elevación, en toda su dignidad, a la vez especulativa y práctica, comprendiendo el conocimiento con la virtud<sup>826</sup>. Así, la naturaleza aparecerá como una manifestación exterior de esa sabiduría a la que da acceso la contemplación interior. El esfuerzo del alma consiste en llegar en esos dos distintos órdenes a la misma contemplación de lo visible y de lo invisible, para captar en el interior la significación de lo que es manifiesto y para alabar a Dios a través de las obras por las que su sabiduría resplandece en el exterior.

Sin embargo, la irrupción del Renacimiento supuso un golpe seco a la extensísima simbología que caracterizaba la Edad Media<sup>827</sup>, sesgando el significado de numerosos elementos alguno de los cuales no volvieron a tener ya ninguna repercusión. Es curioso el dato pues si el período proclamaba y asumía sin ambages un sentimiento de *rinascere* de lo clásico, todo cuanto había servido con posterioridad al sustento y ampliación conceptual de lo simbólico, como ocurre en el caso de los animales y su acepción cristiana, se retoma en un sentido más racional eliminando todo supuesto atisbo poético que fuese en detrimento de una comprensión razonada. Sin embargo durante esta etapa asistimos a la proliferación de la literatura emblemática, empeñada en exponer a través del ejemplo animado la conducta moral concreta. Para ello se recuperaron textos antiguos, caso de la *Hieroglyphica* de Horapolo, de la *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, o de la *Hieroglyphica* de Piero Valeriano, donde pueden verse algunos atisbos de ese comportamiento de los seres irracionales. En este sentido deben destacarse obras posteriores que sí muestran la ejemplificación de los animales de acuerdo con los principios de la *Devotio Moderna* aplicados en un sentido alentador en pro de la filiación cristiana y en términos universales de filosofía moral<sup>828</sup>, conciliándose en un terreno complejo las fábulas mitológicas con la ideología cristiana especialmente a partir de los valores morales intrínsecos a ella.

<sup>826</sup> Véase incluso una declaración de intenciones en SAN VICTORE, H. de, *In caelestem ierarquiam*, libro III, Patrología latina, tomo CLXXV, col. 950.

<sup>827</sup> A respect véase WIND, E., *La elocuencia de los símbolos. Estudios sobre arte humanista*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.

<sup>828</sup> GARCÍA ARRANZ, J.J., *Ornitología Emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996.

La explicitación concreta de este simbolismo animal cobra una función mediadora de acercamiento a la eucaristía en un acceso que debe ser pensado en espiral, a cuyo punto de origen solo es posible llegar a partir de las derivaciones que de él se han ido originando. El símbolo es, por tanto, la revelación de una presencia que no permite descubrir la verdadera esencia sin que exista una contemplación, entendida como suprema actividad del hombre. Sólo así se valida el procedimiento óptimo para alcanzar los dones espirituales propuestos y cuyo fin último es desvelar el secreto del sacramento, su verdadera esencia. Y de ahí que cada uno de los símbolos animados haya tenido una importantísima transposición en el universo del arte, entrando a formar parte de numerosos programas, elementos y objetos eucarísticos donde, el fin último de su disposición es recordar, señalar y argumentar la presencia real y permanente de Cristo en las especies consagradas custodiadas en el *ciborium*.

Con la instauración de la doctrina postrentina, en plena época de la renovación católica, se vuelve a dar un giro en la concepción simbólica de un mundo que sólo puede patentizarse en signos visibles de la divinidad suprema, a cuyo único fin responden la elaboración de extensos prontuarios emblemáticos concebidos como explicitaciones eruditas de episodios concretos relacionados con la vida de Cristo, su Madre y los santos. Independientemente de cada uno de esos hechos representados, las fuentes primordiales de las que se nutren son tres: Nuevo Testamento, patrística –especialmente los ocho primeros siglos del cristianismo– y el magisterio pontificio. A todo ello hay que añadir las diferentes directrices dadas a lo largo de la historia eclesiástica por los diferentes concilios y sínodos, desde los cuales se ha establecido una política ideológica fundamentada en los textos sagrados y místicos aunque añadiéndoles el bagaje cultural y vivencial de la propia Iglesia y las connotaciones históricas que, en cada momento, ha sido necesarias añadir debido a circunstancias, episodios y ataques que han puesto en entredicho las verdades de la fe.

Una vez establecidas las anteriores precisiones a continuación se efectúa una aproximación al análisis individual de los animales más relevantes y por ello, más frecuentes, insertos en los ciclos eucarísticos a través de una metodología iconográfica e iconológica que permita conocer la progresión de los mismos en cada una de las épocas históricas, sus particularidades físicas y, sobre todo esa idiosincrasia particular que les hacen ser partícipes de esa simbología cristológica y sacramental. Recorriendo con nimia prodigalidad al sentido acomodaticio, algunas fuentes eclesiásticas, en su afán por cumplir los fines piadosos de edificación de los fieles, ensancharon excesivamente el vínculo de las figuras simbólicas considerando como tales pasajes bíblicos o referencias legendarias que en realidad encierran una significación muy diversa y que, además, ponen en riesgo la verdad histórica que encierran los textos sacros. Por lo tanto más bien se ha de ser parco en esta materia, restringiendo los símbolos animados eucarísticos a los que comúnmente han sido admitidos como tal, aunque, en algunos casos, se incida en connotaciones singulares que, a pesar de no contar con un fundamento claro, han sido admitidas como tales por su asimilación y progresión en el seno de la propia historia de la Iglesia.

Para una mejor exposición de los mismos y atendiendo a criterios de claridad pedagógica, se establece un recorrido *ad hoc* que comienza por la abeja y continúa con otros animales tan paradigmáticos como el fénix, el ciervo, cordero, el delfín, el león, el pelícano, la serpiente

(en su doble dualidad positiva-negativa), la tórtola y el unicornio. Todos ellos componen, en definitiva, un sugestivo prontuario de *Imagines Christi* que transfiere a la iconografía sacra un componente mítico, legendario y fantástico puesto al servicio de lo dogmático<sup>829</sup>.

### • 3.3.1. ABEJA

Las características más sobresalientes de este insecto himenóptero, de la familia de los ápidos, son muy conocidas. Además de vivir en enjambres, su labor está centrada, casi en exclusiva, en la producción de cera –para la construcción del panal– y en la fabricación de miel –para alimentar a sus larvas–, elaborada a partir del polen y el néctar de las flores. Precisamente a la descripción de sus ocupaciones, de sus tipologías y elementos constitutivos para su defensa, del curioso procedimiento para establecer su edad, de los enemigos de su especie, de la construcción de los panales o del escalafón jerárquico que cada cual ostenta, se dedican numerosas páginas en los libros de la cultura clásica, reproducidas casi al pie de letra por los bestiarios medievales.

Al margen de sus virtudes laboriosas, el aspecto más destacable que la religión cristiana recogió de la tradición antigua<sup>830</sup> fue su ideal de castidad. No en balde, hasta los siglos XVI y XVII se mantuvo el enigma de su reproducción, pensándose en la inexistencia del coito entre las hembras y los machos. Así lo apunta Ambrosio de Milán, inspirado en Virgilio, proponiendo al insecto como modelo de integridad virginal<sup>831</sup>, y a él seguirán los restantes autores medievales, como los casos particulares de Hugo de San Víctor y Alberto Magno<sup>832</sup>. Al mismo tiempo, los escritores desarrollaron otros aspectos que asimilaban la vida de las abejas con la actividad laboriosa desempeñada por Cristo, como cabeza visible de la Iglesia y como juez que concede a los justos el goloso galardón de la miel; sin olvidar las virtudes que, como la sabiduría, se asimilan a los diferentes santos y mártires representados junto a estos insectos<sup>833</sup>. De igual forma comentamos en la elaboración del pensamiento franciscano como Buenaventura de Bagnoregio consideraba el alimento de las abejas como una de las sustancias sacramentales más necesarias para el alma cristiana, partiendo de las palabras proféticas de David.

<sup>829</sup> El compendio animal asociado a la imagen cristológica y sacramental que se explicita a continuación es una síntesis del contenido en GONZÁLEZ TORRES, J., *Emblemata Eucharistica... op. cit.*, pp. 81-202.

<sup>830</sup> Citas bíblicas sobre la abeja se encuentran en: *Génesis* 43, 11. *Deuteronomio* 1, 44. *Jueces* 14, 8-9. *Salmo* 97, 5; 107, 12. *Eclesiástico* 11, 3. *Isaías* 7, 18. *Lucas* 24, 42. *Proverbios* 16, 24.

<sup>831</sup> Véase SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio seguido de El Bestiario Toscano*. Madrid, Tuero, 1986. p. 114.

<sup>832</sup> SAN VICTORE, H., “De Bestiis et aliis rebus. Libri Quatuor”, en *Opera Omnia, tribus tomis digesta*. Col. Patrologiae Cursus Completus Sibe Bibliotheca Universalis, integra, uniformis commoda oeconomica omnium ss. patrum, doctorum scriptorumque ecclesiasticorum qui ab aevo apostolico at innocenti tercero tempora floruerum ..., t. CLXXVII, París, J.-P. Migne, 1879. Libro III. Cap. XXXVIII. Col. 97-99. También en “De scripturis et scriptoribus sacris”, en *Opera Omnia, tribus tomis digesta*. Col. Patrologiae Cursus Completus Sibe Bibliotheca Universalis, integra, uniformis commoda oeconomica omnium ss. patrum, doctorum scriptorumque ecclesiasticorum qui ab aevo apostolico at innocenti tercero tempora floruerum, t. CLXXV, París, J.-P. Migne, 1879. Cap. XIV, cols. 20-21; STADLER, H. (ed.), *Albertus Magnus... op. cit.* Libro XXVI, pp. 1580-1581.

<sup>833</sup> Una exhaustiva panorámica sobre la función de la abeja y sus virtudes, en la vida eclesiástica, nos la ofrece MISCH, M., *Apis est animal – Apis est Ecclesia. Ein Beitrag zum Verhältnis von Naturkunde und Theologie in spätantiker und mittelalterlicher Literatur*, col. Europäische Hochschulschriften, vol. 107. Frankfurt, Publications Universitaires Européennes, 1974.

La miel, alimento que recomiendan las Escrituras<sup>834</sup>, deleita al gusto y, como se ha apuntado, tiene la propiedad de purificar la vista, pues no en vano Plinio la definió como *oculis aptissimum*<sup>835</sup>. Del mismo modo, y siguiendo las indicaciones seráficas, el panal simboliza el sacramento eucarístico y ofrece los afectos de su beneficio espiritual a través del cuerpo de Cristo que, como diría San Bernardo, es néctar del corazón y miel dulcísima para la boca. En el texto bonaventuriano, la abeja misteriosa que liba el alimento no es otra que María, pues ella mejor que nadie contiene el principio de la dulzura en su seno inmaculado. Por lo tanto compartir su fruto dulce produce la venida de la luz para los hambrientos que, no obstante, deben previamente recorrer un camino previo de santificación, que les insta a esforzarse en vencer las tentaciones, implorar el patrocinio mariano y auxiliarse con el mérito de las buenas obras<sup>836</sup>, pues sólo así conseguirán infundirse del vigor eucarístico del que emana el don de la gracia.

Ambrosio, en *De virginibus*<sup>837</sup>, participa de la opinión de otros autores al defender metafóricamente la naturaleza de Cristo como ‘hijo inmaculado de Dios’, incorrupto de todo pecado por cuanto la divinidad impide de por sí cualquier contacto. Entre los méritos de esta virginidad aduce el hecho de que Cristo nazca de una virgen, manteniendo Él mismo su pureza anterior por cuanto había nacido íntegro antes de todos los siglos. Tales afirmaciones son transferidas a Cristo en paralelo al concepto de Iglesia, la cual identifica incluso con la abeja. En un ejercicio de erudición comparativa, el texto ambrosiano afirma que, por su virginidad, la institución eclesiástica es digna de compararse con la abeja por ser laboriosa, púdica y sobria. En consecuencia, tiene por misión la fábrica de la miel, alimentándose del néctar sin conocer tampoco la unión con otros insectos. Así, la palabra de Dios desciende de ese dulce jugo, pletórico de suavidad, privado de amargor.

Otros autores ratifican estas afirmaciones del arzobispo milanés al afirmar cómo la abeja es un animal castísimo que no se genera por contacto carnal entre sus semejantes. E igualmente, lo más reseñable, es esa idea de mente casta y sobria que destila este insecto, cuya inteligencia brota libremente. De ahí que su alma sea casta, de tal manera que la abeja vuela por el campo de modo semejante a la meditación diligente de las Sacras Escrituras y deleitándose en coger flores espirituales guiadas por el ejemplo de los Santos.

<sup>834</sup> Proverbios 24, 13.

<sup>835</sup> PLINIO EL VIEJO, *Historia Natural*. Libro II, 16.

<sup>836</sup> Inspirado en *I Libro de Samuel* 14, 27-30. Estos versículos narran el episodio en que Jonatás, hijo de Saúl, movido por la inspiración de Dios y acompañado de su escudero, se atrevió a combatir contra el ejército de los Filisteos. Llegado a un punto del combate, y cercana ya la victoria, se sentó desfallecido por el hambre y el desgaste, sintiendo que su vista se nublaba. Alzó la vara que llevaba consigo y alcanzó un panal de miel. Tras engullirlo, el fruto de la abeja le hizo brillar los ojos, recobrar fuerzas y proseguir la lucha hasta la destrucción completa de los adversarios.

<sup>837</sup> Véase MILÁN, A. de, *De virginibus*, libro I, caps. V y VIII. Texto latino recogido por MIGNE, J. P., *Patrología latina*, vol. 16, cols. 194-195, 210-211, París, 1844-1855. La comparación abeja-Iglesia responde al fragmento: *Favum itaque mellis tua opera componant; digna enim virginitas quae apibus comparetur; sic laboriosa, sic pudica, sic continens. Rore pascitur apis, nescit concubitus, mella componit. Ros quoque virginia est semo divinus; quia sicut ros, Dei verba decendunt. Pudor virginia est intemerata natura. Partus virginia fetus est laborum, Express amaritudinis, fertilis suavitatis. In commune labor, communis est fructus.*



La versión barroca de la mística colmena se plasma en un grabado alusivo a la milagrosa conservación de las especies eucarísticas en la iglesia de la compañía de Jesús, de Alcalá de Henares, Madrid (**imagen 113**). En 1595, unos moriscos robaron unas hostias llevados por la codicia de los copones de plata que las contenían y en su huida del templo, las pusieron en una colmena. Acto seguido, las abejas, en señal de reverencia, fabricaron una colmena de cera y miel, reproduciéndose en la estampa el milagroso acontecimiento. La curiosa narración, más propia de la leyenda, entra en cierta contradicción con un hecho de características similares que sí está documentado en la misma localidad en 1597<sup>838</sup>. Entonces, el contenido de uno de los copones no fue colocado sobre ningún panal sino entregado a un jesuita al arrepentirse el ladrón: en un envoltorio el célibe encontró 24 formas eucarísticas, de las cuales 19 estaban enteras y 5 partidas. Pasados los días y como las especies seguían intactas no habiendo perdido un ápice de color o de la naturaleza propia del pan con que estaban realizadas, el jesuita informó al superior de la orden, Gabriel Vázquez quien siendo conocedor de otros casos de hostias robadas a su vez devueltas con veneno, decidió conservarlas en una píxide de plata indicando en un nota que una vez se hubiesen descompuesto se destruyesen con fuego o agua.

Sin embargo años después seguían manteniendo el mismo estado, como atestigua en 1608 el provincial de Toledo, Luis de Palma, quien ordenaba que se dispusieran las hostias ‘recuperadas’ en una sala húmeda para acelerar su descomposición junto a otras formas sin consagrar que, curiosamente y a la postre, acabarían degradándose. Las comprobaciones siguieron haciéndose hasta 1615, certificando incluso su incorruptibilidad médicos y notarios. Ante el hecho, se dio traslado del suceso al arzobispado toledano que, pese a ser sede vacante tras el fallecimiento del cardenal Sandoval y Rojas, atestiguaría la conservación sobrenatural de las especies en base a los informes previamente enviados autorizando a su vez en 1619 su culto público. La fiesta principal quedaría fijada para el IV domingo de pascua, verificándose al año siguiente por vez primera una solemne procesión de las formas incorruptas que contó con la presencia de los reyes hispanos, infantes, claustro universitario y concejo de la villa, acompañando al cabildo magistral. A partir de esa fecha, las formas se custodiarían en un ostensorio de plata sobredorada al tiempo que el templo jesuita dedicaría sus esfuerzos en difundir tan prodigioso hecho (**imagen 115**) adecuando además la capilla situada en la nave del evangelio a las formas incorruptas cuyas obras de construcción finalizaron en 1687 dotándola de un carácter eminentemente sacramental<sup>839</sup>.

<sup>838</sup> Los datos históricos que a continuación se citan están recogidos en MUÑOZ SANTOS, M<sup>a</sup>. E., “La recuperación de una devoción secular: el culto a las 24 Santas Formas de Alcalá de Henares (Madrid). Génesis y vicisitudes”, en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J. (Coord.), *El Patrimonio inmaterial de la cultura cristiana*, El Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2013, pp. 193-214.

<sup>839</sup> La necesidad de difusión del milagro hizo posible que los miembros de la compañía solicitaran fondos para la construcción tanto de la capilla en sí como del ajuar litúrgico necesario. Una de las donaciones más significativas la aportaría Josefa de Monteneser al costear el palio, varales, alhajas e incluso algunas reformas de fábrica. La capilla fue además dotándose de una ornamentación más suntuosa a partir de 1678, bendiciéndose nueve años después. MARCHAMALO SÁNCHEZ, A., *La Iglesia Magistral de Alcalá de Henares*, Alcalá, Institución de Estudios Complutenses, 1990, pp. 368 y ss.

De igual forma, el suceso quedaría perpetuado a partir del voto perpetuo que el ayuntamiento de Alcalá verificase en 1626, haciéndose cargo del sufragio económico de las fiestas que anualmente se programarían con ocasión de la festividad.

• **3.3.2. AVE FÉNIX**

Los orígenes mitológicos de este pájaro y su comportamiento condicionan su trasfondo simbólico dentro de la cosmología cristológica, aportándole un significado próximo al de la resurrección, investido además de importantes connotaciones eucarísticas. No obstante, la importancia que el Ave Fénix detentó en el pensamiento antiguo es significativa pues su presencia corpórea nunca pudo ser vista. Así lo supone Eliano, al entenderla como un ave divina que únicamente hacía acto de presencia ante la casta sacerdotal egipcia cada quinientos años, período que ella misma estimaba para su propia hierofanía, según la extraordinaria inteligencia de la que estaba dotado<sup>840</sup>.

La vida del fénix es motivo de disparidad de criterios, como también el lugar que habitaba aunque la afirmación más fundamentada sugiere Heliópolis, la ciudad del sol egipcia, un territorio próximo al Líbano denominado la 'Tierra de los Aromas'<sup>841</sup>. Fiel a su destino y llegado el momento de su muerte, tiene la intención de dirigirse al altar de los sacrificios del célebre templo de esta ciudad remontando tanto el vuelo que la proximidad de los rayos del sol lo consume. De sus cenizas nace completamente renovado un joven fénix, integralmente regenerado, que reinicia el mismo ciclo de vida que el anterior. Inclusive algunos autores griegos y latinos lo sitúan en relación con determinadas observaciones astronómicas y, de manera particular, con el paso del planeta Mercurio por delante del sol.

Pero la tradición mitológica se subvierte con posterioridad a los postulados cristianos. Alberto Magno, en *De animalibus libri*, modifica alguno de sus comportamientos y actitudes en pro de la transferencia simbólica de los valores cristológicos. Señala en este sentido que el ave es poseedora de una simbiosis mística, mágica y teológica equiparable a sus características naturales. Lo más trascendente es la narración de su muerte, la cual acontece cuando se siente débil por el peso de la edad. Llegada esta situación, construye un nido fabricado con madera de incienso, mirra, cinamomo y de otros árboles aromáticos y preciosos. Una vez acomodado dentro del nido se deja incendiar por los rayos del sol que hacen resplandecer las plumas, multiplicándose el fuego por doquier. Sin embargo, según las crónicas, se argumenta que renace de las cenizas al tercer amanecer, ascendiendo hacia el cielo pocos días después, convertida en un ave de prístina figura que remonta el vuelo. Hugo de San Víctor establecería que ese resurgir del fénix de las cenizas constituye la prueba fidedigna que obra el gran milagro de la futura resurrección a la que aspira todo cristiano, justificando y reconociendo en la propia naturaleza el principal testimonio que explica, de un modo simple, aquello que la escritura predica<sup>842</sup>. Es decir, el proceso regenerador que el fénix sufre de modo natural es la prueba más palpable de la materialización de la promesa contenida en los libros bíblicos.

Los predicadores de la Iglesia primitiva insistían en mostrar a los fieles cómo el comportamiento terrestre debía orientarse hacia la vida eterna, estableciéndose entonces una curiosa representación en la que los pavos reales –confundiéndose su prototípica cola

<sup>840</sup> ELIANO, C., *op. cit.*. Libro VI, 58.

<sup>841</sup> URECH, E.: *Dictionnaire des symboles chrétiens*. Neuchâtel, Delachaux & Niestlé, 1972. p. 147.

<sup>842</sup> SAN VICTORE, H., "De Bestiis ... *op. cit.* pp. 48-49.

con la del fénix– beberán de un cáliz, entendido como elemento ‘dador de vida’<sup>843</sup>. Para ello recurrieron a la historia del ave que renace de las cenizas, no tanto como un signo profético sino como una verdadera prefigura de la resurrección y de la inmortalidad del alma. De este modo el misterioso pájaro se convirtió, con el pasar de los tiempos, en un símbolo cristiano que aparecía como tal en las monedas de Constantino el grande y de sus hijos, siendo posible que con dicha acuñación se tratase de emblematar el renacimiento imperial como consecuencia de la adopción del cristianismo. Igualmente, en la mayoría de las representaciones del siglo IV realizadas en sarcófagos, mosaicos y bajorrelieves, su presencia remite a la resurrección cristiana, creencia establecida en ejemplo palmario de la vida más allá del mundo sensible. Su representación suele aparecer coronada por un nimbo circular, a modo de sol, retornando así al sentido astronómico del mito viviente que se funde contra los rayos del astro rey<sup>844</sup>.

La aparición del fénix de los bestiarios (**imagen 116**) seguirá la línea argumental de las predicaciones, transmutándose el nido que le sirve a su vez de nido y cobijo por un cuenco o cáliz incandescente de dimensiones importantes para, a partir de ahí, trazar las pertinentes conexiones semánticas con la mística eucarística y el simbolismo inmortal propio de las leyendas del Grial asociándose su imagen como el ejemplo más palmario de un nuevo renacer debido a la supuesta participación del animal en el sacrificio de Cristo que se vivifica a través del sacramento.

La literatura emblemática hará suya también la cuestión. Juan de Borja, entre otros autores, lo resumirá en su empresa *Vetustate Relicta* (**imagen 117**), transfiere al águila la autoinmolación del fénix como signo de rejuvenecimiento propiciado por el calor del sol que abraza las impurezas e imperfecciones de su vetusto plumaje y por el frescor vivificante del agua que lo regenera, al tiempo que le infunde renovadas fuerzas<sup>845</sup>. En esta línea, Francisco de Herrera el Viejo procederá a una paráfrasis iconográfica de la citada empresa en el óvalo pictórico de la Iglesia del antiguo Colegio hispalense de san Buenaventura, sustituyendo el mote original por la leyenda *Non palluit fulgore*, por lo demás recordatoria de cómo la integridad de la reina de las aves no fue alterada ni consumida por el fulgor del astro rey (**imagen 118**).

Con semejantes propósitos –y sin dejar de hacer gala del principio barroco de integración de las Artes- el Ave Fénix figura por partida doble y junto a otras especies de la Flora y la Ornitología emblemática en el programa iconográfico de los retablos colaterales de la iglesia sevillana de san Luis de los Franceses, en otros tiempos noviciado jesuita (**imagen 119**). En concreto, los altares incorporan óvalos pictóricos que se reservan para dichos motivos acompañados de sus pertinentes motes, alternándose con la escultura y la talla ornamental

<sup>843</sup> La irrupción del agua pura emanada del manantial llegada la primavera es asimilada a la eucaristía desde fechas tempranas. Del mismo modo que Cristo promete la inmortalidad al beber del cáliz, el individuo revalida esa promesa cuando comulga, de la misma manera que cuando es bautizado, lo es con el mismo efecto que cuando Cristo lo fue. Por tanto, el pretexto artístico de los fénix bebiendo del cáliz conlleva su transposición teológica a la comunión del sacramento eucarístico, a partir del cual se alcanzará la vida eterna, aquella misma por la que el ave egipcia llegó a fundirse cuando se acerca, de frente, al sol.

<sup>844</sup> URECH, E., *op. cit.*. p. 148.

<sup>845</sup> BORJA, J., *Empresas morales*, Madrid, FUE, 1981, págs. 12-13.

en toda su exuberante opulencia plástica. Así, mientras en el retablo dedicado a Francisco de Borja, el Ave Fénix proclama su grandioso final como el principio del renacer a esa vida mejor (*Vitae melioris origo*), en el de Luis Gonzaga, el pájaro maravilloso recuerda la facultad del justo de revalidar por siempre el afecto disfrutado en vida (*Et primo similis volueri mox vera volueris*). Sin abandonar este altar, el águila se dirige, una vez más, impasible hacia el sol, pues no en balde está en posesión de las luces perennes del conocimiento (*Lumina fixa tenet*). Por último, el retablo de Estanislao de Kotska incorpora la golondrina como imagen de la perseverancia mostrada por todo aquel al que nada ni nadie logrará detener en su camino (*Iter ne remorentur*).

Semejante transmutación se explica a partir del siglo VI, cuando los cristianos transfirieron y asimilaron al águila y al pavo real la facultad de supervivencia del fénix, con la previsible intención de desvincular a la Iglesia de la mitología antigua. A partir de entonces es habitual la implantación de una ambigua iconografía que, en ocasiones, conjuga elementos de otras aves bajo la misma denominación desfigurando así la apariencia de un ave que, por otra parte y como se dijo anteriormente, nadie había visto pues sus ciclos de aparición terrenal transcurrían cada quinientos años aproximadamente. De ahí su confusión representativa por ejemplo con la cola prototípica del pavo real, combinando una significación proclive a la prudencia que, para nada, coincide con la argumentación mitológica de su genealogía.

### • 3.3.3. CIERVO

La singularidad de este mamífero de la familia de los cérvidos pasa, irremisiblemente, por su físico, así como por otros aspectos de su comportamiento. Su poder de ahuyentar a las serpientes<sup>846</sup> proviene según los clásicos de la cremación de sus cuernos, cuyas características son similares a la piedra del lignito que al ser incinerada produce una reacción similar contra el reptil<sup>847</sup>. Según Isidoro de Sevilla, su nombre deriva de *kérata*, que significa cuerno en griego. Es Plinio quien recoge su carácter de sempiterno enemigo de la serpiente, a la que, cuando cae enfermo, extrae de su madriguera con el resoplido de su nariz, sanando de sus males por el efecto del veneno que, a diferencia de los restantes seres, no afecta negativamente al ciervo sino todo lo contrario. Siguiendo a Virgilio, Cicerón y Plinio, se argumenta que su piel se endurece de tal manera al comer una hierba denominada *dictamo* que son capaces de repeler las flechas de los cazadores, haciéndose invulnerables a su acoso<sup>848</sup>.

Su representación es conocida desde antiguo, incluso protagoniza las escenas de caza de la prehistoria al abrigo de las cuevas. La Biblia habla en ocasiones del ciervo<sup>849</sup>, aunque

<sup>846</sup> Los bestiarios lo describen como un animal capaz de acorralar a las serpientes contra las rocas y allí aniquilarlas a soplidos; y si, por algún motivo, se escabulle bajo las piedras, cuando sale la aplasta hasta darle muerte. Por lo tanto, la destrucción de la venenosa serpiente tiene para el pensamiento cristiano su transposición lógica que eleva al ciervo a la categoría de vencedor de los escarceos del mal y de las provocaciones del pecado, a partir de haber sido sumergido en las aguas del bautismo y de contener, en su interior, la fuerza lustral que deviene de su relación con la divinidad.

<sup>847</sup> Véase ARISTOTELES: *Histoire des Animaux*, T. III, París, Societé d'édition "Les Belles Lettres", 1969. 481 a27; y CLAUDIO ELIANO: *Op. cit.* Libro IX, 20.

<sup>848</sup> SEVILLA; I. de, *Etimologías*, t. II, trad. y notas J. Oroz Reta, Madrid, B.A.C., 1983. Libro XII, 1, 18.

<sup>849</sup> Véase *Deuteronomio* 12, 15 y 22; 14, 4-5; 15, 22. *Salmos* 18, 34; 42, 2. *Isaías* 35, 6. *Lamentaciones* 1, 6. *Génesis* 49, 21. *Job* 39, 1. *Proverbios* 5, 19. *Jeremías* 14, 5. *I Reyes* 4, 23. *Proverbios* 5, 19

siempre con un sentido sacrificial o, en su caso, poseedor de una carne apta para el consumo. No sería pues hasta la época constantiniana cuando fue reutilizado como símbolo por los artistas. Prueba de ello, es que a mediados del siglo IV, algunas escenas pictóricas muestran varios ciervos que se agrupan al borde de un estanque del que manan copiosos caños de agua, siguiendo lo profetizado en el Salmo 42: “como el ciervo que bebe de las fuentes de agua así mi alma te anhela, Oh Señor”. Del siglo V procede una representación de ciervos afrontados bebiendo de la fuente y del cáliz, en algunos mosaicos de las colonias romanas del norte de África. La proliferación de este tipo de representaciones creó una tradición piadosa que los imaginaba al pie de una montaña rematada por la cruz u otro símbolo cristiano, representando así a quienes deseaban beber de la fuente del cristianismo. Por lo tanto, el ciervo se constituye en emblema de los catecúmenos que se disponen a entrar en la iglesia, expandiéndose y popularizándose su imagen en los baptisterios, a lo largo de los siglos VI y VII, así como en diferentes en mosaicos y esculturas<sup>850</sup> (**imagen 120**).

Esa sed impulsiva del ciervo es equiparable a la que siente el cristiano, de cuyo interior brotaría la fuente de agua para la vida eterna; imponiéndose acto seguido la comparación con aquella Samaritana que pidiese a Cristo beber del agua que él predicaba, y de la que decía que calmaba a los sedientos<sup>851</sup>. Por lo tanto la simbología eucarística está presente en el ciervo desde el mismo momento en que su representación se generaliza, pues es la propia alma del fiel, en este caso representada por el animal, la que tiene la necesidad imperiosa de calmar su sequía interior, el vacío que domina sus instintos y los continuos errores en sus faltas, a través del sosiego que produce la aspersión del agua vivificante y la comunión con Cristo.

La fuente del agua eterna sacia la sed tanto del ciervo como también del ave fénix, como puede verse en una representación escultórica veneciana del siglo VII (**imagen 121**). La incardinación de ambos personajes animados revalidan la victoria de Cristo sobre la muerte a través de la ingesta ‘sobria’ de los licores salvíficos de la sangre y el agua, representados en el propio manantial por la primera taza en forma de pila bautismal de donde bebe el cornúpeto y, por la segunda, cuya estética ha de asociarse a la de un cáliz con el que aplacan sus sed las dos aves míticas. Ambos sacramentos, propios de la secuencia de la iniciación cristiana y paso necesario en la vida del fiel, están unidos no solamente por su simbolismo cronológico sino, también por su finalidad sacramental a partir de la disposición en la parte superior de un triángulo que evoca la presencia inmanente pero invisible de una divinidad que hace posible todo el esquema compositivo e iconológico.

#### • 3.3.4. CORDERO

Es el símbolo de Cristo de genealogía emblemática más evidente, al proceder de forma palpable de las propias palabras de Juan el Bautista recogidas en el primer capítulo del evangelio de su homónimo, el discípulo amado: “He aquí el Cordero de Dios que quita el pecado del mundo”<sup>852</sup>. Es el propio Bautista el que proclama dicha aseveración cuando, en Betania, a la orilla del río Jordán, siente la presencia del mesías que se acerca hasta él,

<sup>850</sup> URECH, E., *Op. cit.* pp. 29-30.

<sup>851</sup> El episodio de Cristo y la Samaritana, en *Juan 4*, 13-15.

<sup>852</sup> *Juan 1*, 29. Ratificado en 1, 36.



identificado por la paloma del Espíritu Santo que revoloteaba sobre su faz, recordando las palabras reveladoras que le indicaron, tiempo atrás, la venida del elegido sobre el que recaería la responsabilidad de bautizar en nombre del Dios trino. Efectivamente esta proclamación de Jesús es uno de los símbolos principales de la cristología joánica<sup>853</sup>, que funde en una sola realidad la imagen anunciada por Isaías del siervo que, cual mesías davídico que ha de venir sobre la tierra de forma inminente<sup>854</sup>, carga con el pecado de la humanidad en ofrecimiento expiatorio para la salvación<sup>855</sup>, evocando el rito del cordero pascual<sup>856</sup> símbolo de la redención de Israel y, por extensión, de la purificación de la humanidad<sup>857</sup>. Por tanto la pascua judía preparará simbólicamente la instauración de la postrera celebración cristiana, en la que Cristo, Cordero de Dios, es inmolado en la cruz y comido en la última cena, inserto en el marco celebrativo hebraico que acontece durante la Semana Santa. A través del establecimiento de esta constante, Cristo instaura la salvación del mundo al tiempo que, a través de su redención, renueva místéricamente la liturgia cristiana, que se vertebrará en tono al memorial de la eucaristía, sacrificio expiatorio y manducación interior del espíritu mesiánico.

En el trasfondo iconológico de la representación, las referencias son remotas en el tiempo. Eliano explicita un sinfín de peculiaridades fantásticas acerca del cordero, con especial atención a los terneros y a las ovejas destacando la referencia a una tradición legendaria que explica el sueño del animal que, durante los seis meses del invierno se recuesta sobre su lado derecho, mientras que en primavera descansa sobre el contrario<sup>858</sup>; el nacimiento de un carnero monstruoso en Egipto, en tiempos de Bóccoris, que tenía dos cabezas, cuatro cuernos, ocho patas y dos rabos<sup>859</sup>; la particular composición de los corderos de Escitia, que se proveen de hiel en primavera pues con la nieve y el frío se guarecen en los apriscos, sin

<sup>853</sup> Cfr. *Apocalipsis* 5, 1-14; 6, 1-17 o 12, 10-11.

<sup>854</sup> *Isaías* 53, 1-12. Aquí el Profeta anuncia el destino del elegido por Dios, que padecerá el tormento como premisa previa a la salvación de la multitud, evocando desde siempre su carácter de sumisión humilde. Alude a ese comentario sobre el Cordero de Dios, pues parece común que en arameo el término *talya'* designase por igual al cordero y al siervo. Posiblemente Isaías eligió el término animalístico intencionadamente, provocando con ello la reiteración metafórica posterior del Evangelista.

<sup>855</sup> *Levítico* 14. En dicho capítulo se ofrecen dos fórmulas rituales de purificación establecidas a través de la inmolación de una serie de animales, entre ellos el cordero, ofrecido como sacrificio de reparación en ofrenda de Yahveh.

<sup>856</sup> *Éxodo* 12, 1-51. En efecto, la institución de la fiesta Pascual, inspirada por Yahveh a Moisés y Aarón, comprende una antigua tradición yahvista con adiciones de la redacción sacerdotal. La Pascua y los Ázimos constituían una fiesta agrícola que no comenzó a celebrarse hasta Canaán y que posteriormente, tras la reforma de Josías, fue unida a la festividad. Originaria de las civilizaciones preisraelitas, tiene un carácter anual y la realizaban los pastores nómadas en pro de augurar futuros beneficios a sus rebaños y, se supone, que era celebrada posteriormente por el pueblo, pues parece ser que Moisés pedía permiso todos los años al Faraón para su celebración. La casualidad, y no posteriores adiciones, hizo coincidir la celebración pascual con la llegada de la décima plaga a Egipto y la salida de la región, estableciéndose una relación histórica que adquirirá un notable significado en tanto expresión de la salvación divina concedida a su pueblo como liberación de las tribulaciones mantenidas por el poder faraónico. Posteriormente, en *Juan* 19, 36, se recoge la prescripción ritual que prohibía, según el dictamen de Yahveh, romper los huesos de los animales consagrados, asimilando nuevamente la imagen del cordero con la de Cristo muerto en la cruz, en el momento en que el soldado le traspasa el costado con la lanza.

<sup>857</sup> *Hechos de los Apóstoles* 8, 31-35. *1 Corintios* 5, 7.

<sup>858</sup> ELIANO, E., *Op. cit.*. Libro X, 18. .

<sup>859</sup> *Ibidem*. Libro XII, 3.

poder comer hierba fresca<sup>860</sup>; la extraordinaria belleza de los corderos criados por los labradores de Ceos, recogiendo así un comentario de Esquílides realizado en su tratado *Sobre la Agricultura*, y posteriormente difundido a través de la obra de Ateneo<sup>861</sup>; o la reproducción de un comentario de Aristóteles, posiblemente realizado en una obra desconocida hoy día, sobre el pelaje negro de los carneros que habitaban en un lugar de Libia cercano a las orillas del ilocalizable río Cariseo<sup>862</sup>.

Ante todo, los textos antiguos resaltan la consideración del cordero como animal sacrificial, no en vano es el protagonista de los innumerables ofrecimientos llevados a cabo en la antigüedad en honor de los dioses olímpicos. Estas constantes ofrendas tenían lugar en el celeberrimo Templo de Afrodita, en Érice, repleto de ofrendas de oro, plata y otras valiosas preseas, intocables por los saqueadores ante el impávido temor de despertar la ira de la diosa<sup>863</sup>. En dicho recinto sagrado era común inmolar corderos de una forma continuada, tanto que el fuego de la hoguera siempre albergaba rescoldos candentes.

El carácter nómada del pueblo hebreo marcará su contacto ganadero con cierto tipo de animales, entre ellos el cordero, de ahí que desde entonces surja un conocimiento mucho más antiguo y directo que con otras bestias. Desde entonces, su polimorfismo simbólico contiene aspectos relevantes para la cotidianidad hebrea. Si en el Antiguo Testamento los israelitas eran significados como los miembros del rebaño de Dios, comandados por los guías espirituales designados por la divinidad<sup>864</sup>, no es de extrañar que con el establecimiento de la institución eclesiástica y con el posterior desarrollo de la iconografía primitiva se prestase una especial atención a la figura. Por consiguiente, el cordero constituye uno de los símbolos cristianos más antiguos empleado desde los primeros tiempos; inclusive su imagen enredada entre las zarzas pasaría a entenderse en algunas ocasiones cual el sustituto de Isaac en el sacrificio<sup>865</sup> ofrecido por Abraham a Dios.

La imagen en cuestión recuerda sobre todo la costumbre ritual israelita que exigía sacrificar un cordero para la purificación de los pecados<sup>866</sup>. Pero a partir de Juan el Bautista y, por consiguiente, de los Evangelios, va a convertirse en signo de las obras redentoras de Jesús de Nazaret quien hará suya la palabra de los profetas designándole como enviado de Dios para expiar los pecados del mundo. A partir de esta expresión se plantea un claro paralelismo con el sacrificio expiatorio israelita que conlleva la asunción de dos consecuencias inmediatas: por una parte, que no se trataba de un cordero ofrecido por los hombres a Dios, sino que era

<sup>860</sup> *Ibidem*. Libro XVI, 26.

<sup>861</sup> *Ibidem*. Libro XVI, 32.

<sup>862</sup> *Ibidem*. Libro XVI, 33.

<sup>863</sup> A modo de ejemplo narra la peculiar historia del cartaginés Amílcar, derrotado en Hímera (Sicilia) y muerto alrededor del año 480, a. C. La leyenda cuenta que saqueó vilmente este Templo, realizando un sacrílego reparto de las piezas nobles allí custodiadas. A causa de estos hechos recayó sobre él una terrible sucesión de atroces tormentos que le llevó a ser castigado con la muerte en la cruz. Sus compañeros, beneficiarios del botín, murieron en episodios truculentos. Eliano, en su afán por magnificar el episodio, incluye en la narración que la patria de la que provenían estos saqueadores, hasta entonces próspera y rica, sucumbió a la esclavitud, hecho histórico que no sucedió realmente.

<sup>864</sup> A modo de simple ejemplo véase *Isaías* 40, 10-11.

<sup>865</sup> CHILD, H. y COLLES, D., *op. cit.* p. 213.

<sup>866</sup> Véase *Génesis* 4, 4. *Éxodo* 12, 3 y 29-38. *Levítico* 3, 7; 12, 6. *Esdrás* 3, 1-6; 6, 10. *Jeremías* 11, 19.

éste quien lo daba a los hombres por propia voluntad; y, en segundo lugar, partiendo de la anterior premisa, la purificación del mismo revelaría su más completa eficacia hasta un punto en el que el rito israelita se mostraba incapaz de hacerlo. Por esta causa Jesús encarna perfectamente en la cima del monte de la Calavera la profecía de Isaías acerca del cordero inocente que es degollado y llevado al sacrificio. Sin embargo, el Apocalipsis retoma esta imagen a propósito de Jesús en frecuentísimas ocasiones<sup>867</sup> hasta el punto que su figura se llega a equiparar a la de un pastor veterotestamentario, que cuida y apacienta las ovejas de su rebaño, su propia grey.

Las más antiguas representaciones iconográficas de este símbolo pueden ocasionar diferentes interpretaciones debido a la ambigüedad en el tratamiento físico del animal. Pareciera que los artistas, los clérigos comitentes y/o los convencionalismos representativos anteriores confunden, superponen o solapan en numerosas ocasiones la imagen del cordero con la del carnero y con la oveja, inclusive con el morueco o carnero padre, interpretados por igual como signo propio de Cristo. Será el arte catacumbario el que ofrezca la visión más firme y contundente del animal (**imagen 122**), pues suele aparecer, recostado, en compañía de la cruz o al ancla, designando por sí mismo la obra redentora verificada por Jesús a favor del fiel difunto que mora junto a su representación, trasunto del alma que alcanza la felicidad. Tras la legalización del cristianismo y en los siglos posteriores su imagen aparecerá de pie y con su cabeza circundada de un nimbo, que bien puede ser crucífero o, por singular carácter, crismífero. Así mismo, la representación se verá enriquecida al dotarla de un mayor componente humano, pues con su pata derecha suele asir una esbelta banderola o lábaro con una cruz inscrita, o bien, aparecer situado encima de un altar de donde manan los cuatro ríos del Edén<sup>868</sup> (**imagen 123**). Es en estos ejemplos funerarios donde el animal se va asociar a la compañía del del pastor, génesis de la alegoría que tendrá un ilimitado desarrollo en las centurias siguientes. El significado de estas primeras imágenes corresponderá al fiel por cuanto el pastor es Cristo, guía espiritual que comanda el rebaño de su feligresía en su peregrinar terreno hasta alcanzar el Reino de los Cielos (**imagen 124**) portando además un recipiente cuyo contenido, como ya se explicaba en su momento, guarda diferentes sentidos crípticos.

Acerca del tránsito hacia la alegoría del Buen Pastor, es interesante apuntar la posibilidad de cómo la imagen del cordero llevando tras de sí, a sus espaldas, un rebaño de bestias pudo derivar andando el tiempo hacia la representación específica del *Agnus Dei* capitaneando una manada de corderos, símbolo de los fieles y por extensión de la Iglesia, siempre conducida por el pastor<sup>869</sup>. En concordancia con esta exégesis, los mosaicos absidales de santa Práxedes, santa Cecilia in Trastevere, san Clemente y santos Cosme y Damiano en Vía Sacra (**imagen 125**) reiteran la imagen nimbada del Cristo-Cordero de Dios en las riberas del Jordán acompañado de los otros doce corderos –seis a cada lado– que personifican a los apóstoles en clara alusión al carisma colegiado de la Iglesia, cuya misión es conducir las almas de los creyentes a los umbrales de la eternidad prometida por la gracia del bautismo y la fuerza de la eucaristía. Sin embargo, y a medida que comenzaron las representaciones de

<sup>867</sup> Un recuento de las mismas nos lleva a anotar hasta veintiocho citas de la palabra ‘cordero’ referidas a Cristo.

<sup>868</sup> Génesis 2, 10-14.

<sup>869</sup> URECH, E., *op. cit.* p. 11-12

Cristo con todas sus connotaciones antropomórficas y se estableció una tradición simbólica oficial, el motivo del cordero fue abandonado temporalmente. Sin duda, el establecimiento de la imagen oficial antropomórfica de Cristo permitió otras formas de configurar visualmente la presencia de los fieles, pasando el animal a ser utilizado como atributo iconográfico de Juan el Bautista, hecho consecuente de haber designado a Cristo mediante aquella metáfora que, en ocasiones, también acompaña a la representación de santa Inés. Esta nueva situación contrasta con la vivida con anterioridad, cuando la figura del cordero fue usada incluso como inequívoco *alter-ego* para sustituir a Cristo en la cruz, aunque en el siglo VII, tras el Concilio Quinisexto o Trullado II, se desplazó esta idea por considerarla inductora a la idolatría<sup>870</sup>.

En su utilización como atributo sacramental, el cordero descuella poderosamente por su significado cristológico asumido desde el instante en que se su muerte se equipara con el sacrificio de Cristo en la cruz. Siguiendo el texto del evangelista puede comprobarse dicha afirmación, que ha de retrotraerse a las últimas horas de vida del mesías cuando, inerte, desplomaba su cuerpo clavado en el madero, elemento lignario parangonable al lábaro representativo de la victoria y redención de los pecados de la humanidad. Así, en aquella mañana del misterio del ocaso de firmamento, uno de los soldados le golpeó el costado con la lanza y de repente brotó sangre y agua, procediéndose la actuación por este método –el *crurifragium* romano, sugerido por autores como Séneca, Cicerón, Suetonio y Plauto– para cumplir lo profetizado en los textos sacros de ‘rematar’ al reo sin quebrantar hueso alguno. Es justo en la pervivencia del valor sustantivo del cordero como *alter ego* de Cristo donde el signo de la cruz encuentra su dimensión iconográfica y simbólica total, pues la ausencia de la figura humana del crucificado (**imagen 126**) llega a suplirse con las invocaciones penitenciales del salmo *Miserere* que conducen a la contemplación del *Agnus Dei* presidiendo el crucero y ostentando el lábaro mesiánico que anuncia, victorioso, la permanencia sacramental de Cristo en el mundo.

En este sentido, la referencia joánica compara por igual a Jesús con el cordero pascual, que era ofrecido en el Templo justamente en el momento en el que el primero era sacrificado. No obstante la aseveración evangélica cobra singular fuerza desde la óptica litúrgica pues en ningún momento de la narración se considera la apertura del costado como una constatación. Por sus palabras, el evangelista convierte a Jesús en un símil del cordero pascual, el *Agnus Dei*, siendo precisamente el golpe de lanza el que ‘prepara’ a la víctima de la nueva Pascua como anticipo al verdadero sacrificio que no podrá patentizarse hasta la posterior resurrección. Evidentemente, es una realidad que esta gran y definitiva liturgia pascual no pudo celebrarse en la verdadera tierra prometida, en el universo celestial, sino

<sup>870</sup> CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1996. 6ª edición. p. 346. En la sesión del citado Concilio se recoge lo siguiente: “Admitiendo, pues, las antiguas figuras y sombras como símbolos de la verdad y caracteres transmitidos a la Iglesia, preferimos la gracia y la verdad, recibéndola como complemento de la Ley. Por consiguiente, para que lo que es perfecto se presente a los ojos de todos también en expresiones pictóricas, mandamos que desde ahora sea representada de forma humana la figura del Cordero que quita los pecados del mundo, Cristo nuestro Dios, para que, comprendiendo por ella la sublimidad de la humillación del verbo de Dios, seamos también conducidos de la mano al recuerdo de su conversión en carne mortal, de su Pasión y de su Muerte salvadora, y de la Redención del mundo por ella producida”. Cita recogida por PLAZAOLA, J., *El arte sacro actual. Estudio, panorama. Documentos*, Madrid, BAC, 1965, p. 543.

que será desde la propia cruz donde el cordero se revele traspasado por la lanzada. Ello sucederá en espera de la consecución de la etapa final de la liturgia, la cual descubre su significado completo a partir del momento en que el cordero ascienda hasta el santuario celeste una vez haya vuelto de nuevo a la vida. Sólo entonces, al lado de su Padre Dios, podrá rentabilizar plenamente su sacrificio, consagrando la comunión reconciliatoria entre éste y la humanidad. De ahí que la imagen del cordero vertiendo su sangre desde la herida abierta en su cuello y de la que mana la sangre sobre un cáliz, simbolice el instante en que la lanza traspasa el costado de Cristo crucificado, inspirando esta representación numerosas escenas cristológicas que encuentran en el gran retablo de la Adoración del Cordero, realizado en 1432 por Van Eyck para la Catedral de san Bavón de Gante en 1432, el paradigma plástico más representativo de esta correspondencia de significados (**imagen 127**).

La propia señal que produce la apertura de la llaga del costado es, no obstante, esencial en la misma constitución del cordero del sacrificio, como argumenta el Apocalipsis, entendiéndose la pasión y muerte de Cristo cual preludio necesario para la conversión del cordero a través de la resurrección. Por ello, en virtud de su propia muerte histórica, el cordero lo será únicamente como tal a la vista del misterio escatológico que se perpetuará eternamente en la pascua de salvación. La consideración de este misterio no significa referirse a una realidad más o menos evanescente, existente en la mente de Dios; todo lo contrario, el cordero de la pascua ha venido siendo preparado en su propio cuerpo al haber sido físicamente traspasado y degollado. Por ello, en el texto de Juan puede encontrarse un espíritu subliminal que intenta plasmar la realidad corpórea del cordero, pues no en vano, desde el inicio de su evangelio insiste en contemplar al verbo hecho carne<sup>871</sup>, describiendo con posterioridad la aparición del resucitado a los apóstoles con una firmeza narrativa enfocada a resaltar la realidad corpórea del misterio<sup>872</sup>. Será pues la idea misma del cuerpo de Cristo resucitado la que ocupe un lugar fundamental dentro de su pensamiento, pues la experiencia le conduce a expresar que el beneficio se contrae a través del conocimiento de este cuerpo de la vida<sup>873</sup>, que es el mismo que fue traspasado por la lanza en el Gólgota y de cuya hiriente herida brotaría después la resurrección, el humo glorioso del agua viva; y que seguirá siendo el mismo que Tomás desee tocar metiendo su dedo, y el brazo hasta el codo si hiciera falta en la llaga del costado, cuando Cristo se aparece a los doce en el cenáculo antes de su definitiva ascensión a la morada celestial.

Por lo tanto Juan no cesará de rememorar su experiencia de fe por las tierras de Galilea junto a Cristo aludiendo a ese cuerpo espiritual<sup>874</sup>, infinito como la misma gloria, que resplandece como un cordero degollado al que como tal aclaman los ángeles<sup>875</sup>, pero cuya corporeidad material constituye la vía de acceso necesaria para convertir en una realidad tangible el desarrollo de los sacramentos, el fluir de la resurrección. Por lo tanto, ese cordero apocalíptico, recostado sobre el Libro de los Siete Sellos, constituye la representación más

<sup>871</sup> Juan 1, 14.

<sup>872</sup> *Ibidem* 20, 24

<sup>873</sup> LEBLOND, G., *L'Agnello della Pasqua eterna*. Col. Teologia viva, nº 6. Bologna, Centro Editoriale Dehoniano, 1992. pp. 56-70.

<sup>874</sup> 1 Corintios 15, 44.

<sup>875</sup> Apocalipsis 5, 12-14



prístina de todo este ciclo sacrificial, y representa a Cristo como juez al final de los tiempos, portando el estandarte de la cruz transformado en signo de victoria sobre el pecado y la muerte. El lienzo que Matías de Arteaga elabora para la sevillana hermandad sacramental del Sagrario de la catedral el cordero presentado, por sugestión del Apocalipsis, tiene un marcado carácter mayestático al asimilarse su impronta a la de un carnero que asume incluso atributos honoríficos como el nimbo y el lábaro. Además, los matices cristológicos se acentúan al incorporar haces de luz o potencias del alma ensalzando así literal y visualmente la realeza divina del personaje mediante la paráfrasis del texto evangélico que recuerda cómo el cordero es digno de sentarse en el trono, coger el libro y abrir sus sellos, recibiendo por ello la gloria y el poder, el honor y la bendición. Es más, la pintura de Arteaga refuerza sobre todo la connotación eucarística al asimilar el sitial sobre el que se alza la víctima sacrificial a los manifestadores sobre los que la liturgia ordena disponer la custodia con la hostia consagrada, haciendo así del cordero la imagen viva de Cristo, expuesto a la adoración filial sobre el altar (**imagen 128**).

Asimismo, el apóstol Pablo llama a Cristo “nuestro Cordero Pascual”. Como al símbolo, a Jesús de Nazaret se le inmoló a la misma hora que al cordero que le figuraba y se le sacrificó como a éste, sin que le quebrantaran ningún hueso. Y del mismo modo que al cordero pascual sólo lo pueden comer los israelitas y con ceremonias y ritos solemnes, a Cristo solo lo pueden ‘manducar’ los cristianos que cumplan las disposiciones de la segunda carta a los Corintios. El mismo Dios ordenó a Moisés que consignara por escrito la ley del holocausto consistente en que sobre el fuego sagrado del altar del templo –que jamás se debía extinguir–, se quemaría un cordero cuya muerte por sacrificio se hacía a las tres de la tarde. Este holocausto debía durar hasta la mañana del día siguiente, cuando se inmolaba otro cordero, cuyo cuerpo iba siendo colocado en el fuego por partes de mano del sacerdote, llamando a esto los judíos el *juge sacrificium*, sacrificio continuo y perenne. El fuego sagrado en que se consumía la víctima poseía un significado explicado por el mismo Jesucristo, “fuego he venido a echar en la tierra y qué otra cosa quiero sino que se encienda”<sup>876</sup>. Esas brasas son propias del Espíritu Santo, a quien Daniel llama ‘río de fuego’. Para Agustín de Hipona, la representación de la caridad que abraza al alma fiel alimentada con el cuerpo y sangre de Cristo y alentada por el Espíritu Santo. Un sacrificio perpetuo que, según el apóstol Pablo, significa la intercesión constante de Cristo que ruega incesantemente por nosotros. Muchas representaciones de las catacumbas configuraban un aprisco; en el centro más elevado resalta un cordero con nimbo y las ovejas le rodean, otras sobre el altozano del que nacen cuatro ríos. Aparece el cordero nimbado con otros personajes que le muestran a la adoración pública. Pero el cordero, símbolo de Jesucristo en su ser natural, ya no es tan fácil figurárselo en su sentido eucarístico si no se le añade algún otro distintivo. Aparece así un cordero nimbado y sobre él, el cayado del Buen Pastor, y al extremo del mismo, el vaso de leche que es la representación de la eucaristía.

En el primitivo ábside central de la basílica de san Isidoro de León (**imagen 129**) el cordero aparece en un capitel de las hornacinas representando los efectos de la comunión sacrílega. A la izquierda del sacrílego un monstruo alado con cola de dragón que termina en feroz garra humana clava con furia sus dientes en el pecador, mientras a la derecha el cordero se

<sup>876</sup> Lucas 12, 49.

aparta horrorizado del miserable, y con ademán de repugnancia, tira hacia atrás la cabeza y levanta las patas en cabriola para rechazar todo contacto con el réprobo. El paralelismo de nuevo con Jesús sacramentado se hace patente al condenar el sacrilegio y dirigir la vista hacia otro lugar<sup>877</sup>, entrando en un lenguaje de antónimos con el episodio de la cena dispuesto a modo de fresco en el Panteón de los Reyes.

Según si la versión fuese conceptista o culterana, la imagen del cordero continuaría detentando un notable protagonismo dentro de la retórica barroca. Al respecto, la obra de Zurbarán (**imagen 130**) podría actuar de *pendant* a otra anónima dispuesta en la sala de juntas de la hermandad sacramental del Sagrario de Sevilla (**imagen 131**) al compararse las sutiles, insinuantes y silenciosas cualidades del animal dispuesto para su inmediato sacrificio con el motivo glorificado y apocalíptico alusivo a la pascua eterna. En este último caso, la asimilación con Cristo lleva al desconocido pintor a destacar fehacientemente la herida del costado de la que mana sange y agua, reforzando incluso los contenidos de la imagen sacrificial a través del mote latino *Tan quam occisum*, ‘muerto de este modo’.

### • 3.3.5. DELFÍN

Este animal acuático desempeña un papel como acompañante de navegantes o símbolo de las intenciones filantrópicas que la tradición marina de la antigüedad le atribuye en su papel de salvador. Saltando sobre el agua o junto al tridente utilizado como aparejo de pesca serán sus imágenes textuales primitivas junto a su presencia en estelas funerarias para así escenificar con su presencia, en el plano de la transmigración espiritual, la llegada de las almas de los bienaventurados a los Campos Elíseos<sup>878</sup>. Los textos clásicos destacan del delfín su inteligencia, capacidad que nunca obvia ni siquiera cuando duerme pues siempre permanece en continuo movimiento físico y mental.

Su comportamiento entronca así con un lema emblemático dentro del pensamiento cristiano que evoca la llamada a un espíritu que debe permanecer siempre en vilo: *Ego dormio, cor meum vigilat*. Eliano comenta que cuando cae preso, al principio parece estar tranquilo, atiborrándose de peces; pero cuando se percata de su estado de cautiverio, rompe la red con los dientes y escapa libre. Por el contrario, otras veces en que es capturado los pescadores suelen atravesar su nariz con un junco dejándole escapar, pues, avergonzado por el oprobio recibido, el delfín no volverá a acercarse a la red barreada<sup>879</sup>. Aristóteles, por su parte, argumenta que cuando este pez es apresado en una artesa, otros delfines se ponen a nadar alrededor de la barca brincando con fuerza en actitud suplicante para conmover el ánimo de los pescadores buscando con ello la liberación de su compañero<sup>880</sup>. Es más, ese carácter leal se resalta continuamente para alcanza su cenit cuando uno de estos peces

<sup>877</sup> PEREZ LLAMAZARES, J., *León, ciudad eucarística (Iconografía eucarística milenaria)*. León, Diputación Provincial, 1954, p. 25.

<sup>878</sup> URECH, E., *Op. cit.* pp. 57 y 178.

<sup>879</sup> ELIANO, C., *op. cit.* Libro XI, 12 y 22. En otras partes de su obra glosa sobre la reproducción, la particular forma que tienen de nadar, todos juntos en familia al modo de un batallón militar con sus respectivas columnas (Libro X, 8) y de la amistad que mantiene con el pez al que permite que mordisquee sus propias presas (Libro IX, 7).

<sup>880</sup> ARISTÓTELES: *Op. cit.*, 631a11.

muere y es trasladado por sus congéneres hasta la orilla, confiando en que sean los hombres, especialmente los melómanos, los que le den definitiva sepultura<sup>881</sup>.

Precisamente ese gusto por la música es resaltado tanto por Isidoro de Sevilla<sup>882</sup> como por Alberto Magno<sup>883</sup>, conocedores de la leyenda clásica –antológicamente recogida por Herodoto y siguiendo a éste por Eliano– que narra el episodio del accidentado retorno de Arión a Corinto en el barco de una tripulación de su confianza. Contra todo pronóstico, y una vez en alta mar, los marineros pretendieron apoderarse de sus tesoros y quitarle la vida al joven. Ante su desesperación, los malhechores sólo le permitieron elegir entre darse muerte con sus propias manos o arrojarlo al mar. Mientras tocaba la cítara, optó por lanzarse a las aguas, siendo entonces cuando un delfín que surcaba el océano de Sicilia lo tomó sobre sus espaldas y lo condujo, sano y salvo, hasta las costas de Ténero, donde dejó en evidencia a los criminales. Arión escribió a posteriori un himno de acción de gracias a Poseidón por haber ordenado a los delfines, amantes de la música, su rescate, erigiéndose en Ténero una estatua de bronce del protagonista en figura de hombre sobre el delfín<sup>884</sup>. En el Emblema LXXXIX, *In avaros, vel quibus melior conditio ab extraneis offertur*, Andrea Alciato parte de la remembranza de la historia de Arión para transferir el ejemplo moral a la imagen salvífica del delfín, en detrimento de la maldad connatural del ser humano respecto a sus semejantes. Con ello, el generoso pez asume los atributos iconológicos que lo asocian a la encarnación de la filantropía.<sup>885</sup>

Otro aspecto significativo es una misteriosa afinidad que en el mundo clásico parecía existir entre el delfín y el león<sup>886</sup>. En efecto, si el primero de ellos reina sobre las bestias marinas y el segundo, sobre las terrestres, cuando decaen sus fuerzas por acción de la vejez ambos buscan un remedio natural en la carne del mono, que existe tanto en uno como en otro medio. Tal pensamiento pudo servir de influencia a otros autores posteriores, como el caso del dominico fray Luis de Granada, quien a finales del siglo XVI recogía en su obra *El símbolo de la fe*, tan singular analogía entre el león y el delfín en cuanto a la curación de sus males, obrada, en este caso, por acción de la providencia divina<sup>887</sup>.

En los textos sagrados aparecen igualmente diversas referencias al delfín. A propósito de este vocablo, proveniente de la palabra hebrea *tahash*, se han realizado diferentes interpretaciones. Una la asemeja a la hierba bulbosa llamada jacinto; o bien a tonalidades concretas, como hace la *Vulgata*, traducéndola por el color violeta. También podía entenderse por tejón, como hacen Lutero y sus seguidores; un mamífero que, por otra parte

<sup>881</sup> *Ibidem*, 631a18. También alude a ello ELIANO, C., *op. cit.* Libro XII, 6, quien reprende a los hombres su espíritu mazorral, contrastado a lo largo de la historia en numerosos episodios, instándoles a que cumplan con la voluntad de estos peces. Igualmente, numerosas historias legendarias narran la candidez de los delfines que, en tiempos de Augusto, eran alimentados por niños. Cuando fallecía algún infante, no solían aparecer por las costas en señal de duelo.

<sup>882</sup> SEVILLA, I. de, *op. cit.* Libro XII 6, 11.

<sup>883</sup> STADLER, H. (ed.), *Op. cit.* Libro XXIV, 40. pp. 1530-1531.

<sup>884</sup> Recogido en Libro I, 24 por HALICARNASO, H. de, *op. cit.*, pp. 13-14 y ELIANO, C., *op. cit.* Libro XII, 45.

<sup>885</sup> ALCIATO, A., *Emblemas*, Madrid, Akal, 1985, págs. 124-125.

<sup>886</sup> Véase nuevamente ELIANO, C., *op. cit.* Libro XV, 17.

<sup>887</sup> GRANADA, L. de, *Introducción al símbolo de la fe*, Parte I. (Salamanca, 1583). Consultada la edición de Barcelona, Imprenta-librería religiosa y científica de P. Riera, 1877.

es improbable que existiese en la aridez del desierto del Sinaí pese a que fuese conocido en Palestina. Otras interpretaciones etimológicas aluden a otro animal, como la cabra, cuya piel no es improbable que fuese usada para la cubierta del tabernáculo del desierto, o por elementos como la piel de foca y de ballena o el cuero. Por el contrario, el término arábigo alusivo al delfín va mucho más allá del hebreo *tahash*, teniendo constancia algunos viajeros que los beduinos solían usar sandalias con su piel<sup>888</sup> lo cual, igualmente, recoge Ezequiel en su oda sobre la personificación de Israel: “te vestí de recamado, te calcé de piel de *tahash*, te ceñí de lino fino y te cubrí de seda”<sup>889</sup>.

En el Éxodo<sup>890</sup> se recoge un particular uso del término cuando se describe la contribución necesaria que Yahveh exige a Moisés para la realización del tabernáculo, imprescindible para contener el Arca de la Alianza con las Tablas de la Ley que le entregaría en el Sinaí, y los objetos sagrados necesarios para el culto: “De ellos reservaréis lo siguiente: oro, plata y bronce; púrpura violeta y escarlata, carmesí, lino fino y pelo de cabra; pieles de carnero teñidas de rojo, pieles de *tahash* y maderas de acacia; aceite para la lámpara, aromas para el óleo de la unción y para el incienso aromático; piedras de ónice y piedras de engaste para el efod y para el pectoral”. Pese al sentido dudoso del concepto, repetido en posteriores citas<sup>891</sup>, parece aceptada su traducción como la piel del delfín, elegida por la divinidad como elemento perfecto con el que recubrir el testimonio de su presencia en el peregrinar por el desierto del pueblo de Israel, en busca de la tierra prometida.

En este sentido, en época paleocristiana los primeros fieles reconocían en Cristo a su salvador, de ahí su utilización emblemática alusiva a la acción salvífica. En este punto, su presencia datada a mediados del siglo III en los cementerios primitivos sustituye en ocasiones a la del pez<sup>892</sup>. Asimismo, el delfín está frecuentemente asociado al ancla, en señal de esperanza, y al tridente, por contaminación convencional con el pasado mitológico, si bien este instrumento debe interpretarse como un signo velado de la cruz de Cristo. Dicho de otro modo, una crucifixión alegórica que atraviesa y eleva al pez sobre las aguas al igual que Cristo es fijado y elevado sobre la cruz del Gólgota, permaneciendo en ella hasta la muerte. Esta sutileza representativa permitió el empleo comparativo de la escena, leído por los fieles en clave simbólica cristológica, a lo largo de los cinco primeros siglos cristianos (**imagen 132**).

Andrea Alciato recoge la acepción emblemática del delfín asociada al concepto de prudencia en el Emblema XX *Naturandum* (**imagen 133**), por cuanto la flecha que sale veloz del arco debe encontrar su justo contrapunto en la rémora significada por el pesado pez que es capaz de detener un navío; siendo lo aconsejable decantarse por el término medio.<sup>893</sup> Tal asociación de ideas es perspicazmente explotada por el emblemista, en cuanto a transposición de la noción de seguridad. Así, en el Emblema CXLIII *Princeps subditorum*

<sup>888</sup> AA. VV., *Fauna and flora of the Bible*. Col. Helps for translator, vol. XI. U.S.A, United Bible Societies, 1972. p. 22.

<sup>889</sup> Ezequiel 16, 10.

<sup>890</sup> Éxodo 25, 3-7.

<sup>891</sup> *Ibidem* 26, 14. 35, 7 y 23. 36, 19. 39, 34. También en *Números* 4, 6-12, 14 y 25.

<sup>892</sup> URECH, E., *pp. cit.* pp. 58 y 179.

<sup>893</sup> ALCIATO, A., *op. cit.*, págs. 51-52.

*incolumitatem procurans*, se recupera la interpretación numismática del delfín de tiempos de Tito y Domiciano, ilustrando la doble cualidad del gobernante como guía férreo y generoso.<sup>894</sup>

Curiosa es también la forma que adoptan algunas lámparas catacumbarias, elaboradas a modo de delfines colgantes, que indicaban la sacralidad de la estancia en la que se albergase. Un reflejo de ello motivaría la materialización de estos animales en los primitivos ciborios, siendo el caso del donado por Constantino para la romana basílica de san Juan de Letrán el caso primero de toda una continuada serie de delfines asociados desde entonces a la estructura sacramental<sup>895</sup>. Con este mismo sentido funerario lo interpreta Alciato en el Emblema CLVI *In mortem praeproperam*, en el que sendos delfines que simbolizan el amor connatural al ser humano escoltan junto a la cabeza de la Gorgona la tumba de un muchacho muerto súbitamente.<sup>896</sup> De todas formas, y quizás por esas proximidades tan evidentes al mundo antiguo, la Iglesia medieval entendía que la identificación de Cristo como delfín contenía un excesivo carácter ‘marítimo’ y, sobre todo, una acusada genealogía pagana, por lo que, paulatinamente fue sustituido por otros emblemas más acordes con el pensamiento de la época.

No en vano, las restantes confesiones religiosas afines al cristianismo admiten la simbología del pez con Jesucristo bajo las especies sacramentales. En la Catedral de Autun, en Francia, una inscripción griega recoge el siguiente epitafio: “El celestial *Ychthys* [sic], el Hijo de Dios, reveló sus oráculos del fondo del sagrado corazón y llevó entre los mortales una vida mortal. Amigo, purifica tu alma en las divinas olas, en esas inagotables aguas por las cuales reparte sus tesoros la sabiduría. Toma el dulce alimento del Salvador de los Santos, come y bebe pues tienes en tus manos el Pez –el *Ychthys*–. Mi gozo se hala cifrado en el Pez. Oh Maestro, mi Salvador, he aquí mi ardiente deseo; yo te pido que mi madre contemple gozosa la luz de los difuntos. Yo espero que Ascendio, padre amado de mi corazón, que contigo, oh Madre dulcísima, mora en el cielo, y todos los parientes rogarán por mí. Hacedlo así, pues de este modo lo espera, Pectorio”<sup>897</sup>.

La hermenéutica del delfín adquirirá con la implantación de la Reforma católica una renovada lectura iconográfica, disponiéndose en algunas ocasiones junto a una venera cristológica como puede verse en el pórtico de acceso a la iglesia romana de san Andrea del Quirinale (**imagen 134**). En esta singular composición, dos delfines escoltan una gran concha que alberga en su interior el monograma cristífero del IHS. Será la mentalidad jesuita la que transfiera de esta manera varias alusiones concatenadas a la resurrección y a la salud eterna que emanan del nombre de Jesús, referencia visual de la propia compañía emanada de la espiritualidad de su fundador, rescatando así los ancestrales valores soteriológicos del pez aplicados al propio Cristo.

<sup>894</sup> *Ibidem*, págs. 185-186.

<sup>895</sup> Véase el apartado correspondiente del capítulo I, en el que se hace mención a la construcción cronológica de los primitivos ciborios, especialmente al comentado lateranense y al efectuado años más tarde para la también basílica romana de san Pablo extramuros.

<sup>896</sup> *Ibidem*, págs. 198-199.

<sup>897</sup> BURGUERA Y SERRANO, A. C.: *Enciclopedia de la Eucaristía*, 7 vols., Estepa, Antonio Hermoso, 1905-1906, cit. vol. 3. pp. 271-272.



### • 3.3.6. LEÓN

Fuerza, poder y majestad. El rey de las bestias encarnaba desde la antigüedad tales atribuciones junto a un aspecto físico corpulento que dejaba ver su intrepidez y astuto comportamiento. El Antiguo Testamento refiere que, en Palestina, los leones preferían guarecerse bajo la vegetación subtropical del valle del Jordán, denominado popularmente por su aspecto selvático, ‘la jungla’<sup>898</sup>. En espera de su presa, el león acecha matando a los animales más pequeños con una curiosa táctica, basada en insuflarles polvo hasta cubrirlos y cegarlos; si bien para los grandes adversarios aboga por un certero mordisco en la garganta. No permanecen en el mismo sitio más de una serie de días, sin embargo en los grandes bosques del Líbano parece que habitaron multitud de leones en la época bíblica<sup>899</sup>. Precisamente es en el texto de Isaías donde se menciona el *Negeb*, el país desértico situado al sur de Palestina, como su hogar por antonomasia<sup>900</sup>.

En el arte cristiano y, en especial, en la literatura de las primeras centurias, desempeña un doble papel caracterizado, por una parte, como emblema de la fuerza de Dios y por otro, encarnando el poder del Diablo, tal y como se recuerda en algunos textos del *Oficio Divino*: “muéstrate prudente, mantente en alerta porque tu adversario el demonio como un león que rugie camina al acecho de quien él puede devorar; resiste y permanece firme en la fe”. Recordando esta acepción, la secuencia *Domine Iesu Christe*, del *Oficio de Difuntos*, invoca al Señor de la Gloria para que libre las almas de los finados de la boca del león, para que no caigan en la profunda sima que la oscuridad abre ante ellas: *Domine Iesu Christe, Rex Gloriam, libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni et de profundo lacu, libera eas de ore leonis, ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum*.

Como uno de los cuatro seres vivientes, el león alado se conoce igualmente como símbolo de san Marcos, que en el *Apocalipsis* se reutiliza como figura de Cristo: “contempla al león de la tribu de Judá, de la raíz de David, que se muestra digno de abrir el libro y quitar los siete sellos”<sup>901</sup>. Es, por tanto, el símbolo de Judá, la tribu que, en tiempos de David, era la más poderosa de Israel atribuyéndose este sobrenombre es atribuido tanto al monarca como a Jesús –“Cachorro de león, Judá; de la presa subes, hijo mío”– a través de la descendencia de aquél y de otros soberanos de su estirpe. Para el salmista y para los profetas el león es, sobre todo, el símbolo de la fuerza y de la crueldad<sup>902</sup>. El miedo a su presencia se retrotrae al Antiguo Testamento, donde el poder supremo se reconoce a partir de la capacidad para ejercer el dominio del león. Así pues, en la iconografía cristiana y cuando se procedió a atribuir a los autores de los cuatro Evangelios los misteriosos animales de la visión apocalíptica de Ezequiel, el león fue reservado a Marcos.

<sup>898</sup> Jeremías 49, 19.

<sup>899</sup> *Cantar de los Cantares* 4, 8.

<sup>900</sup> Isaías 30, 6.

<sup>901</sup> *Apocalipsis* 5, 5

<sup>902</sup> Las visiones proféticas a partir de esta asociación, se multiplican. Por ejemplo, Isaías llama a Jerusalén, león de Dios (*Ari-el*), al tratarse de una ciudad inexpugnable. La misma denominación la apunta Ezequiel cuando habla del altar de los sacrificios, en donde las víctimas se consumen con tanta voracidad como si de un león se tratase. Por el contrario, para Amós el rugido del león es la voz de Dios, al igual que la tormenta lo es para el salmista.

Los cristianos primitivos no cultivaron en demasía la imagen de la leonina bestia. El pasar del tiempo y la inclinación por encontrar en él los atributos del Diablo, expresados a partir de su fuerza y su maldad, lo convirtieron en la completa expresión del poder del Maligno encarnando, de hecho, al mismísimo Satán<sup>903</sup>. De este modo, en su papel protagonista como enemigo del hombre espiritual, el león detenta una singular proliferación en el arte románico apareciendo con relativa frecuencia en los capiteles de las catedrales o incardinando alguna de sus facultades físicas a monstruosas representaciones. Tal es así que, en ocasiones, aparece junto a otros de su estirpe rodeando a Adán y Eva, en una interpretación libre de los versículos del Génesis, justo en el instante en el que son seducidos por la serpiente, que reptando sobre la tierra, les invita a comer del árbol prohibido, aduciendo su inmediata conversión en dioses concededores del bien y del mal<sup>904</sup>, provistos del poder de las divinidades y con la fortaleza del león. En cambio hay otras salvedades a su representación, pues cuando se disponen combates de leones y de serpientes simbolizan la lucha del Bien contra el Mal, pugna cotidiana del corazón del mortal, pues está expuesto de forma perenne a las luchas que libran las fuerzas diabólicas para provocar la caída del hombre frente a la protección que ofrece la adhesión al credo cristiano.

Esta dualidad representativa, fácilmente reconocible por la caracterología de las bestias, conforma un fundamento teológico destinado a la captación mental del fiel a fin de conducir su atención desde el mismo instante en que se acerca al pórtico o nártex de la Iglesia, espacio sagrado por excelencia, y cuya acción sucesiva habrá de ser transportada a la cotidianidad en la que vive. Y es que si, por cualquier motivo impulsado por esas sinergias demoníacas, el individuo no se atañe a las reglas de la religión y desdeña el camino trazado hacia el altar donde brilla la luz de Cristo, su alma será arrastrada por los demonios perdiendo para siempre la oportunidad de gozar de la gloria del Reino de Dios<sup>905</sup>. Igualmente, en el medievo e inclusive en algunos momentos del humanismo, existía el convencimiento pleno de que los leones dormían con sus ojos abiertos, custodiando como inmejorables guardianes las puertas de las iglesias. Esta convención suele cohabitar con la proliferación de relieves decorativos en las columnas de las portadas románicas, donde la imagen del león se encuentra asociada al poder de las tinieblas que acechan siempre al mantenimiento y continuidad de la Iglesia. En la misma tónica figurativa, la aparición de un león luchando con un dragón nos conduce a la representación del Bien contra el Mal, pero cuando el león muestra un hombre o un cordero entre sus fauces, la simbología se torna antagónica por completo al remitir entonces al poder demoníaco.

Es frecuente encontrar, igualmente, en la escultura románica el enfrentamiento de dos leones custodiando un árbol frondoso, cuyo antecedente iconográfico más remoto se encuentra en un motivo iconográfico persa que muestra el árbol sagrado de la vida –el *hom*– rodeado de sus bestias guardianas. Es curioso comprobar cómo esa representación del tronco puede identificarse con aquel árbol de Jesé, padre de David, del que Dios hizo florecer la Iglesia, su propia grey, y que, posteriormente, a través del adoctrinamiento y la

<sup>903</sup> QUACQUARELLI, A., *Il leone e il drago nella simbolica dell'età patristica*. Col. Quaderni di 'vetera Christianorum', nº 11. Bari, Università-Istituto di Letteratura cristiana antica, 1975.

<sup>904</sup> *Génesis* 3, 5.

<sup>905</sup> URECH, E., *op. cit.* p. 105-106

exégesis mística, quedó erigido en perfecto ejemplo para explicitar la genealogía temporal de Cristo, el Mesías prometido y último eslabón de una cadena familiar marcada por las virtudes de una serie de siete personajes relevantes del Antiguo Testamento que actuaron de guías espirituales del pueblo de Israel<sup>906</sup>. Con posterioridad, y a partir del nacimiento de la mariolatría en el siglo XII, el argumento temático se trasvasa a la figura de María con el fin de argumentar la teoría franciscana que mantenía su pureza virginal a partir de la aplicación de la doctrina de la encarnación, pues su cuerpo puro era el santuario perfecto en el que el verbo se hacía carne. Y ello sólo era posible porque en su persona confluía una perfecta simbiosis de personajes, emparentados por su intachable filiación cristiana<sup>907</sup>.

En los textos sagrados es donde aparece la figura del león como un símbolo de la fuerza, tanto en el sentido positivo como en el negativo<sup>908</sup>, ya sea al referirse al animal simbólico de la tribu de Judá<sup>909</sup>, a la extrema virulencia y crueldad empleada por los enemigos del pueblo de Dios<sup>910</sup>, o a la acción luciferina del supremo destructor, el diablo<sup>911</sup>. Sin embargo, son abundantes la referencias benéficas, especialmente relevantes cuando se aborda la instauración del reino mesiánico de la paz, en el que reinará una efectista e impresionante concordia que posibilitará -entre otras cuestiones relevantes vinculadas a la justicia con los desfavorecidos-, la convivencia pacífica y armónica de los animales: “Serán vecinos el lobo y el cordero, y el leopardo se echará con el cabrito, el novillo y el cachorro pacerán juntos, y un niño pequeño los conducirá. La vaca y la osa pacerán, juntas acostarán a sus crías, el león, como los bueyes, comerá paja”<sup>912</sup>. En esta línea positiva se encuadra la representación esculpida, a principios del XIII, en la *Portada Speciosa* de la Basílica de Estíbaliz<sup>913</sup>. De la boca del león rampante emergen unos tallos vegetales que culminan en la imagen del pez dispuesta en el extremo opuesto de la arquivolta, queriendo significar la mirra que destila del Evangelio y que nutre el alma del cristiano, pues *del que come salió lo que se come y del fuerte la dulzura. Qué más dulce que la miel, que más fuerte que el león*<sup>914</sup>.

En la clarividencia de los textos de San Agustín, gozne entre el pensamiento del mundo clásico y el inicio del universo medieval, el diablo es a la vez dragón y león. Y no por casualidad, sino siguiendo la estela que el Proteo virgiliano había tejido en torno a la

<sup>906</sup> Suele establecerse que Cristo “heredó” de estos personajes las virtudes más eminentes que tenían y que son: de Salomón, la sabiduría y la inteligencia; de David y de Jesé, la prudencia y la bravura; y de los Patriarcas y Profetas, Moisés, Jacob, Isaac y Abraham, el conocimiento y el temor. La enumeración de estos dones, a raíz sobre todo de la popularización de la *Biblia Vulgata*, permitieron su conversión en los llamados ‘siete dones del Espíritu Santo’.

<sup>907</sup> Cfr. GONZÁLEZ TORRES, J., “La Inmaculada Concepción de María: defensa, culto y apología franciscana”, en *IX Curso sobre el Franciscanismo en Andalucía*, Córdoba-Priego, CajaSur, 2003. (Inédito). A partir del siglo XVI esta representación del tronco de Jesé se verá reducida a la presencia única Joaquín y Ana, padres biológicos de María, si bien paulatinamente caerá en desuso ante la aparición de otras escenas más explícitas de dicho misterio concepcionista.

<sup>908</sup> AA. VV. *Fauna and... Op. cit.* 50-51.

<sup>909</sup> *Apocalipsis* 5, 5

<sup>910</sup> *Jeremías* 51, 38.

<sup>911</sup> *I Epístola de Pedro* 5, 8.

<sup>912</sup> *Isaías* 11, 6-7.

<sup>913</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M<sup>a</sup>., GÓMEZ GÓMEZ, A. y RUIZ DE AEL, M.J., *Mensaje cristológico en la Basílica de Nuestra Señora de Estíbaliz*, Vitoria-Gasteiz, Ephialte-Instituto de Estudios Iconográficos, 1989, pp. 42-43.

<sup>914</sup> *Jueces* 14, 14-18.

conversión del dragón en león, y de la tradición mitráica que apuntaba la lucha constante de las figuras simbólicas del león y la serpiente en sus monumentos funerarios. Una metamorfosis que, por cierto, ya se apunta en los Salmos, especialmente en el 91 –el antiguo 90 de la *Vulgata*<sup>915</sup>–, y a la cual ya se habían referido con anterioridad algunos Padres de la Iglesia primitiva como Orígenes, Cirilo de Jerusalén, Jerónimo, Eusebio de Cesarea, Gregorio de Nisa, San Ambrosio de Milán, Casiodoro y Tertuliano. Agustín se inspira visiblemente en *Las Geórgicas* para referirse unas veces a la tentación y otras, a la persecución.

Tan controvertida hermenéutica hunde sus raíces a comienzos del siglo V y preocupaba a los cristianos ante el paulatino avance de las herejías, advirtiéndose que había que permanecer vigilantes ante el envite del mal representado bajo la forma de león o del dragón. En *In Psalmos* argumenta que la persecución no cesará jamás para la Iglesia porque proviene tanto del león como del dragón, quienes sustituyen al antiguo enemigo encarnado por la serpiente<sup>916</sup>. Es más, esta idea se precisa al afirmar que el león rugirá ante los mártires del mismo modo que el dragón se manifiesta cuando los herejes exponen sus ideas<sup>917</sup>. Así pues, de las dos figuras de las Escrituras que encarnan el diablo, el león y el lobo, Agustín de Hipona se decanta por el león; ya que el lobo quiere hacer daño pero se muestra incapaz de hacerlo del modo que realmente desea. Por su parte, el león desprecia al perro labrador y suele retirarse del rebaño; si bien cuando se acerca –y sin importarle ser acosado por los perros–, arrastra consigo todo lo que puede, algo a lo que el lobo no se atreve por cobardía y sentirse intimidado por los ladridos de los perros<sup>918</sup>. Igualmente, la decantación agustiniana por la metáfora leonina viene determinada por el número de veces que las Escrituras mencionan a un animal respecto al otro, refrendada igualmente en la curiosa epifanía diabólica del león formulada explícitamente por san Pedro: “Nuestro adversario el diablo como un león rugiente acecha para devorarnos”<sup>919</sup>. El apóstol también se refiere en sentido poético a los rugidos del león utilizando el término *frenitus* y el verbo *fremere*, aportando un lenguaje refinado que se aleja de las posibles connotaciones populares del término ‘rugir’.

El pensamiento progresa centurias después hacia otras latitudes tendentes a encontrar en el animal una serie de características humanas que muestren un perfil antropológico alejado de las anteriores convenciones sacrílegas y que, por otra parte, redunden en una homogeneización de costumbres entre el animal y los seres racionales. Este giro tan radical en el pensamiento coincide con la proliferación de los bestiarios, centrados en el establecimiento de su caracterología física y con los escritos de los eclesiásticos más

<sup>915</sup> Salmos 91, 13.

<sup>916</sup> HIPONA, A. de, *Encíclica In Psalmos* 39, 1. *Sicut autem patribus nostris adversus leonem opus erat patientia, sic nobis adversus draconem vigilantia. Persecutio tamen sive a leone, sive a dracone, nunquam cessat ecclesiae.*

<sup>917</sup> *Ibidem*, 90, 2 y 9. *Quando martyres occidebantur, leo erat saeviens: quando haeretici insidiantur, draco est subrepens.*

<sup>918</sup> *Ibidem*, 93,1. *Et lupus enim tantum vult nocere quantum leo; dissimiliter nocent sed non dissimiliter cupiunt. Leo enim non solum contemnit canem latrantem; sed etiam fugat et venit ad ovile, et obsmutescentibus canibus rapit quod potest lupus non audet inter latratus canum,*

<sup>919</sup> I Epístola de Pedro 5, 8.

representativos de los siglos XI al XIII, tendentes a intercalar en ellos diferentes cuestiones ligadas al pensamiento cristológico.

La religiosa alemana Hildegarda de Binge mantiene que el león es un animal cálido, al que si no le dominara su naturaleza de bestia podría atravesar las piedras, pues en su genealogía interior convergen el valor y la fuerza del hombre y la naturaleza de las bestias. Sin embargo los rasgos que más destaca esta autora son los relativos al apareamiento y trasfondo paternal del colosal mamífero<sup>920</sup>. Semejante argumentación lleva, lógicamente, a Hildegarda a trasponer esa especial característica al terreno de la piedad cristiana estableciendo un curioso paralelismo con la actividad de los primeros padres, explicando que Adán y Eva no clamaban en llanto antes de que tuviesen descendencia. Tras concebir y nacer su primer vástago, éste rompió a llorar vociferando con gran estruendo; a su voz acudieron los padres, queriendo conocer el origen de ese llanto, del mismo modo que hacen el león y la leona cuando los cachorros despiertan a la vida. En el mismo sentido se expresa Hugo de san Víctor, para quien el león sigue siendo el rey de las bestias, soberbio, fortísimo y siempre valeroso, aunque nace muerto, soliendo despertar al tercer día tras escuchar los rugidos de su padre, característica que, por otra parte, es temida por todos los restantes animales<sup>921</sup>.

Para Alberto Magno, el león es un animal grandioso, exultante y liberal, no en balde se le llama rey. Utiliza el sonido y su fiereza para proveerse de su sustento, sin embargo se deja alimentar por el hombre cuando no lo encuentra por sí mismo. En ocasiones, se enfrenta al escorpión, moviéndose con abierta provocación mientras que otras veces se postran ante el hombre como pidiéndole la venia, habida cuenta de que, cuando está domesticado, se disciplina su temperamento. Asimismo, subraya la proporción corporal del león como la más fuerte y robusta, mayor y más consistente en su osamenta que en el resto de los animales<sup>922</sup>.

Las características generales del león, designado por Dios rey de las bestias, son innumerables. Amable, noble, cortés, bravo, cruel, fuerte y confidente. Este antropomorfismo se aplica al arquetipo humano de Judas Macabeo, héroe bíblico al que son aplicadas las cinco naturalezas del león dibujadas en la tradición bestiaría e interpretadas en términos de su personalidad. En virtud de tales analogías, el león también se atribuye a Sansón, Salomón, Daniel, Pablo de Tarso, Jerónimo<sup>923</sup> y al mártir Adriano, aquel centurión del emperador Maximiliano convertido al cristianismo y convertido en paradigma del coraje y fidelidad de los mártires. En la heráldica, el león se presenta rampante, recostado o vestido, o bien sentado, significando el símbolo de la fuerza y de la autoridad real. Con tales acepciones lo recepciona también la literatura emblemática, constituyendo para Diego de

<sup>920</sup> "Physica. S. Hildegardis abbatissae subtilitatum diversarum naturarum creaturarum libri novem", en S. Hildegardis abbatissae opera omnia, ad optimorum librorum fidem edita physicae textum primus integre publici iuris ... Col. Patrologiae Cursus Completus Sive Bibliotheca Universalis, integra, uniformis commoda oeconomica omnium ss. patrum, doctorum scriptorumque ecclesiasticorum qui ab aevo apostolico at innocenti tercio tempora floruerum ..., t. CXCVII, París, J.-P. Migne, 1855. Liber septimus. De animalibus. Cap. III. cols. 1314-1316.

<sup>921</sup> SAN VICTORE, H., "De Bestiis ... Op. cit. Libro II. Cap. XXVII. col. 74.

<sup>922</sup> STADLER, H. (ed.), op. cit. Libro XXII. 58. pp. 1405- 1407.

<sup>923</sup> CHILD, H. y COLLES, D., op. cit. pp. 214-215.



Saavedra Fajardo, –concreto, en la Empresa XLV *Non Maiestate securus (imagen 135)*<sup>924</sup>– el símbolo de la vigilancia deseable en quien no ha de dormir profundamente por haber recibido la sagrada misión de velar y cuidar del gobierno de muchos. Transferida a un contexto netamente cristológico, esa misma imagen viene a encarnar en un lienzo de la hermandad sacramental del Sagrario de Sevilla (**imagen 136**) la magnanimidad de Cristo –el León de Judá–, cuya muerte ha hecho degustar a los hombres el sabor meloso de la eucaristía a través de los textos evangélicos, reforzando su presencia y significado sacramental el mote latino *De forti dulcedo* superpuesto a su adormilada figura en cuya boca, después de muerto, solían hacer las abejas según la leyenda panales de miel.

La iconografía cristiana insistirá particularmente en el primigenio tema del profeta Daniel en el foso de los leones, teniendo certeza de su salvación por la fe y por su valerosa virtud de aplacarlos con gran facilidad, provocando el apaciguamiento de la ira diabólica de los que le perseguían. Puede existir igualmente otra explicación de carácter psicológico que confiere al león un carácter excepcionalmente agresivo tal como corresponde a un adversario de excepcional categoría, asimilable a la furia de una tormenta pero auspiciado por un corazón valeroso. Cipriano de Cartago evocaba al diablo mediante una imagen militar basada en la correspondencia del soldado que se enfrenta al enemigo. La imagen de la lucha con el león adquiere una dimensión más grandiosa y más salvaje, y a nivel de la conciencia cristiana y del posterior pensamiento agustiniano, el adversario que se enfrenta al león no es el cristiano sino el mismo Jesucristo<sup>925</sup>.

Así pues, es el supremo señor de las fieras el que se enfrenta a otro león, que a partir de entonces encarna el León de Judá<sup>926</sup>. Es de esta manera como este animal, tocado con corona real, será motivo de la legitimidad dinástica de Cristo cual descendiente directo de la estirpe davídica y, por extensión, heredero neotestamentario de la casa de Judá, marchamo indeleble de los reyes de Israel. Su presencia en los ciclos sacramentales, como ocurre en las pinturas murales de la capilla sacramental de la parroquia sevillana de san Lorenzo (**imagen 137**), lo convierten en uno de los emblemas cristológicos-eucarísticos más notables al matizar la tesis de la realeza de Cristo en convivencia con la condición del mismo como sumo sacerdote, profeta y artífice de la nueva alianza. Su inserción en estos ciclos no será en ningún caso aislada, pues el significado de su presencia habrá de quedar suficientemente reforzado a partir de la presencia de otros animales que, a partir de sus particularidades simbólicas e histórico-legendarias, conformen la materialización plástica de un auténtico ‘bestiario de Cristo’.

### • 3.3.7. PELÍCANO

La literatura clásica no favoreció en demasía la proliferación de este animal, pues su desgarrado porte no constituía un pretexto claro para el ejercicio prosístico. Incluso su mayor peculiaridad biológica podía considerarse hasta repulsiva, puesto que solía recoger los mejillones de los ríos, tragárselos y, después de calentarlos en su estómago, vomitarlos

<sup>924</sup> SAAVEDRA FAJARDO, D., *Empresas políticas*, Barcelona, Planeta, 1988, págs. 287-290.

<sup>925</sup> HIPONA, A. de, *S. Morin 2,2: Magnum leonem fremetem qui erant qui sustinerent, nisi Christus iuaret?*

<sup>926</sup> HIPONA, A de, *S. Guelfer 21,2: Dictus est enim diabolus leo, feritatem, non virtute [...] quis non incurrerit in dentes leonis eius, nisi vicisset leo de tribu Juda. Contra leonem leo*

tras llegar al nido. Sin embargo, su comportamiento como progenitor era abnegado en el sentido moral de la acción, pues para alimentar a sus crías, y ante la falta de cualquier otro recurso, vomitaba el alimento regurgitado con anterioridad para sustento alimenticio<sup>927</sup>. Numerosos estudiosos traducen el término hebreo *qa'ath* como pelícano, si bien admiten en su mayoría que el significado de la palabra es incierto. Una razón para ello es que el pelícano frecuenta los ríos y los lagos más que las ruinas<sup>928</sup>, y lo único seguro que puede afirmarse acerca de la palabra hebrea es que alude a un ave impura que habitaba en lugares devastados y que dicho vocablo suele derivarse de la raíz 'arrojar', es decir, el 'vómito' que todos los comentaristas aducen a la hora de justificar la traducción de aquel término como 'pelícano'.

Las más antiguas leyendas que tienen como protagonista a esta ave, provienen de Egipto, y son transmitidas por Horapolo en su *Hieroglyphica*. El pelícano es llamado imprudente y necio por hacer su nido sobre la tierra, en donde pondrá sus huevos y en el que criará a sus polluelos. Los cazadores rodean el nido de excrementos secos y les prenden fuego, acudiendo el padre para proteger a sus pequeños. Graznando desesperadamente, intenta apagar las llamas agitando con fuerza sus alas para desafiar a su contrario. Tras ello consigue sofocar el fuego sin mayores dificultades. Este hecho fue largamente explotado a lo largo de todo el siglo XVI y alegorizado en múltiples ocasiones, aunque no puede compararse con la leyenda más fructífera y explotada: la del pelícano sangrante. Ésta comienza con el comentario de Horapolo donde explica que, no habiendo encontrado alimento para sus polluelos, se hiere el anca para que éstos beban de su propia sangre<sup>929</sup>.

Empero, esa tradición clásica parece esquivar a la luz de los textos bíblicos, pues es una de las numerosas aves impuras reseñadas con una identificación –a veces, más que dudosa–, en el Antiguo Testamento, incluyéndolo en la lista de seres abyectos aportada por el *Levítico*: “y de entre las aves estas tendréis en abominación, no deberán comerse, serán cosa abominable: el águila, el quebrantahuesos, el águila náutica, el milano y el buitre en sus distintas especies, toda especie de cuervo, el avestruz, el halcón, la gaviota y toda especie de azores, el búho, el mergo, el ibis, el cisne, el pelícano, el buitre egipcio, la cigüeña, la garza en sus diversas especies, la abubilla y el murciélago”<sup>930</sup>.

El pelícano va a convertirse para la Iglesia primitiva en todo un referente cristológico, de ahí la extraordinaria contribución de muchos teóricos centrados en elaborar de una teoría cristiana del ave en tanto emblema particular de Cristo. La secuencia comienza con el establecimiento de una distinción entre dos tipos de pelícano, propuesta por Jerónimo, Rábano Mauro, Honorio de Autun, Hugo de San Víctor, Alberto Magno, Bartolomé de Grandville y otros, basada en diferenciar el pelícano bíblico –aquél que habita en el yermo y

<sup>927</sup> Cfr. ARISTÓTELES, *op. cit.* Libro X, 10 y ELIANO, C., *Op. cit.* Libro III, 20, 23;

<sup>928</sup> Véase *Isaías* 34, 11 y *Sofonías* 2, 14.

<sup>929</sup> HORAPOLO, *Hieroglyphica*. Ed. J. M<sup>º</sup>. González de Zarate, col. Arte y Estética, nº 25. Madrid, Akal, 1991. pp. 152-153 y 155.

<sup>930</sup> *Levítico* 11, 18. *Deuteronomio* 14, 16. *Salmos* 102, 7. *Isaías* 34, 11. *Sofonías* 2, 14. Esta enumeración se entiende en aplicación a las Leyes sobre la pureza cultural, es decir, el intento de evitar el contagio con las prácticas idolátricas de los pueblos vecinos pasa irremisiblemente por declarar impuros a una serie de animales que pudieron haber sido objeto de culto entre los antiguos habitantes de Canaán.

que es el responsable de dar vida a sus poyuelos tras el incendio del nido—, del pelícano acuático —centrado exclusivamente en la pesca—. No faltarán otros autores, como Agustín de Hipona e Isidoro de Sevilla, que conjuguen ambas acepciones aunque de modo contradictorio. En la base de este desarrollo estarían aquellas las fuentes antiguas que destacaban del animal su obsesión por alimentar más que resucitar a su descendencia; inclusive en algunos episodios se asevera la existencia de un buitre cuya naturaleza puede asimilarse a la del pelícano. Pero será por causa de los escritos de los santos cuando se reformule el episodio con la aparición estelar completamente inventada de una serpiente —cual encarnación del mal— que entra en el nido y aniquila a los polluelos. Tras ello llega el pelícano que, desesperado por la muerte de sus pequeños, los resucita con la sangre vertida de su propio pecho, en una posible alusión al bestiario griego titulado *Hierozoicon*. Jacques de Vitry, obispo de san Juan de Acre entre 1217-1227, menciona en sus escritos la impresión que la ha merecido el conocimiento de una de las maravillas orientales, la propia imagen de un pelícano, exclamando:

“Dicen que en la India hay un pájaro del Nilo que se purga por sí mismo y para pescar se mete en el agua por detrás. Alimenta a sus pequeños por la boca, destruye los huevos de la serpiente y les aporta un alimento sumamente rico para su nido. El pelícano tiene el plumaje blanco. La relación de este pájaro con sus pequeños es tal que les llora durante tres días y se hiere a sí mismo de tal manera con el pico que logra revivir a sus pequeños muertos con la aspersion de su propia sangre”<sup>931</sup>.

Las declaraciones de Vitry son citadas extensamente por Bartolomeus Anglicus en su gran obra *De proprietatibus Rerum*, traducida bajo el título *Las grandes propiedades de todas las cosas*, en 1360. Sin embargo los escritores religiosos ampliaron la leyenda en la Edad Media, diversificándola y enriqueciéndola con la imaginación de los predicadores y de los escritores místicos que explotaron al máximo su simbolismo, desarrollando todo un compendio de simbolización que suscitó la creación de novedosos motivos legendarios o alegóricos que llegan a convertirse incluso en sustitutos de los propios símbolos.

Basándose en las interpretaciones que sobre el ave realiza Eusebio de Cesarea en su *Historia eclesiástica*, en Bizancio se conservan una serie de motivos del siglo XII que reproducen la imagen literaria de un nido elevado sobre un árbol, la serpiente a punto de insuflar el veneno, la dirección del viento y el espacio celeste donde se sitúa el pelícano, en paralelo a la identificación textual y simbólica del ave con Cristo, los polluelos con los primeros padres de la Iglesia, el nido con el paraíso y la serpiente con el diablo acechante. Los manuscritos del Monte Athos reproducen la misma leyenda, con la diferencia de que el pelícano no se golpea con sus plumas sino con el pico, pudiendo provenir de la variación de una fuente considerada como reminiscencia de Horapolo y una inspiración en el relato del *Génesis*. Jerónimo refiere, en su *Breviario in Psalmos*, la convivencia con los animales venenosos y dice que su alimento es para sí como un pescado. También se refiere a ello la compilación *Melitonis clavis: De Avibus*, realizada a partir de los textos patrísticos Agustín y Gregorio, expresando que únicamente el pelícano recuerda el valor simbólico de Cristo en la pasión. Isidoro de Sevilla, en *Las Etimologías*, se centra en exclusividad en los polluelos y la sangre,

<sup>931</sup> La cita la recoge PORTIER, L., *Le pélican. Histoire d'un symbole*. Les Éditions du Cerf, 1984. pp. 30-32.

mientras que Ildefonso de Toledo, en su *Liber adnotationum*, replica la opinión agustiniana al considerar al pelícano un símbolo del nacimiento virginal de Cristo de una matriz inviolada, en la cual fue engendrado milagrosamente del mismo modo que el pelícano vive en una soledad virginal. También se expresa en tales términos Rábano Mauro en su compilación titulada *De Universo*, pues el tema del ave se estaba convirtiendo en una cuestión ineludible para la teoría cristiana. En efecto, los tres animales del salmo 101 que significaban para Agustín los tres comportamientos de Cristo, para Rábano vienen a ser distintos tipos de penitencias, introduciendo la acepción particular de que este pájaro simboliza a los miles de eremitas que rehúyen la compañía de los humanos y, siguiendo la llamada del Señor, se dedican a la mortificación a través de la soledad<sup>932</sup>.

Desde el terreno alegórico, Hugo de san Víctor permuta el sentido religioso hacia el terreno de la moral por cuanto el pelícano herido cual imagen de Cristo puede comprenderse como una imagen de la continencia de las voluptuosidades carnales. En una segunda instancia, el pensamiento moralizante de corte más teológico reconoce en el pelícano a Dios Padre, creador de los hombres. Los dones son los hijos que son sacrificados; el pecho herido es semejante al agua que confiere la gracia del bautismo, y mediante la sangre, la remisión de los pecados a través de la Eucaristía. Esta fórmula, que se recoge en el *Fisiólogo B*, viene a parafrasear la propia liturgia de la consagración: *Sanguis vero eius calix est nobis et aeterni testamenti, cuam in sanctis manibus tenens benedixit gratias Deo Patri agens et dedit illum nos bibere in remissionem peccatorum nostrorum*<sup>933</sup>.

En la francesa catedral de Autun se percibe el aspecto sufriente de Cristo que conocerá un temprano desarrollo entre los siglos XI y XII, con aparición tardía en el XIII cuando se defina la idea del cuerpo muerto y torturado desde la cruz. Empleando un juego de transposición teológica, se recurriría a la autoridad de los autores precedentes para dar forma a una fórmula de piedad que tendrá en cuenta las descripciones de los bestiarios. Ello se percibe en las obras de Honorio de Autun, contemporáneo a la obra de la seo mencionada, *Expositio in psalmos selectos* y *Speculum ecclesiae. De pascale die*. En ella, transfiere el comportamiento del pelícano al plano de la analogía, recurriendo en otra ocasión a esta imagen sugestiva que entronca con las teorías neoplatónicas de la 'gracia circular': el pelícano es Dios, las almas sus hijos. Dios ama a los hombres, Dios entrega y libera de la muerte, después de tres días, a su hijo único, al igual que el pelícano revive a los suyos en el mismo tiempo. Dios resucita a sus hijos y los exaltará junto a él. La coherencia de estas analogías constituía de por sí el elemento suficiente para suscitar o estimular la reflexión de los fieles. Precisamente, será en la Edad Moderna donde la meditación del Salmo 101, que en realidad nunca cesó a lo largo de los tiempos, experimentaría un resurgimiento al tiempo que se asistía a un decisivo impulso de la lectura de la Biblia, alentada por los reformadores<sup>934</sup>.

<sup>932</sup> *Ibidem*. pp. 40-45.

<sup>933</sup> "Ésta es la sangre del verdadero cáliz del nuevo y eterno testamento el cual tiene en sus santas manos bendiciendo y dando gracias a Dios Padre Creador y nos lo dio a beber para el perdón de nuestros pecados".

<sup>934</sup> A propósito de esta cuestión, véase DESPORTES, P., *Les CL Psaumes de David*, Rouen, 1603; LE BLANC, H., *Les Psaumes de David. Nouvellement traduits en vers françois*, Paris, 1664; GODEAU, A., *Parafrase des Psaumes de David*, Paris, 1648; NICOLE, P., *Poesies chrétiennes contenant diverses parafrases sur les Psaumes de David*. Paris, 1676; GRILLO, A., *Poesie sacre*, Venecia, 1606; CARAFFA, V., *Fascette di mirra*, Roma, 1638; SALES, F. de,

Sobre esta particularidad debe recordarse la absoluta vigencia que la tesis neoplatónica comentada –articulada a tenor de la secuencia *Emanatio-Raptio-Remeatio*– conocerá durante la Edad Moderna gracias a la literatura emblemática<sup>935</sup>. En última instancia, a ella cabe responsabilizar del profundo simbolismo religioso que la historia del pelícano propugna como metáfora de esa ‘resurrección’ interior que debe darse necesariamente en el cristiano espiritualmente ‘muerto’, como paso previo a su ‘despertar’ y al disfrute de la ‘gracia santificante’ derramada sobre el mismo por el ‘místico pelícano’ al regarlo con la sangre y el agua que manan de su corazón<sup>936</sup>. Al impulso del misticismo franciscano, Dante hará gala de un hermosísimo empleo de la metáfora cuando, por boca de Beatriz y en referencia a Juan evangelista, el poeta exclame: “Éste 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”<sup>937</sup>. Desde ahí, se comprende que fuesen relativamente numerosas las crucifixiones tardomedievales y protorrenacentistas que forzasen la analogía poética, al coronar la cima del madero precisamente con el nido del pelícano, adquiriendo una dimensión emblemática a raíz del *Árbol de la Vida* (1333) pintado por Tadeo Gaddi en el refectorio de Santa Croce en Florencia. A partir de ahí, el extraordinario predicamento del pelícano a lo largo del Barroco hace que pueda encontrarse con facilidad en la práctica totalidad de las expresiones artísticas vinculadas a la eucaristía. Juan de Alfaro utilizaría para el monumento sacramental de la catedral de Córdoba en 1680 (**imagen 138**) la representación más tradicional asociando la impronta del animal a la pasión de Cristo al infligirse la herida del pecho sobre la cimera de la cruz –la *Hieroglyphyca* de Piero Valeriano codificó visualmente tal disposición–, estableciendo así un paralelismo visual efectista entre quien contempla la escena y la propia representación.

No obstante, la imagen del pelícano será un motivo iconográfico siempre recurrente, pues su particularidad de habitar en soledad se parangona a la figura del mismo Cristo, que nace solo de la Virgen como hombre verdadero sin cópula. De este modo la soledad del pelícano lo hace inmune al pecado, al igual que libre de él estuvo la vida de Cristo. Así mismo no cesa de llorar por sus polluelos del mismo modo que Cristo –cuando resucitó a Lázaro– hizo lleno de misericordia derramando sus lágrimas que pudieran incluso ser fruto de su poder taumatúrgico. Y si después de los tres días vivifica a sus crías lavándolas con su sangre, de igual manera Cristo redime a la humanidad con su propia sangre. La muerte del pelícano es la Pasión de Cristo y de tal manera se reconoce moralmente en el pelícano al justo, que es invadido por la voluptuosidad de su carne. No en vano, de igual forma que revive a sus hijos

---

*Introducción a la vida devota y Tratado del amor de Dios*, Ginebra, 1608. Consultada la edición de Madrid, Palabra, 2002.

<sup>935</sup> LLEÓ CAÑAL, V., “Un libro de dibujos inédito sobre el Corpus Christi sevillano en el siglo XVI”, en *Archivo Español de Arte*, 190-191, Madrid, 1975, pp. 243-258. A propósito de esta cuestión, el autor estudia el diseño e iconología de la ‘Fuente del Pelícano’, inserta en el manuscrito del licenciado Reyes Messia de la Cerda, *Discursos festivos en que se pone la Descripción del Ornato e Invenciones que en la Fiesta del Sacramento la parroquia colegial y vezinos de Sant Salvador hizieron*, datado en 1594 y conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid.

<sup>936</sup> GRAHAM, V.E., “The Pelican as Image and Symbol”, en *Revue de Littérature Comparée*, 36, París, 1962, pp. 233-243.

<sup>937</sup> ALIGHIERI, D., *Divina Comedia*, “Paraíso”, Canto XXV, 112. Consultada la edición de Barcelona, Planeta, 1983, p. 582),



al esparcirle su sangre, también el justo renace a la vida en su carne, en su sangre, en sus acciones y en sus actos espirituales. Para comprender esta naturaleza, se recuerda con especial fama cómo habiendo engullido el alimento y antes de digerirlo, el ave lo deposita en su vientre, reteniéndolo durante un tiempo. Mientras tanto, este alimento permanece almacenado sustentándolo y confortándolo, en similitud a la Sagrada Forma antes de disolverse en el interior del fiel. En complicidad con tales equivalencias, el pelícano lleva una vida eremítica aunque tenga repleto el vientre, lo cual demuestra que no vive para comer del alimento, sino que come de él para vivir<sup>938</sup>.

Desde finales del siglo XVI, el tema del pelícano experimentará una revalorización sin precedentes como signo de difusión y del amor de los padres hacia sus hijos, y por supuesto como símbolo de la muerte de Cristo, renovando con ello el clásico concepto de la filantropía. Esta premisa se corrobora en la gran cantidad de testimonios iconográficos<sup>939</sup> que lo reproducen en dibujos, vitrales, piezas del ajuar litúrgico, pinturas y esculturas que, inspirados en las leyendas antiguas, refuerzan los contenidos que le aportara la original interpretación cristiana<sup>940</sup>. Una de esas piezas excepcionales debido a las funciones sacramentales de las que va a estar dotadas es un pelícano-portaviático realizado a finales del siglo XVIII en plata sobredorada con incrustaciones de piedras preciosas para la parroquia de santa María del Soterraño, de Aguilar de la Frontera (**imagen 139**). El animal convierte su pecho en receptáculo para la reserva eucarística, incurriendo así en un tipo de representación de mayor sutileza poética y mística pues es su propio cuerpo el que adquiere la presencia del pan transustanciado por y en sí mismo. Tras de sí, este testimonio artístico deja vislumbrar otras cuestiones: una formal, pues la cultura barroca intensificará la tendencia manierista de asimilar el aspecto del pelícano a la sutileza del cisne con la pretensión de estilizar su silueta para destacar, sobre todo, el porte airoso adquirido por el cuello al curvarse e inclinarse sobre el pecho; y la otra, de tradición teológica que argumenta la pervivencia de las derivaciones escolásticas medievales de Tomás de Aquino y Buenaventura de Bagnoregio que reverenciaban la presencia permanente de Cristo en las especies. En este último sentido sería igualmente comparable la presencia del animal a partir del conocido himno *Adoro te devote* atribuido al autor dominico, en el que invoca a Cristo como 'sacro pelícano' capaz de lavar con una sola gota que vierta de su sangre todas las impurezas del pecado cometido por el ser humano: *Pie Pellicane Iesu Domine, me immundum munda tuo sanguine, cuius una stilla salvum facere totum mundum quit ab omni scelere*.

<sup>938</sup> SAN VICTORE, H. de, "De Bestiis... *Op. cit.* Cap. XXXIII, col. 29-30.

<sup>939</sup> A modo de reflexión sobre el tema y de compilación de fuentes literarias e iconográficas véase SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Iconografía e iconología del Pelícano: Un ensayo sobre la reconversión del concepto de filantropía", en *Boletín de Arte*, nº 12. Málaga, Universidad, 1991. pp. 127-146.

<sup>940</sup> La simbología del pelícano también inunda textos literarios no necesariamente religiosos, ahondando en su capacidad para abastecer de alimento a la prole aunque ésta, a veces, no sepa reconocerle la valentía y el arrojo de dar su vida por su descendencia. A modo de ejemplo antológico donde las crías son símbolo de ingratitud al tiempo que el pelícano adulto del amor paternal, véase el fragmento de la obra de William Shakespeare, en el que el rey Lear dice: "¡Entonces, merece la muerte por impostor! ¿Qué pudo traerle a tan miserable estado si no fue la ingratitud de sus hijas? Como veis, ahora es uso que los padres despedidos traten sus carnes tan despiadadamente: muy justo castigo, que fue esta carne la que engendró pelícanos por hijas". Cf. SHAKESPEARE, W.: *El rey Lear*, acto III, escena IV. Consultada la edición de Barcelona, Océano, 2000.

Una hermenéutica que igualmente es aplicable a las custodias procesionales construidas a modo de pelícano. En el convento del santo Ángel de Granada (**imagen 140**) existe una de estas singulares aportaciones en las que, a la misma vez, conviven las labores de platería y el modelado escultórico con cuestiones de honda tradición cristológica. La alegoría exegética cobra en este tipo de piezas una espectacularidad teofánica sin precedentes, desbordando el imaginario colectivo las fronteras mismas del simbolismo tradicional para convertirse así en elemento litúrgico itinerante, entrando en juego otros instrumentos teóricos y visuales que transfieren las características simbólicas del pelícano en cuyo pecho se sitúa el viril con la hostia consagrada al terreno de lo inanimado, adquiriendo su mayor significación en su exposición al culto público y en sus lógicas consecuencias en la piedad local.

### • 3.3.8. SERPIENTE

Animal de dos caras, como también son duales la suavidad y la sorpresa de las que hace gala. A partir de estas significaciones su presencia se introduce en el lenguaje iconográfico de todos los pueblos, explotándose por una parte las nociones de sexualidad y de encantamiento y, por otro lado, las ideas de sutileza y astucia, asociadas al conocimiento que la naturaleza de los ofidios aporta acerca de la malevolencia y la perversidad. Esta doble significación de sensibilidad creadora para la vida y de maldad diabólica en la muerte se plantea en todas las civilizaciones, desde las más primitivas a las más desarrolladas. La antigüedad descubrió el valor curativo de su veneno al introducir una nueva contradicción en el simbolismo de la serpiente, que indujo a los artistas a asociar dos ofidios, uno representativo de la vida, y otro de la muerte<sup>941</sup>. Sus continuas asociaciones con otras bestias y seres le confieren rasgos distintivos en cada momento y lugar. Incluso algunas representaciones egipcias de la serpiente tienen rostro humano, como los *uraeus*, o cobra real, que muestran un rostro pronunciado que podría señalar en el Antiguo Oriente diferentes partes del cuerpo adscritas a una criatura simbólica por razones específicas, en función de la necesidad de configurar un motivo iconográfico reconocible a lo largo del tiempo. Precisamente serán los temas egipcios los que influirán en determinadas manifestaciones judías<sup>942</sup>.

La aparición de la serpiente en el texto bíblico se inicia en el capítulo tercero del Génesis. La lectura de estos versículos aporta una connotación semántica extraña –y a veces oscura– que convierte a la serpiente en responsable de la primera desobediencia humana y, consecuentemente, de la expulsión de este jardín idílico y el consiguiente peregrinar del ser humano por la tortuosa vida del pecado. Es el reptil el que convence a la mujer de la ‘necesidad’ de violar la prohibición de Dios de comer del árbol de la Ciencia, del Bien y del Mal. Cometida la infracción, Eva tienta a su esposo con las implacables consecuencias que de ello se derivan justificando el engaño del ofidio. Por ello, en este contexto se perfila la imagen de la serpiente como el animal más impío de la tierra, entroncado –merced a su carácter parlante–, con antiguas tradiciones míticas que hablan de serpientes con alas o con

<sup>941</sup> WITTKOWER, R., “L’aquila e il serpente”, en *Allegoria e migrazione dei simboli*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 13-87.

<sup>942</sup> Relevantes en este sentido son los trabajos de VÁZQUEZ HOYS, A. M<sup>a</sup>., “La serpiente en Egipto”, en *Aegyptiaca Complutensia*, 1, Madrid, 1992, pp. 93-113 y “La serpiente en las monedas. Transmisión iconográfica de una antigua creencia”, en *Espacio, Tiempo y Forma. Historia Antigua*, 6, Madrid, 1993, pp. 59-98.

piernas. En consecuencia, en la antigua tradición semítica la serpiente se convierte en el antagonista demoníaco de la divinidad y sus fieles, aunque posteriormente se introdujeran algunas matizaciones connotativas adaptadas a los propósitos de la tradición hebrea.

En este sentido se distinguen tres aspectos básicos del símbolo que aparece en el Génesis en cuanto sinónimo de pura juventud, de sabiduría sobrenatural y de generadora de un caos que tiene como responsable último a Lucifer pues ya desde Egipto se considera un enemigo hostil que brota de las profundidades del mar y de las oscuridad de las tinieblas<sup>943</sup>.

Episodio paradigmático en la vida del pueblo israelita es el que tiene por protagonista a Moisés y la serpiente. Previamente, Dios había revelado su poder al elegido como guía espiritual de la comunidad dotándolo con un su cayado a modo poderoso cetro-amuleto convertido en serpiente<sup>944</sup>, capaz de devorar a los ofidios que los sacerdotes egipcios habían hecho aparecer por medios mágicos para adular al faraón ante la presencia de los israelitas<sup>945</sup>. En la cultura egipcia, el cetro real representa el poder, la prosperidad y la fuerza, y cuando el faraón, un rey o un dios lo tendían hacia alguien significaba que lo sometía a su incuestionable poder y a su soberanía divina y humana. Cuando el cayado de Moisés transformado en serpiente devora las de los sacerdotes egipcios, Yahvé se revela más poderoso que los dioses de Egipto, confirmándose en ese momento que ni el faraón ni sus divinidades le son superiores a la hora de libertar a su pueblo de la tiranía. Otro momento emblemático relacionado con la serpiente recuerda cómo mientras viajaban desde Egipto a Canaán, los impacientes israelitas acusaron a Dios y a Moisés de introducirlos en el desierto para matarlos<sup>946</sup>. Yahvé envió entonces serpientes venenosas contra ellos y al sentir las mordeduras solicitaron a Moisés que intercediese ante Dios. Éste le ordenó modelar una serpiente de bronce y colocarla en un asta, de tal manera que las víctimas de las sierpes letales pudieran mirarla y vivir en consecuencia. A partir de entonces el ofidio fue comúnmente asociado con la salud en el antiguo Oriente, hasta tal punto que cuando, en la época helenística los sacerdotes de Tebas deseaban relacionar el regalo de la vida y el poder de la salud con un dios, colocaban de modo simétrico dos serpientes en torno al tridente de Júpiter-Amón. En estas circunstancias, fue posiblemente Egipto quien transfirió a Grecia el cetro serpentino del caduceo y el bastón a Esculapio y a Hermes-Trimegisto, dioses de la Medicina y de la Alquimia, que asumían aquel icono de la serpiente enroscada atributo del Dios egipcio Thoth, si bien es constatable la presencia del caduceo en los cilindros babilónicos, considerados como un arma emblemática de Marduk e Istar.

La relación exacta entre la serpiente de bronce que Moisés alzó en el desierto y la que fue destruida por Ezequías con posterioridad no puede determinarse con rotundidad. El *II Libro de los Reyes*<sup>947</sup>, recoge la tradición relativa al *Nejustán*, esto es la serpiente que se identificaba con aquella de facultades taumatúrgicas que Moisés había hecho en su día. A propósito de esta cuestión, algunos autores señalan que aquella serpiente del templo era

<sup>943</sup> RANDOLPH JOINES, K., *Serpent symbolism in the Old Testament*. New Jersey, Haddonfield House, 1974. pp. 16-29.

<sup>944</sup> *Éxodo*, 4, 2-3.

<sup>945</sup> *Ibidem* 7, 9-12.

<sup>946</sup> *Números* 21, 4-5.

<sup>947</sup> *II Libro de los Reyes* 18, 4.

una antigua imagen traída por los hebreos desde Egipto, si bien no se encuentran evidencias arqueológicas y textuales del culto a una serpiente de bronce en la religión egipcia. En principio la serpiente no fue trasladada al templo de Jerusalén con el arca, pues parece extraño que un objeto asociado al ministerio de Moisés no fuese referenciado al ser llevado al santuario y haber merecido algún tipo de mención especial en los textos bíblicos. En este punto, Ezequías posiblemente no destruyó como tal la serpiente, sino que procedió a una reorientación del pensamiento popular en torno a ella para evitar la superstición popular y la tendencia idolátrica que podía crearse en torno al objeto<sup>948</sup>.

La historiografía no refiere la presencia de serpientes de bronce en los santuarios egipcios sino en el desierto arábigo, donde solían usarse como colgantes. Efectivamente, Moisés realiza una serpiente de bronce en el desierto ya que no existía la imagen como tal sino simples amuletos. Posteriormente, cuando el control de Jerusalén pasó de los jebuseos a los israelitas bajo el reinado de David y algún tiempo después de que su hijo Salomón acometiese la construcción del templo, en torno al 957 a.C., la serpiente terminaría formando parte del culto hierosolimitano. En consecuencia, la referencia a la serpiente del // *Libro de los Reyes* alude probablemente a esta fase cronológica comprendida entre la construcción del templo y la reforma de Ezequías. De todas formas, no puede demostrarse arqueológicamente que el símbolo de la serpiente existiese en la Jerusalén predavídica, a pesar que estas ciudades han sido profusamente excavadas y estudiadas<sup>949</sup>. Sin embargo, el Antiguo Testamento sí refiere con rotunda claridad que Jerusalén conocía este símbolo, el denominado *Nejustán*<sup>950</sup>.

Una tradición que influye en la elaboración simbólica del icono serpentino es aquella creencia que atribuye el poder de gobernar a una persona o circunstancia mediante la manipulación de su *alter-ego* en efigie, o lo que es lo mismo, la aplicación de la magia simpatética. De esta manera, una criatura puede ser dirigida por otra, del mismo modo que un adversario puede ser controlado mediante la manipulación de su imagen. Ello explica que los filisteos hiciesen cinco imágenes de ratones de oro cuando estas criaturas pululaban por su tierra<sup>951</sup>. Sólo así se comprende que el poder letal de la serpiente fuese contrarrestado mediante el uso de su propio emblema a modo de antídoto, de ahí la proliferación de amuletos con la faz de la sierpe colocados en el pecho de las momias, para prevenir el ataque de los reptiles de ultratumba, tal como se recoge en el *Libro de los Muertos*<sup>952</sup>.

De todas formas existen precedentes de un culto a la serpiente de bronce en Palestina y Próximo Oriente, siendo común entre los Cananeos y los territorios vecinos, cuya vigencia perdura desde el final del Calcolítico a la época persa. Tienen incluso asociaciones sexuales, y para ser más exactos, con divinidades femeninas de Babilonia, Egipto, Asiria y Fenicia. En virtud de esta tesis, fue un símbolo usado en las procesiones de culto y en Israel se introdujo por influencia de la tierra de Canaán, donde la serpiente rodea la zona genital de las diosas, atribuyéndole el poder de significar la vida de la Naturaleza que emerge desde la tierra y

<sup>948</sup> VAUX, R. de, *Instituciones del Antiguo Testamento*, Barcelona, Herder, 1992, p. 422.

<sup>949</sup> RANDOLPH JOINES, K., *op. cit.* pp. 90-93.

<sup>950</sup> *I Libro de los Reyes* 1, 9, y *Nehemías* 2, 13.

<sup>951</sup> *I Samuel* 6, 4-5

<sup>952</sup> RANDOLPH JOINES, K., *op. cit.* p. 80 y ss.

emana del cuerpo de la diosa, constituyendo, por lo tanto, un símbolo fálico. Otras asociaciones se manifiestan en Palestina y los territorios limítrofes, especialmente con el agua, fuente de la vida. Esta significación se encuentra en los vasos litúrgicos, en los santuarios y en las decoraciones escultóricas, proliferando el motivo de la serpiente que asciende del jarro, aunque no es único de esta zona. Cuando en Babilonia se celebraba el festival de 'Año Nuevo' la llegada de las lluvias y el renacer de la vegetación, los ritos eran presididos por un ídolo en forma de serpiente, que se trasladaba procesionalmente. Caso parecido ocurre en su relación con la paloma, de influencia mesopotámica, donde su significado cultural remite a la fertilidad y al retorno a la vida.

En su comentada dualidad y haciendo mención a su lado más negativo, la serpiente también constituye la más frecuente faz del mal. Desde la comentada referencia bíblica del Génesis se convierte en la figura más certera de Satán, ocupando un lugar de privilegio en la iconografía cristiana. Agustín de Hipona la llama *insidians serpens* así como *astuto sibilio, seductoria suasio, tenebrosum aliquid sibilat*<sup>953</sup>, argumentando que la escena arquetípica de la tentación no deja de repetirse indefinidamente a lo largo de la Historia de la Salvación, con el sentido alternativo de victoria y caída<sup>954</sup>. Igualmente es cierto, y siguiendo a Hildegarda, que tanto desde la tierra como en el medio acuático, ejerce sus diabólicas artes acosando con sus insidias al hombre, de ahí su enemistad con el ser humano y la emisión de sus efluvios para hacer víctima a éste de su mortífero veneno<sup>955</sup>.

A partir de su acción, las relaciones entre Dios y los hombres se tornaron bien difíciles y constituyeron el problema religioso fundamental al que Cristo debía dar una solución. El pensamiento teológico cristiano explica que, sólo de esta manera, podría verificarse la antigua profecía alusiva a cómo la parentela de la mujer aplastaría la cabeza de la serpiente, con vistas a clarificar la victoria de Cristo sobre el pecado y poder ratificar al mismo tiempo la certeza de la salvación<sup>956</sup>. Los primeros cristianos representaron con frecuencia una serpiente en las losas funerarias de las catacumbas, y sin embargo existió, en una cierta época de las sectas judeocristianas, un grupo bajo el nombre de los ofitas que reconocían en la serpiente el maestro de la sabiduría. Ello es debido a que, en el siglo V, los primeros cristianos quisieron difundir la victoria de Cristo sobre el pecado, precisamente, mediante el símbolo que representaba al propio Jesús traspasando con una lanza a la serpiente que

<sup>953</sup> HIPONA, A. de, *Encíclica in Psalmus*, 39, 1.

<sup>954</sup> POQUE, S., *op. cit.*

<sup>955</sup> "Physica... *op. cit.* Liber Octavus. cols. 1339-1341.

<sup>956</sup> Recuérdese en este punto, la polémica surgida durante la reforma católica a propósito del controvertido versículo del Génesis que recoge la condena de la serpiente por parte de Dios, adoptado como fundamento del presunto protagonismo de María en el sometimiento del monstruo: "Pongo enemistad perpetua entre ti y la mujer. Y entre tu linaje y el suyo; éste te aplastará la cabeza y tú le acecharás el calcañal". Según los críticos y disidentes protestantes, en el texto de la *Vulgata* no había de leerse *ipsa*, sino *ipse conteret caput tuum*; esto es, no "la misma", sino "el mismo" aplastará tu cabeza. En virtud de esta interpretación –que, por lo demás, se corresponde con la traducción correcta del texto latino–, no habría sido la Virgen, sino su Hijo, quien verdaderamente estaba predestinado para aniquilar la bestia. Un reflejo iconográfico de esta controversia lo brindará el tema barroco de la *Virgen Apocalíptica o Inmaculada Franciscana*, donde el Niño Jesús alancea el reptil con el 'árbol de la cruz', en presencia de su Madre que asiste a la escena en actitud contemplativa. Vid. MÂLE, E.: *El Barroco. El Arte Religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*, Madrid, Encuentro, 1985, p. 53.



rondaba sus pies. A propósito de esta cuestión, Eusebio de Cesarea refiere que Constantino hizo pintar en el vestíbulo de su palacio el lábaro de la Cruz y enroscada debajo del mismo la serpiente con la cabeza traspasada por la punta del asta<sup>957</sup>. Esa lanza sería el lábaro que corresponde y pertenece de un modo más fidedigno a Cristo que a cualquier otro santo, según se recuerda también en la misteriosa pintura de Rafael Sanzio en la bóveda de la Estancia de Constantino de los Palacios Vaticanos (**imagen 141**), donde la Cruz se yergue orgullosa en el altar, imponiendo su presencia y su verdad sobre el ídolo caído y roto en pedazos. Siglos más tarde, en una época de predominio dogmático, la serpiente rodeó los pies de la cruz para significar que Cristo con su muerte había vencido al pecado.

Igualmente y en relación con su aspecto más positivo, durante el medievo se establece el paralelismo metafóricamente construido en virtud de la parábola en la que el mismo Jesús anuncia su muerte en la cruz y la conquista de la vida eterna, al contemplarse a sí mismo en la imagen de aquella serpiente de bronce elevada por Moisés pues, a semejanza de ella, “es preciso que sea levantado el Hijo del Hombre, para que todo el que creyere en Él tenga la vida eterna”<sup>958</sup>. El pensamiento teológico de la Iglesia vio en el episodio israelita una prefigura por sí misma de la cruz y de su exaltación triunfal, otorgando a la sierpe en este caso connotaciones ligadas al Bien. No en balde, si la serpiente mosaica poseía el poder taumatúrgico de sanar de las mordeduras de reptiles a quienes la miraban, la contemplación del *Sol Salutis*, del mismo Cristo triunfante sobre la cruz del pecado en el instante de ser levantado, se transferirían tales cualidades al plano de la salud espiritual. De esta manera, una simple comparación se convirtió en motivo de especulación teológica. Ahí los artistas lo tuvieron difícil para explicar este tema de un modo asequible dada la exclusión tradicional de la serpiente entre los símbolos de Cristo y las conocidas implicaciones negativas de su presencia tradicional. La piedad de un pueblo habituado durante siglos a considerar la serpiente como emblema del mismo diablo, difícilmente podía aceptar que el mismo fuese aplicado de manera equiparable a la virtudes de Jesús de Nazaret<sup>959</sup>.

### • 3.3.9. TÓRTOLA

Asociada desde antiguo a funciones mensajeras, encarna la necesaria renovación cíclica en todo tiempo y lugar pues lleva por regla general en su pico una rama de sauce, signo no solo transformador sino también alusivo al florecimiento generacional según el pensamiento extremo-oriental. Alberto Magno decía de ella que era un ave con múltiples variedades, llamada de diversas maneras, destacando sobre todo su carácter ‘cantarín’ y el color tordo de su plumaje aclarado en la zona del pecho, siendo a su vez dócil para domesticar y poseyendo una sabrosa carne<sup>960</sup>. Eliano argumenta que a excepción de la pareja a la que se unió por primera vez nunca vuelve a tomar otra ni a cobijarse en lecho extraño. Igualmente, el ave se encuentra plenamente convencido de cómo aquellas congéneres suyas que tienen un plumaje blanco están consagradas a Afrodita y a Démeter, mientras que las restantes pertenecen a las Morias y a las Erinias<sup>961</sup>. Isidoro explica en sus *Etimologías* que el nombre de esta ave, por otra parte muy habilidosa en la construcción de nidos, deviene de la

<sup>957</sup> PÉREZ LLAMAZARES, J., *op. cit.*, p. 77.

<sup>958</sup> *Números* 21, 8-9 y *Juan* 3, 14-15.

<sup>959</sup> URECH, E., *op. cit.* pp. 116-168.

<sup>960</sup> STADLER, H. (ed.), *Albertus Magnus... Op. cit.* Libro XXIII, 108. p. 1511-1512.

<sup>961</sup> ELIANO, C., *op. cit.* Libro X, 33.

particular forma de alimentarse puesto que nunca toma sus alimentos posándose en el suelo, sino que lo hace desde el aire, describiendo siempre con su vuelo sinuosos círculos y onduladas vueltas<sup>962</sup>.

Éstas serán las características más llamativas que adopte el pensamiento cristiano. Efectivamente, el nido de la tórtola es semejante, según Hugo de san Víctor, a la imagen de la palma y a su vez al árbol de la cruz, siendo necesaria su representación para hacer creíble el tormento de la pasión. Es este autor quien codifica, con un planteamiento teológico muy concreto, las connotaciones del ave y su *modus vivendi* conforme a la figura mesiánica. Así continúa explicando que, del mismo modo que el atributo de una flexible palma en la mano de un mártir puede significar la victoria de quien permanece irreductible y firme en sus convicciones sin ceder ni un ápice, la dificultosa ascensión a través de la misma –por el árbol al que pertenece–, permite alcanzar el ansiado fruto dulce, pues esta planta crece fuerte y grácil sobre la tierra, hermosa y robusta recortándose contra el cielo. Mientras se progresa en la labor de ascender por ella puede sentirse el suave olor del fruto que mana de este árbol, de un modo semejante a la satisfacción que produce la superación de las adversidades de la vida. Por consiguiente, las connotaciones alusivas están más que claras pues la palma se convierte en sinónimo de Cristo, y el fruto, en la salvación eterna, por lo que la esperanza de la salud y el sueño de la vida perpetua radican en el leño de la cruz y en la comunión con el misterio que de ésta emana. En consecuencia, la ascensión física por la palma a imitación de la tórtola implica la elevación espiritual del fiel hacia el solio de la victoria a través de la cruz. No en balde, el conocido himno del siglo VI atribuido a Venancio Fortunato recuerda precisamente que Cristo, suspendido a la vista de todas las naciones del leño de la Cruz, reinó espléndido desde ella según había sido cantado por David: *Vexilla Regis prodeunt/ fulget Crucis mysterium,/ quo carne carnis conditor/ suspensus est patíbulo [...] Impleta sunt quae concinit/ David fideli carmine,/ dicendo nationibus/ Regnavit a ligno Deus.*

Hugo de san Víctor prosigue clamando al lector para que cargue con la cruz de sus desdichas y siga el camino que marcan las enseñanzas de Cristo, pues quien mortifica su carne lleva su propio madero. La palma en la mano se convierte, de este modo, en ornamento de la victoria, símbolo visible de su anexión al credo cristológico y promesa espiritual que obliga a la separación de las veleidades del mundo terrenal, dominado por los placeres demoníacos y las actitudes luciferinas. Solamente el justo, el que vence al mundo con su contención, lo contrarresta. Superando la carne y optando por la abstinencia, consigue dominar al diablo y alejarlo para siempre de sí<sup>963</sup>. Para alumbrar a sus polluelos, la tórtola fabrica su nido en lugares agradables y seguros, situados entre las ramas de los árboles más frondosos. Por el árbol debe volver a entenderse la cruz, por el nido la salud, por los huevos la esperanza, por los polluelos la flor de la caridad y el amor tributado a Dios y al prójimo<sup>964</sup>, ahondando en esa esperanza que el fiel pone en el símbolo lignario como promesa de salvación ante el mundo futuro.

<sup>962</sup> SEVILLA, I. de, *op. cit.* Libro XII 7, 71.

<sup>963</sup> SAN VICTORE, H. de, "De Bestiis... *Op. cit.* Libro I, Cap. XXIII, col. 23-25.

<sup>964</sup> *Ibidem.* Cap. XXV.

Este adoctrinamiento teológico, contaminado de continuas metáforas, se complementa con otras particularidades de la tórtola que redundan en el simbolismo expuesto con anterioridad. En efecto, esta ave desvela, siguiendo nuevamente la doctrina del abad del monasterio parisino de san Víctor, el secreto del desierto cuando desciende hacia los huertos de los pobres y los campos cultivados. Por este motivo, su imagen se asemeja a la Iglesia, trasunto del alma fiel, secreto del desierto, soledad del claustro, grano de las simientes, sentencia de los doctores. Los huertos y los campos son los libros de los doctos y la sapiencia escolástica compilada durante años de estudio, siendo desde ellos desde donde se regenera el alma y el espíritu para encontrar su propia vida.

Así mismo, en la naturaleza de la tórtola pueden encontrarse otras misteriosas asociaciones, de obligado cumplimiento, que complementan su significación sacramental. Cristo, pues, es el 'esposo de la Iglesia' o, más cercanamente, encarna el alma fiel, y ascendió al árbol de la cruz del mismo modo que este ave construye el nido y al igual que se sube a la palma para coger el fruto<sup>965</sup>. Muerto Cristo, la Iglesia lo espera del mismo modo que el alma fiel se recoge y vive castamente en la sociedad bajo la ley divina. Rodeando al árbol frecuenta el nido, o lo que es lo mismo, siendo parte de la comunidad se acerca al recinto sagrado para orar y comulgar con el cuerpo de quien prometió su salvación, contemplando la efusión de la sangre y siendo consciente de la crudeza del juicio sin dejar de autoinculparse de los truculentos atentados martiriales. Del mismo modo, el alma fiel persevera en el recuerdo de su permanencia junto al misterio de la cruz, participando de los hechos y atraído por la luminosidad del 'trono de gracia' que, desde el tabernáculo, le invita continuamente al banquete eucarístico que se transmuta en sacramento de unión eterna. En su voluntad queda el grado de anexión, mientras la tórtola revolotea por su conciencia espiritual enseñándole el camino que conduce hacia la salvación eterna y la vida futura.

Precisamente, en comunión con estas connotaciones sacramentales de la tórtola se encuentran los recipientes para la reserva eucarística que asimilan su aspecto al de la paloma. De estas píxides tortoliformes o *palomas eucarísticas* se conservan ejemplos muy notables como los del museo de Amiens, el monasterio de Bobbio, el monasterio de santo Domingo de Silos, la barcelonesa colección Espona y la iglesia de san Nazzaro de Milán (**imagen 142**). Realizadas primeramente en oro y, posteriormente, en otros materiales nobles como la plata o el cobre dorado y esmaltado, estas 'palomas' figuran entre los vasos eucarísticos más antiguos del culto cristiano, prácticamente desde el mismo edicto de Milán<sup>966</sup>, disponiéndose obligatoriamente sobre el altar según los diferentes ceremoniales litúrgicos junto a otros ornamentos sagrados. La vinculación del animal a la eucaristía se equipara incluso con la genealogía del pelícano-viático pues se convierte de esta manera en receptáculo para el pan consagrado. Es más, tanto las tórtolas como las palomas eucarísticas constituyen por aplicación de este uso las primeras custodias en cuanto a elemento portátil para la conservación en su interior de las especies redundándose dicho significado cuando se incardinan en contextos plásticos dominados por el signo de la cruz, vinculándose el conjunto a imagen peregrina de la Iglesia que camina en la tierra por la senda evangélica hacia el definitivo encuentro celestial con Dios Padre.

<sup>965</sup> *Cantar de los Cantares*, 7, 9. *Juan* 12, 23-33. *Salmos* 33, 13-14 y 34,19-21.

<sup>966</sup> RIGHETTI, M., *Op. cit.*, p. 518.

Según las noticias recogidas en el *Liber Pontificalis*, Constantino donó a la basílica de San Pedro sendas píxides con forma de torre y de paloma de oro, mientras que el papa Hilario hizo lo propio con la de san Juan de Letrán<sup>967</sup>. Por su parte, la denominación de estas torres como *peristeriön* (palomar) delata, cómo desde aquellos mismos momentos, la hechura de *peristera* (tórtola/paloma) hacía visible a los fieles no sólo la carismática impronta del Espíritu Santo –tercera persona de la trinidad– sino aquel trasfondo eclesiológico y cristológico del ave, ya apostillado incisivamente en los siglos III y IV por Prudencio al exclamar: *Tu mihi Christe, columba potens, pasta cui cedit avis*<sup>968</sup> y también por Tertuliano al sentenciar: *Nostrae columbae etiam domus simplex, in editis semper et apertis et ad lucem. Amat figura Spiritus Sancti Orientem, Christi figuram*<sup>969</sup>.

### • 3.3.10. UNICORNIO

Quizás sea este último animal es menos conocido de esta serie de *alteri ego* de Cristo. Sin embargo, el Libro de los Números se muestra categórico al evocar metafóricamente por dos veces casi consecutivas el componente cristológico-sacramental de este misterioso y controvertido ser: “El Dios que de Egipto le ha sacado, es para él como la fuerza del unicornio. Devora a las naciones enemigas, tritura sus huesos; las traspasa con sus saetas”<sup>970</sup>. Al igual que el león, su vigor fabuloso –semejante al que proporciona la refacción eucarística– lo convierte en un símbolo ambivalente encarnando en ocasiones al poder de Cristo para restituir a la vida sobrenatural al hombre caído o, por el contrario, se convierte en el incubo diabólico al que la Iglesia por boca de sus sacerdotes trata de conjurar mediante deprecaciones como: “Líbrame, Señor, de la boca del león y de las astas del unicornio a mi pobre alma”<sup>971</sup>.

Las representaciones convencionales de este animal lo describen con aspecto similar al de un caballo, con un único cuerno en mitad de la frente. Su importantísimo desarrollo en la época medieval, con diferentes connotaciones simbólicas que abarcan desde la potencia viril hasta la fecundidad de la Virgen María, nos conduce a seguir rastreando sus huellas en el mundo clásico y, por supuesto, en los libros bíblicos.

En el texto sagrado existen diversas referencias al mismo, apareciendo siempre como un animal característico de la inmensidad de la fortaleza, asociado a la cría de los novillos y a los toros<sup>972</sup>, y empleado, por ende, en las labores agrícolas<sup>973</sup>. La mayoría de los traductores modernos coinciden en señalar la posibilidad de que en este contexto específico pudiese

<sup>967</sup> LÓPEZ FERREIRO, A., “Vajilla”, en *Arqueología Sagrada*. Separata de *Lecciones de Arqueología Sagrada*, Santiago de Compostela, Imprenta y Encuadernación del Seminario, 1894, pp. 338-340. Véase la descripción del ciborio lateranense en el capítulo I, del que además pendían delfines de oro.

<sup>968</sup> PÉREZ LLAMAZARES, J., *op. cit.*, p. 100.

<sup>969</sup> CABROL, F. y LECLERC, H., *Dictionnaire D’Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, tº III, París, Letouzey et Ané, 1948, p. 2231.

<sup>970</sup> *Números* 23, 22; 24, 8

<sup>971</sup> PÉREZ LLAMAZARES, J., *op. cit.*, p. 63.

<sup>972</sup> *Isaías*, 34, 7

<sup>973</sup> *Job* 39, 9-12. En *Deuteronomio* 33, 17, la traducción más aceptada es la que dice “como primogénito del toro, honor a él dos cuernos de unicornio/búfalo son sus cuernos, con ellos acornea a los pueblos, todos a una hasta los confines de la tierra”.

tener más de un cuerno, habida cuenta de su confusión con el búfalo. El término hebreo que denomina al unicornio es *reem*, sustituido en numerosas traducciones por el de 'vaca salvaje' (búfalo), sobre todo a partir del siglo XIX, manteniéndose este desarreglo en versiones y ediciones posteriores. Sin embargo existe un animal mitológico con este nombre recordado en la leyenda judaica, gigantesco, del cual sólo se permitía la existencia de una pareja en cada época, ya que en otro tiempo remoto habían esclavizado al mundo. Dios ordenó por lo tanto que fuesen ellos los que se reuniesen y procreasen una vez cada setenta años, aunque el resto de ese tiempo debían vivir en lugares inhóspitos y opuestos de la tierra. Las hembras permanecían en estado durante doce años, al final de los cuales alumbraban a gemelos, un macho y una hembra, que siempre morían en el acto. Tan pronto como nacían y morían, la pareja se separaba, yendo uno al este y el otro al oeste, viajando siempre en sentido contrario hasta que volvieran a encontrarse pasados al menos setenta años.

Narran algunas leyendas recogidas en diferentes momentos de la historia y posiblemente reelaboradas con el fin de buscar una explicación lógica a la continuidad del animal mitológico en el primitivo germen de la cristiandad, que cuando Adán vio por primera vez una puesta de sol se preocupó porque pensaba que la oscuridad cubriría la tierra para siempre y el fin del mundo llegaría. Así que sacrificó a Dios un unicornio que tenía la virtud especial de tener un cuerno creado antes que sus propias pezuñas: como la bestia emergía del fango, Adán sacó su cabeza primero valiéndose del cuerno formado en torno a ella.

En el medievo se completa su pasado legendario a raíz de teorías de genealogía diversa pero propias del enorme potencial creativo de la época. Así, Hildegarda de Binge confirma el talante del animal como el de un ser más cálido que frígido, si bien su fortaleza sería mayor cuanto más calor sintiese y más hierba consumiera. El hombre lo teme y se inclina ante él por su mayor presencia y fuerza cuasi sobrenatural. Inclusive argumenta una pequeña historia que reinterpreta a su modo la tradición mitológica, exponiendo que un día yendo de cacería hombres, mujeres y doncellas, éstas últimas se separaron y se introdujeron en la floresta. El unicornio, viendo a las muchachas, contuvo sus saltos y se acercó pausadamente hacia el lugar donde aquéllas reposaban. Entonces, y casualmente, un filósofo presente en ese momento, consideró con toda diligencia que el unicornio podía ser capturado por las doncellas y que, aún más, cabía la posibilidad de que fuese domesticado por ellas por el simple hecho de cruzar y mantener la mirada atentamente en él, pues aunque no poseyese barba ni se asemejase a un hombre, su extraordinaria presencia conllevaba una irresistible curiosidad femenina.

Continúa la religiosa su relato argumentando que las muchachas elegidas para capturarlo debían ser nobles y no rústicas, ni adultas ni núbiles, sino de adolescencia moderada y con una tez blanda y suave, necesarias para llevar a cabo la caza del animal quien detectaría su pureza de su linaje. Con la intención de verificarla con éxito, recomienda una época del año que coincida con el período en que la misma tierra sea un paraíso donde broten las más óptimas hierbas, para que puedan moverse cómodamente a pie y consigan huir con suficiente rapidez del acecho de otras bestias furtivas. Concede, igualmente, una importancia extrema a las propiedades medicinales del cuerno del unicornio, apreciado en la China antigua por encarnar las virtudes más regias, y cuya materia se asemejaba a la del



vidrio, razón por la cual el hombre que se mira en su rostro puede contemplarse en él como si de un espejo precioso se tratara<sup>974</sup>.

Esa misma convicción la recogerá con posterioridad Alberto Magno, argumentando que el animal es especialmente apreciado por las vírgenes porque se muestra manso, y llegando a ellas, los pueden sujetar delicadamente y sin dificultad en pro de su domesticación<sup>975</sup>. Por ello las connotaciones virginales se asociaron desde entonces con la figura de María, fecundada por el Espíritu Santo en el momento en que Gabriel le anuncia la concepción en su seno del mesías redentor. De ahí, pues, su anexión al *corpus* cristológico, en tanto representación de la encarnación del ‘verbo divino’ en carne mortal, no siendo incluso extraño la proliferación de algunas escenas en donde la Virgen, recostada sobre un risco, apacigua a un unicornio que, presto, se acerca a ella con toda mansedumbre. En repetidas ocasiones, y sobre todo desde la óptica alquimista, ha querido verse en el cuerno del animal una sublimación sexual, un falo psíquico cuya acción más inmediata conlleva una fecundación espiritual más allá de toda contaminación biológica<sup>976</sup>, en un juego semántico caracterizado por lo verdadero y lo sobrenatural<sup>977</sup>. Mucho más explícito será una representación conservada en la iglesia de Hergiswald, en Lucerna, Suiza, elaborado en 1654 (**imagen 143**), donde sobre la copa de un árbol en cuyo tronco aparece inscrito el nombre de María se posa un unicornio. La escena se completa con el mote latino *Nunquam cadet*. El animal destila un claro paralelismo con Cristo que, al igual que la bestia, es un milagro en sí mismo al estar imbuido de una naturaleza misteriosa y sagrada. La inscripción conduce de igual manera a la permanente e indisoluble unión de María con su hijo pues el propio árbol, constituido en signo mariano, sugiere la perseverancia del amor maternal además de la generosidad de quien renunciara a ejercer su primacía sobre Jesús –asistiéndole el inalienable derecho de madre– a favor de compartirlo con toda la humanidad al ser consciente de la doble naturaleza de aquél y del carácter mesiánico de su venida al mundo para cumplir así los planes trazados por la divinidad.

Sin embargo, y en contraposición al extraordinario predicamento medieval, desde mediados del siglo XVI la creencia en los unicornios había perdido su arraigo entre el sector culto, según apostilla William Shakespeare en las referencias que introduce en sus obras *Timón de Atenas*<sup>978</sup> y *Julio César*<sup>979</sup>. Sin embargo, será uno de los personajes creados en su obra *La Tempestad*, Gonzalo, el que reaccione ante la proliferación de unos mágicos hechos que le muestra Próspero, otro de los protagonistas, con las palabras: “Son máscaras que se mueven. Ahora creeré que existen los unicornios, que está en Arabia el trono del ave fénix y

<sup>974</sup> “Physica... *op. cit.* Cap. V, cols. 1317-1318.

<sup>975</sup> STADLER, H., (ed.), *Albertus Magnus... op. cit.* Libro XXII, 106. p. 1426

<sup>976</sup> Cfr. CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *op. cit.* p. 1037.

<sup>977</sup> MALAXECHEVERRÍA, I., “Animales y espejos”, en PAREDES NÚÑEZ, J. (ed.): *Literatura y fantasía en la Edad Media*, Granada, Universidad, 1989, pp. 141-177. Para el unicornio, vid. pp. 169-175.

<sup>978</sup> El propio protagonista Timón dice: “¡Ambición bestial que los hombres te permitan que alcances! [...]. Si fueses el unicornio, la soberbia y la cólera te conducirían a la ruina y te llevarían a la conquista de tu propio furor”. Cf. SHAKESPEARE, W.: *Timón de Atenas*. Acto IV, escena 3, 14. Consultada la edición de Madrid, Espasa-Calpe, 1929.

<sup>979</sup> Por boca de Decio, en esta obra se sentencia escepticamente: “Never fear that. If he be so resolved, I can o’ersway him; for he loves to hear that Unicorns may be betrayed with trees, and Bears with glasses, Elephants with hols, Lions with toils, and men with flatterers”. Cf. SHAKESPEARE, W.: *Julio César*. Acto II, escena I, 19.

que ese fénix en este instante allí reina”<sup>980</sup>. En esa línea de incredulidad se moverá el pensamiento barroco de la literatura inglesa, y por consiguiente, europea, convencida de no haberse podido comprobar la existencia de un unicornio, al menos en aquellos tiempos, aunque sir Thomas Browne en sus *Vulgar Errors* se empeñe en demostrar su existencia y Topsell, en sus *Four-footed Beasts* arremeta contra quienes no creen en la supervivencia del animal, apuntando que el escepticismo imperante pueda deberse al general ateísmo de quienes lo niegan<sup>981</sup>.

Para la literatura emblemática, algunas de las particularidades del animal son igualmente motivo de adaptación recomendable a la vida del príncipe, como puede verse en las *Empresas políticas* de Diego Saavedra Fajardo (**imagen 144**), en concreto las número 38 y 8. En la primera, sobre un potro una descohesionada mano que le acaricia y peina la crin sin dejar de sostener la empuñadura de una espada, remedándose con su colocación sobre la testa del animal a la propia impronta del unicornio; tal creación remitiendo al simbolismo del arca de la alianza en cuyo interior permanecían juntos la vara y el maná, significando que, a semejanza del mismo Dios, el monarca cristiano debe a partes iguales ser severo con su pueblo –no dejando nunca de lado el rigor implacable de la ley– pero tratarlo con la benignidad de un padre que capaz de reconocer las virtudes de la gente. La segunda empresa es un alegato contra la ira al apelar al simbolismo del unicornio como ejemplo de aquél a quien la naturaleza puso entre los ojos las armas de furor y la rabia. Así es como se instaría al monarca a perseverar en un comportamiento juicioso, pausado y razonado en detrimento de la ligereza y liviandad de la que en la mayoría de los casos hace uso el iracundo cuando le asiste un arrebató de furia.

De igual manera, la presencia del unicornio en programas iconográficos vinculados a la genealogía de Cristo y al nacimiento de la Iglesia responden en cierto modo a la asociación del animal fantástico con el poder y la fuerza que emanan de su principal elemento fisionómico diferenciador: el cuerno. En un capitel de la basílica isidoriana de León, elaborado en el siglo XIII (**imagen 145**), se muestra como dos personajes insuflan un supuesto cuerno de unicornio, legendariamente descrito como un elemento del que procedían sustancias mágicas capaces de combatir incluso la peor de las enfermedades.

Evidentemente, en el fondo de todas estas cuestiones, subyace que esos *reem* de los que hablan las Escrituras sean el resultado de la combinación de elementos mitológicos y fantásticos, así como de otros naturales y realistas – del rinoceronte en particular<sup>982</sup>–, con lo cual la percepción final del unicornio respondería en definitiva a otra más de las imaginativas visiones detentadas, argumentadas y aludidas por la prolífica literatura inherente al mundo clásico<sup>983</sup>.

<sup>980</sup> SHAKESPEARE, W.: *La Tempestad*. (ed. Madrid, Cátedra, 1994) Acto III, escena III, 122. Consultada la edición de Oxford University Press-The Oxford Shakespeare, 1984.

<sup>981</sup> FRANCE, P., *An Encyclopedia of Bible Animals*, London & Sydney, Croom Helm, 1986. pp. 151-152.

<sup>982</sup> ROIG CONDOMINA, M<sup>a</sup>.V., “*Rhinoceros versus Unicornem*”, en *Ars Longa*, 1, Valencia, 1990, pp. 81-87.

<sup>983</sup> GREEN, M. (Ed.), *De Historia et Veritate Unicornis. De la Historia y la Verdad del Unicornio*, Buenos Aires, Per Abbat Editora, 1986.



**Imagen 74.** Frontispicio.  
*Psalmodia eucharistica*, de Melchor Prieto.  
1622



**Imagen 75.** Otto Elliger.  
*David recibe el pan de la proposición* (grabado)  
Finales del siglo XVII-principios del siglo XVIII



**Imagen 76.** Bartolomé Estaban Murillo.  
*Moisés hace brotar agua de la roca*.  
1667-1670  
Hospital de la Santa Caridad, Sevilla.



**Imagen 77.** Matías de Arteaga. *Los portadores del racimo de la Tierra prometida*. ca. 1690. Hermandad sacramental del Sagrario. Sevilla



**Imagen 78.** Anónimo. *San Francisco y santo Domingo portan el racimo de la tierra de promisión*. Convento de santa Clara. Málaga. Siglo XVIII



**Imagen 79.** Juan Antonio de Frías y Escalante. *Elías perseguido*.  
1688.  
Convento de la Merced. Madrid





**Imagen 80.** Bartolomé Esteban Murillo.  
*Las bodas de Caná* (detalle)  
1670-1675.  
Iglesia del Hospital de la Caridad. Sevilla.



**Imagen 81.** Bartolomé Esteban Murillo.  
*Multiplicación de los panes y los peces.*  
1670-1675.  
Iglesia del Hospital de la Caridad. Sevilla.



**Imagen 82.** Pablo de Céspedes.  
*Última cena.*  
ca. 1595.  
Catedral de Córdoba



**Imagen 83.** Juan de Juanes.  
*Última Cena* (detalle)  
ca. 1552.  
Museo del Prado, Madrid.





**Imagen 84.** Francisco Salzillo.  
*Última cena.*  
1763  
Museo Salzillo, Murcia



**Imagen 85.** José de Ribera.  
*Comunión de los apóstoles (detalle).*  
1622.  
Museo de SMartino Nápoles



**Imagen 86.** Luca Giordano.  
*Comunión de los Apóstoles*  
ca. 1680  
Museum of Fine Arts, Boston



**Imagen 87.** Grabado II.  
*Psalmodia Eucharistica*, de Melchor Prieto.  
1622.



**Imagen 88.** Jerónimo Jacinto de Espinosa.  
*Alegoría eucarística.*  
Siglo XVII  
Colegio del Patriarca, Valencia



**Imagen 89.** Taller de Zurbarán.  
*Alegoría eucarística*  
Siglo XVII



**Imagen 90.** Anónimo.  
*Alegoría eucarística.*  
Siglo XVII  
Museo Cerralbo. Madrid.





**Imagen 91.** Acisclo Antonio Palomino. *Alegoría eucarística.* Finales del siglo XVII. Museo de Córdoba



**Imagen 92.** Elisabetta Marchioni. *Eucaristía entre ángeles y flores.* Siglo XVIII. Altar mayor Capuchinos de Rovigo. En la actualidad, Pinacoteca galleria dell'Academia, Concordi



**Imagen 93.** Jan Davidsz de Heem. *Alegoría eucarística.* 1648. Kunst-historichie. Viena



**Imagen 94.** Jerónimo Jacinto de Espinosa. *Adoración de la eucaristía.* 1650. Colegio del Patriarca, Valencia



**Imagen 95.** Cristóbal de Villalpando. *Promesa de la Eucaristía.* Finales siglo XVII. Museo de la Profesa, Ciudad de México



**Imagen 96.** Juan del Castillo. *Ignacio de Loyola y la Trinidad.* 1612. Casa profesa de los jesuitas. Sevilla. Hoy, en el Rectorado de la Universidad



**Imagen 97.** Juan de Valdés Leal. *Alegoría jesuita.* 1676. Casa profesa de los jesuitas. Sevilla





**Imagen 98.** Pedro Pablo Rubens.  
*Triunfo de la eucaristía sobre la ceguera.*  
1625-1626  
Monasterio de las Descalzas Reales.



**Imagen 99.** Pedro Pablo Rubens.  
*Defensores de la eucaristía*  
1625-1626  
Monasterio de las Descalzas Reales.



**Imagen 100.** Francisco de Herrera 'el mozo'.  
*Exaltación de la eucaristía (detalle)*  
1656.  
Hermandad sacramental del Sagrario. Sevilla.



**Imagen 102.** Michele Parrasio. *Alegoría eucarística de Cristo yacente.*  
1572. Monasterio de El Escorial



**Imagen 101.** Bartolomé Esteban Murillo.  
*Exaltación de la eucaristía.*  
1662-1665.  
Iglesia de santa María La Blanca. Sevilla.





**Imagen 103.** Anónimo.  
*Alegoría eucarística de Cristo yacente con María Magdalena.*  
Siglo XVII.  
Abadía cisterciense de santa Ana. Málaga



**Imagen 105.** *Lagar místico.* Vitral de la iglesia de saint-Étienne-du-Mont. Principios del siglo XVII. París



**Imagen 104.** Anónimo.  
*Alegoría eucarística de Cristo yacente con María Magdalena y ángeles.*  
Finales del siglo XVII.  
Sala capitular del convento de la Concepción. Valladolid



**Imagen 106.** Anónimo. *Prensa mística.* Iglesia de san Nicolás y san Eulogio de la Ajerquía. Hoy, iglesia de san Francisco. Córdoba



**Imagen 107.** Alano de Popma. Lámina IX. *Psalmodia Eucharistica*, de Melchor Prieto. 1622.



**Imagen 108.** Jean Bellegambe. *Tríptico del baño místico* (detalle) 1525  
Museo de Bellas Artes, Lille





**Imagen 109.** Anónimo.  
*Fuente de la vida.*  
Finales del siglo XVI.  
Catedral de Málaga.



**Imagen 110.** Anton Wierix.  
*Fuente de la vida*  
Siglo XVI



**Imagen 111.** Anton Wierix.  
*Fuente de la vida*  
Siglo XVI



**Imagen 112.** Dirck Volckertszoon  
Coornhert.  
*Fuente de la vida con Cristo, Varón  
de Dolores.* Siglo XVI



**Imagen 113.** Detalle del grabado de  
la custodia de cera y miel. Alcalá de  
Henares  
¿1595? ¿1597?



**Imagen 114.** Grabado conmemora-  
tivo del milagro eucarístico de Alcalá  
de Henares con jesuitas adorando.  
¿1595? ¿1597?



**Imagen 115.** Situación actual del al-  
tar de con las formas del milagro de  
Alcalá. El relicario es moderno, no  
así el retablo.



**Imagen 116.** *Ave fénix.*  
Bestiario de Oxford.  
Biblioteca Bodleian.  
Siglo XIII



**Imagen 117.** *Ave fénix.*  
*Vetustate relicta.* Empresas morales.  
Juan de Borja.  
1680 (2ª edición)





**Imagen 118.** Francisco de Herrera 'el Viejo'. *Ave fénix*. 1626-1627. Iglesia de san Buenaventura. Sevilla



**Imagen 119.** *Representaciones del Fénix* Iglesia de san Luís de los Franceses. Sevilla



**Imagen 120.** Ciervos abrevando aguas del bautismo. Sarcófago. Clermont-Ferrand Siglo XIX



**Imagen 121.** *Ciervo y fénix abrevando*. Dibujo sobre original de una escultura veneciana Siglo VII



**Imagen 122.** *Cordero nimado con Crismón*. Dibujo de pintura original. Siglo VI Ravenna.



**Imagen 123.** *Cordero entre castillos y cruces*. Lápida de Raimondo de la Torre. Catedral de Aquilea



**Imagen 124.** *Cristo como Buen Pastor* Ilustración Siglo XVIII



**Imagen 125.** Anónimo. *Corderos*. Ábside de la basílica romana de san Cosme y san Damián en Vía Sacra. Siglo VI





**Imagen 126.** *Crucifixión alegórica del Cordero.*  
Púlpito de la basílica San Marco.  
Venecia. Siglo VI



**Imagen 127.** Hubert y Jan Van Eyck  
*Políptico del Cordero místico* (detalle de la tabla central)  
Catedral de san Bavón, Gante  
1432.



**Imagen 128.** Matías de Arteaga.  
*Adoración del Cordero místico.*  
1690-1691  
Iglesia del Sagrario, Sevilla



**Imagen 129.** Anónimo.  
*Comunión sacrílega del Cordero.*  
Capitel de la colegiata de san Isidoro,  
León. Siglo XII



**Imagen 130.** *Cordero agnus dei.*  
Francisco de Zurbarán.  
1635-1640.  
Museo del Prado. Madrid.



**Imagen 131.** Anónimo. *Cordero pascual sobre el Libro de los Siete Sellos.* ca. 1709-1720  
Sala de Juntas. Hermandad Sacramental. Iglesia del Sagrario. Sevilla



**Imagen 132.** *Delfín empalado por un tridente.* Ilustración de las catacumbas. Roma. Siglo II



**Imagen 133.** *Delfín.* Emblemas de Andrea Alciato (detalle). Edición de 1549



**Imagen 134.** Gian Lorenzo Bernini. *Delfines y venera cristológica.* Pórtico de acceso a la iglesia de san Andrea del Quirinale Roma 1658-1678



EMPRESA XLV.

**EL** Leon ( cuerpo de esta empresa ) fué entre los Egipcios simbolo de la vigilancia , como son los que se ponen en los frontispicios , y puertas de los Templos. Por esto se hizo es-

**Imagen 135.** Diego Saavedra Fajardo. *Empresa XLV. Non Maiestate securus (Idea de un Príncipe...)* 1640 (edición de 1786)



**Imagen 136.** Anónimo *Alegoría de la Magnanimidad.* ca. 1709-1720. Sala de Juntas. Hermandad Sacramental del Sagrario. Sevilla





**Imagen 137.** Gregorio Espinal y Diego Martínez

*León de Judá coronado*

1717-1718

Bóveda de la capilla sacramental de la parroquia de san Lorenzo, Sevilla.



**Imagen 138.** Juan de Alfaro.

*Pelícano amamantando a sus crías*

Monumento eucarístico.

Catedral de Córdoba. 1680



**Imagen 139.** Anónimo.

*Pelícano portaviático*

Parroquia de Ntra. Sra. del Soterraño, Aguilar de la Frontera. Córdoba

ca. finales del siglo XVIII



**Imagen 140.** Anónimo.

*Pelícano-custodia*

Convento del santo Ángel. Granada

Siglo XVIII

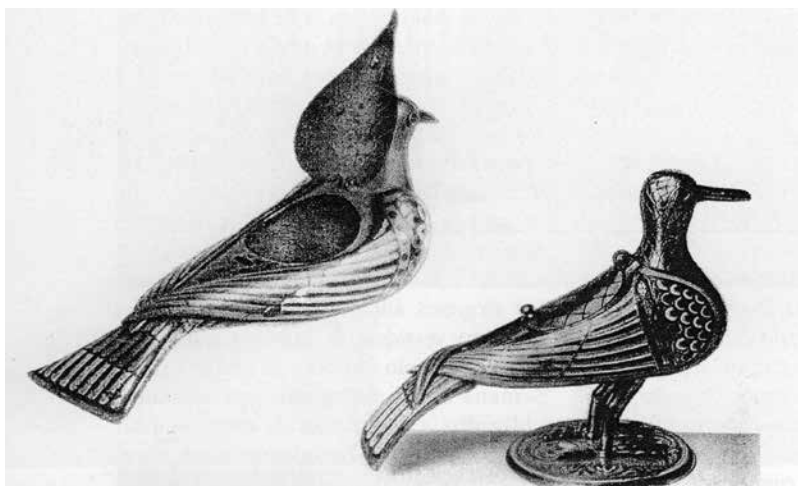


**Imagen 141.** Rafael Sanzio.

*Bóveda de la Estancia de Constantino.*

Palacios Vaticanos. Roma.

1582-1585



**Imagen 142.** Anónimo.  
*Tórtolas eucarísticas.*  
Monasterio de santo Domingo de Silos / Museo Lázaro Galdiano, Madrid  
Siglos XII-XIII



**Imagen 143.** Kaspar Meglinger.  
*Unicornio*  
Iglesia de Hergiswald, Lucerna  
1654



**Imagen 144.** Diego Saavedra Fajardo.  
*Empresa 38. (Empresas Políticas)*  
1640



**Imagen 145.** Anónimo  
*Dos personajes insuflan un cuerno de unicornio.* Basílica de san Isidoro, León. Siglo XIII

## capítulo IV

### **LA IGLESIA ANDALUZA DEL BARROCO Y LA FIEBRE CONSTRUCTIVA: LA CAPILLA SACRAMENTAL COMO EJEMPLO DE UN TIEMPO NUEVO**

La conjugación de una serie de factores propicia que alguno de los más significativos ejemplos del arte sacramental incardinado en el ambiente post-conciliar y desarrollado en los siglos del Barroco, como es la capilla de carácter eucarístico, tengan un particular desarrollo e impulso en Andalucía. Las posibilidades económicas de algunas de las diócesis que integran el territorio; la fuerte personalidad de los prelados que las dirigen, unas veces, o el poder de los cabildos catedralicios, otras, que controlan el seguimiento de los encargos teniendo entre sus filas a destacados humanistas; la sucesión de acontecimientos históricos que provocan la asunción de determinadas actuaciones apoyadas sin ambages por los concejos municipales; o la actuación de destacados artistas de primer nivel y vasto conocimiento erudito que ponen sus talentos y capacidades al servicio de la materialización de las ideas, son algunas de las particularidades más destacadas.

A ello hay que sumar la influencia socio-religiosa de las órdenes mendicantes, fuertemente asentadas en la región y dotadas de una capacidad de acción más que suficiente para promover proyectos artísticos tendentes a plasmar no solo su propio carisma devocional, sino a hacerlo teniendo en cuenta las premisas genéricas que marca el tiempo nuevo de la Reforma católica. Los muros de los cenobios de franciscanos, dominicos, carmelitas o jesuitas, entre otros, constituyen un ferviente laboratorio de ideas que pronto encontrará eco en una sociedad sacralizada que ansía expiar sus pecados en pro de la salvación eterna,



necesitada también de hallar un potente asidero en el que enjugar sus penas, miserias y quebrantos. Así va a ocurrir también en los centros parroquiales, ejes vertebradores de la vida diaria de los barrios urbanos o de localidades de reducido tamaño, imbuidos a través de la homilética, las prácticas piadosas y la liturgia en un ambiente de exacerbación religiosa en el que se incardina la religiosidad local.

Suele decirse que en tiempos de crisis, la creatividad y el ansia por la supervivencia se acentúa. Así va a ocurrir justamente en el Barroco andaluz. Cuando el potencial económico merme las posibilidades expresivas de un arte netamente religioso, serán otros los medios y cualidades que salgan a relucir para intentar así cumplir con las premisas básicas del decoro, el ornato y el dogmatismo a los que aluden las normativas establecidas. Será de esta manera como las sedes episcopales se conviertan en la vanguardia de una renovada Iglesia territorial que al amparo de las directrices que emanan de la multitud de sínodos provinciales y diocesanos celebrados entre finales del siglo XVI y primera mitad del XVII, marca el paso de una actuación conjunta en todos los ámbitos de la vida religiosa: teológico, dogmático, social y artístico. Y, a partir de esa acción, la irradiación al resto de centros religiosos será total proponiendo, cada uno de ellos y en función de sus particulares posibilidades, su visión y versión.

## 4.1 EL TRIUNFO EUCARÍSTICO EN LAS CATEDRALES ANDALUZAS

Los recintos catedralicios son el ‘banco de pruebas’ sobre los que verifican una serie de actuaciones tendentes a implantar todos aquellos conceptos recogidos en las normas sinodales, siendo especialmente relevantes los relacionados con el culto eucarístico y la adoración sacramental. Los siguientes párrafos suponen la invitación a recorrer la geografía andaluza estudiando el origen de esas transformaciones que cambiaron por completo la imagen de las catedrales de la región para convertirlas, a su vez, en referente para el resto de parroquiales diocesanas e incluso de centros monásticos que, a la par, también van a desarrollar una ingente cantidad de obras, transformaciones y adecuaciones con tal de cumplir con la normativa litúrgica unitaria.

### • 4.1.1. Almería, de pionera experimentación funerario-sacramental al languidecimiento barroco

La singularidad arquitectónica de la catedral almeriense alberga a su vez uno de los testimonios más precoces de la implantación del culto eucarístico en las seos andaluzas, como consecuencia directa del renovado clima de exaltación sacramental que va a auspiciarse a partir del conocimiento –incluso antes de acabar el concilio– de los cánones y aplicaciones trentinas.

Consumada la incorporación de la ciudad a la Corona de Castilla el 26 de diciembre de 1489, se procedería en los años siguientes a la restauración en toda su extensión de la diócesis utilizándose como centro religioso, una vez había sido ya purificada y debidamente consagrada, la antigua mezquita-aljama erigida canónicamente como catedral de la

Encarnación<sup>984</sup>. En principio, la misma debería seguir el acostumbrado proceso de intervenciones y replanteamientos constructivos llevados a cabo en otras localidades del antiguo Reino de Granada a partir de la superposición de una estructura cristiana sobre los cimientos de la anterior construcción islámica en consonancia con la extendida idea de así testimoniar la supremacía de la victoriosa religión sobre la otra, entendida además como herética. Sin embargo en septiembre de 1522 un brutal terremoto y maremoto con epicentro en el valle del Andarax, sentido en gran parte de las provincias almeriense y granadina, provoca tales consecuencias que gran parte de las estructuras arquitectónicas de la urbe se ven afectadas. Entre ellas y de modo irreversible, la por entonces catedral-mezquita.

El luctuoso trance viene a coincidir al año siguiente con el ascenso a la sede episcopal del cuarto obispo diocesano, fray Diego Fernández de Villalán quien, entre 1523 y 1556 va desarrollar un pontificado marcado por su carácter recio y autoritario que en ocasiones contrasta con el carisma franciscano de su propia orden, cuyo ascetismo practica en grado sumo, así como con la clarividencia de algunas de las decisiones que va adoptar. Una de ellas tiene que ver con la propia construcción catedralicia, entendiendo que el solar sobre el que ésta se alzaba no es el más adecuado imponiendo la necesidad de construir un nuevo recinto catedralicio en otro espacio, arremetiendo sin contemplaciones contra aquel que osara en contravenir tal decisión. Pese a las enormes dificultades de todo tipo a las que se va a enfrentar, su obstinamiento le leva a iniciar un lugar proceso constructivo<sup>985</sup>, poniendo la primera piedra de la nueva seo el 4 de octubre de 1534, tras desarrollarse una procesión que partiendo del convento de san Francisco vino a situarse sobre el solar en el que se construiría en los años siguientes el conjunto. La ralentización paulatina de las obras, las dificultades económicas encontradas pese a que el propio prelado destina la mitad de su asignación personal a las obras, obligando con ello al cabildo, cristianos viejos y moriscos a contribuir con sus particulares pecunios<sup>986</sup>, así como el empecinamiento personal en elevar

<sup>984</sup> TORRES FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup>. R., "La arquitectura civil y religiosa en los siglos XVI al XVIII", en AA. VV., *Almería*, vol. 4, Granada, Andalucía-Anel, 1983, p. 1288.

<sup>985</sup> Además de la pobreza en la que vive gran parte de la población diocesana, la nobleza almeriense en su conjunto se niega a aportar cuantiosas cantidades para la fábrica catedralicia. Esta actitud frentista tiene como lógica consecuencia el duelo directo con el prelado, desarrollándose una ingente batalla entre ambos grupos habida cuenta del creciente poder que el eclesiástico pretende imponer en su feudo. A ello hay que añadir otro dato más y es que un influyente sector de la población almeriense, encabezado por el conde de Tendilla, pretendía que el templo catedralicio se construyese en las cercanías de la alcazaba, sobre los cimientos de la antigua mezquita-aljama y donde el primer obispo diocesano, Pedro González de Mendoza, había comenzado a remodelar la primitiva seo destruida tras el terremoto. El pulso entre Villalán y Tendilla llegó hasta el punto de solicitar al rey Carlos I que dirimiera el asunto, resolviendo éste de manera favorable para los intereses del prelado al entender que el templo que se había diseñado era en sí mismo una voluminosa fortaleza que no requería de otro aparato constructivo defensivo y que su presencia, además, junto a la muralla de la ciudad vendría a reforzar la vigilancia y control sobre esta zona de la ciudad, coincidente con el corazón de la antigua *madina* musulmana. No serían estos los únicos obstáculos a salvar puesto que el propio cabildo, relajada sus costumbres ante la ausencia continuada de anteriores prelados, se opuso de entrada a las innovaciones que pretendía desarrollar Villalán quien, a su vez, encarna desde fecha temprana, el modelo de obispo celoso de sus funciones y conocedor de sus potestades que posteriormente difundirá la autoridad eclesiástica. Cf. LÓPEZ MARTÍN, J., *La Iglesia en Almería y sus obispos*, vol. I, Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Caja Rural de Almería-Unicaja, 1999, pp. 191-228.

<sup>986</sup> TAPIA GARRIDO, J. A., *Los almerienses del siglo XVI*, pp. 191-193.

la catedral en un espacio urbano que nada tuviese que ver con edificaciones emblemáticas, constituían algunos de los obstáculos que el propio prelado iba sorteando siempre con consecuencias positivas a su favor. Un detalle que ejemplifica el desmedido interés de Villalán en el edificio se observa en la disposición de su escudo heráldico en las dos portadas así como a la entrada de la sacristía, en la capilla del ábside y uno de los torreones defensivos de poniente. Es de esta manera como en todo el bloque arquitectónico va a quedar impreso por el sello personal del prelado, vinculando la fábrica a su propia promoción personal a partir de la particular exaltación del prelado en la portada principal.

En esta promoción arquitectónica Villalán va a tener la suerte de encontrar y poner a su servicio a un destacado arquitecto, Juan de Orea. Desconociéndose la procedencia de éste, está documentalmente probado que es yerno de Pedro Machuca, con quien colabora diseñando los relieves de la fachada principal del palacio de Carlos V, en La Alhambra. En la misma ciudad granadina participa de la ornamentación de la portada de la iglesia de san Pedro y san Pablo, así como en el labrado de la sillería de coro del convento de santo Domingo. Sobre 1550 pudo llegar a Almería, contrayendo matrimonio en segundas nupcias, convirtiéndose a posteriori en maestro de obras de la catedral y de las demás iglesias diocesanas<sup>987</sup>, oficio que al menos detentase hasta 1569, cuando solicitó idéntica plaza en la catedral de Sevilla tras la muerte de Hernán Ruiz.

Treinta y cinco años después de sus comienzos se daban por concluidas las obras de la seo almeriense, que ocupaba una superficie de más de 5.000 m<sup>2</sup>. Su aspecto exterior, ligado al de ejemplos catedralicios franceses, combinaba la imagen de un templo entendido a su vez como fortaleza, tanto en sentido simbólico como práctico pues, entre otras cosas, la ciudad no estaba exenta de sufrir por su posición geoestratégica cualquier ataque pirata o rebelión de carácter islamista. De esta manera, la 'ciudadela catedralicia' se erguía a modo de bastión en clara rivalidad semántica con la antigua alcazaba y brindando con su presencia la protección a las almas cristianas. Un aspecto redundado por el uso de robustos contrafuertes y muros provistos de almenas, aspilleras, troneras y poternas dispuesto en derredor de torres lo suficientemente voluminosas como para contener en caso de necesidad piezas de artillería que no menoscababa, en absoluto, la funcionalidad inherente a toda edificación religiosa de la prestancia de una catedral, cabeza visible la propia diócesis. No en vano la consideración de monumento religioso quedaría revalorizada gracias a las capacidades propagandísticas del lenguaje arquitectónico clasicista empleado por Orea, quien tampoco olvidará hacer uso de las fuertes connotaciones iconográficas inherentes al humanismo de mediados de siglo, tendente a poner en valor los esfuerzos de quien era el responsable máximo e ideólogo supremo del conjunto.

Fallecido Villalán en 1556, el cabildo se apresta a cumplir el deseo personal de éste de ser enterrado en la capilla del ábside, uno de los espacios más antiguos del recinto sujeto aún en su construcción a los evocadores aires goticistas anteriores a la llegada de Orea a la diócesis. De planta cuadrada y completamente abierta a la girola, la portada que hace de

<sup>987</sup> La consolidación de las formas y estéticas renacentistas en Almería se deben sin duda a la mano de Orea. Además de sus trabajos catedralicios, actúa como supervisor de obras en el Hospital Real de santa María Magdalena y traza la portada de la iglesia de Santiago Apóstol en la que descuella la heráldica del prelado Villalán, inspirándose en el diseño que años antes había dado para la parroquial de Vélez Blanco.

acceso se alza a partir de una doble arquivolta festoneada y cubierta por decoración vegetal a base de zarcillos, cardinas, bichas y perros alanos, patronímicos de la heráldica del obispo. En alzado, la traza cuadrangular deviene en altura hacia un octógono, adaptados en los ángulos por trompas aveneradas capaces de sustentar un cimborrio cubierto por bóveda nervada en cuya parte central descuella una estrella de ocho puntas de la que, a su vez, brota una flor de ocho pétalos. Los paramentos murarios están completamente desnudos en contraste con la plementería de la cubierta, donde la tracería ojival arranca de repisones esculpidos con cabezas de querubín. En sus orígenes, la luz entraba a este espacio a través de tres ventanales abiertos en el tambor y orientados hacia el norte, el sur y el este, aunque se cegarán con posterioridad. El elemento que ocupa el espacio central es el sepulcro del obispo (**imagen 146**), encargado por él mismo y realizado en mármol de Macael, en el que Orea hace gala de sus conocimientos artísticos de la escultura renacentista española diseñando un túmulo de inspiración clasicista, troncopiramidal, con frentes ligeramente curvados en cuyas aristas aparecen cuatro monstruosos grifos que conjugan los rasgos lados propios de un águila con la cabeza y garras de un león, prefiriendo no disponer de mayor ornato que la linealidad que otorga el molduraje del basamento y la cornisa superior. En los lados mayores se ubican sendos plafones rematados en cabeza de querubín con textos elogiosos de la personalidad del prelado a la vez que los planos frontal y trasero acogen el escudo de armas del linaje de Villalán inscrito en una cartela surmontada por cabeza de león y jalonada de rosetas así como el blasón episcopal del prelado que, de manera completamente arbitraria pues no fe distinguido con tal dignidad, luce un capelo de diez borlas con la inscripción *Alanus quartus*. La litera fúnebre del segundo cuerpo se destina al reposo de la estatua yacente del obispo, en actitud orante, con los ojos abiertos y con la cabeza reclinada en un suntuoso cojín, reproduciendo así el modo en el que se acostumbraba a disponer a personajes de esta alcurnia eclesiástica durante la exposición pública en la capilla ardiente: revestido de pontifical, luce los ornamentos propios de su rango, estrechando con sus manos el báculo episcopal. A sus pies, un robusto perro alano asume el tradicional simbolismo de la vigilancia y la fidelidad.

La especial explicitación simbólica del monumento funerario y su incardinación concreta en esta capilla de la catedral almeriense ha de realizarse poniendo en paralelo las propias decisiones tomadas por el prelado en cuanto a la adecuación del culto y a su interés personal por yacer, de este modo, en este espacio. En efecto, hacia 1553 Villalán instituía una memoria mediante la cual dotaba de una misa mensual con exposición y adoración sacramental todos los jueves del año<sup>988</sup>, adelantándose de este modo a las directrices que años después quedarían codificadas en los cánones trentinos y colocándose a la vanguardia en cuanto a decisiones catedralicias se refiere, en la misma línea de las normas que dictará un año después el obispo Martín Pérez de Ayala en Guadix y en paralelo a las prácticas que su propia orden seráfica venía desarrollando en sus propios centros conventuales. Será así como en efecto la seo almeriense se convierta en pionera a la hora de establecer un ritual litúrgico sacramental, reservándose el sacramento justamente en esta capilla de la girola presidida por el goticista y a la vez popular Cristo de la Escucha. Es más, la vocación cristológica de este recinto sacramental quedaría refrendada visualmente con la incursión,

<sup>988</sup> LÓPEZ MARTÍN, J., "Obispos dominicos y franciscanos en la Diócesis de Almería", en *Anthologica Annua* nº 28-29, Madrid-Roma, Instituto español de Historia Eclesiástica, 1981-1982, p. 33.

en el paramento exterior del testero de la capilla, de un elemento iconográfico singular: un gran sol incandescente con rostro humano, orlado por una corona de laurel en la que se enlaza una airosa cinta. Su colocación en esta zona ha de ponerse en relación con la intención de Villalán de emblematizar el conjunto catedralicio a partir de un hito urbano que patentice la presencia misma de la divinidad en su interior convertido en escenario de la teofanía divina al contener las especies eucarísticas<sup>989</sup>. Funciones persuasivas e incluso intimidatorias para el viandante que se tope con el emblema que en todo caso tendrán una importante trascendencia en el tiempo a partir de la popularización simbólica que el Barroco haga de este icono inserto en los programas eucarísticos de las capillas sacramentales.

En el caso almeriense, la disposición del ‘sol de Villalán’ (**imagen 147**) bajo el ventanal existente en la cubrición de la capilla redonda en una mayor significación que hunde sus raíces en la cultura ritual y litúrgica del medievo, donde la asociación entre Cristo y el sol deviene en el establecimiento de una cosmovisión cristiana basada en el diario nacimiento al alba del astro rey, cuya fuerza iluminista irradia sobre la cabecera de la Iglesia –cuerpo místico– y alumbr a quienes están bajo las sombras de la muerte<sup>990</sup> –los feligreses–, convertidos en testigos de la cotidiana presencia telúrica. La fuerza poética de la mítica luminaria estaría así relacionado con la hermenéutica heliocéntrica que defino la epifanía continua de la divinidad a partir de la cual el sol eucarístico y los rayos que de él emanan entrarían en conexión con la encarnación de quien es la luz verdadera que lo ilumina todo<sup>991</sup>, el propio Cristo. La corona de laurel, afamado trofeo y atributo de la dignidad imperial, refuerza las connotaciones soterio-escatológicas del *Sol Invictus* que oferta la salvación eterna a los creyentes prevista para el Juicio Final en el que se decida el futuro de sus almas, cuando la imparcialidad del *Sol Iustitia* dirima el destino de cada una de ellas.

En consecuencia, el nombre de aquel que será “ensalzado desde el levante del sol hasta el ocaso”<sup>992</sup> y cuya imagen yacente se postra en el centro de la capilla con la mirada dirigida hacia la cabecera de la misma, rivalizando con el crucificado de la Escucha en una primera visión pero esperando la llegada del ‘Sol de la Justicia’ en una última instancia, garantiza el convencimiento personal en el ‘premio’ final de la vida eterna cuando Cristo vuelva a la tierra por segunda vez.

---

<sup>989</sup> La conexión sacramental del recinto auspiciada por el prelado Villalán ha sido amplia y acertadamente tratada desde el punto de vista del simbolismo soteriológico e iconológico por SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., “Sol Iustitiae. Arquitectura, culto eucarístico y poder episcopal en la catedral de Almería”, en *Imafronte*, nº 19-20, Murcia, Universidad, 2008, pp. 368-369.

<sup>990</sup> Lucas 1, 76-79

<sup>991</sup> La consideración de Cristo fotóforo ha sido ampliamente estudiada por la historiografía a lo largo de su incardinación en las construcciones religiosas medievales procedentes de la iconografía bizantina. La pervivencia de este convencimiento en momentos bien distintos tiene como consecuencias tanto en la literatura emblemática como en la platería forma proto-renacentista a partir de la disposición de los viriles eucarísticos radiantes. Precisiones simbólicas que de una manera algo más constreñida en su significado mantendrá la cultura barroca a partir de la utilización del astro rey en ciclos cristológicos, como ocurre con la portada de la catedral granadina. Sobre esta última cuestión véase, VILLANUEVA MUÑOZ, E. A., “La fachada de la Catedral de Granada: consideraciones simbólicas”, en *Cuadernos de Arte*, nº 32, 2001, pp. 139-157.

<sup>992</sup> Salmos 113, 3.



La toma de posesión de la prelatura almeriense por fray Juan del Castillo y Portocarrero en 1603, casi un año después de su nombramiento, conllevará la terminación de la capilla funeraria de Portocarrero y la traslación del culto eucarístico a un espacio de nuevo cuño habilitado al efecto a partir de la primera capilla del lado de la epístola, junto a la fachada principal rompiendo así la unidad iconológica de la pionera capilla sacramental de Villalán y prácticamente también la funeraria puesto que la devoción popular al Cristo de la Escucha superó con creces la memoria agradecida de los almerienses al promotor de su catedral. La decisión no es baladí puesto que las propias conclusiones trentinas recomendaban el establecimiento de una serie de condicionantes litúrgicos en torno a la reserva eucarística no pareciendo en opinión del prelado que mantener ésta en un espacio donde justamente el centro del mismo estuviese ocupado por un monumental sepulcro fuese lo más indicado por mucho que la capilla, en efecto, cumpliera por ejemplo con las debidas connotaciones cristológicas apuntadas anteriormente.

Junto a las desaparecidas andas del *Corpus Christi* donadas por este segundo obispo franciscano a la catedral en 1626, la capilla del sagrario es la gran empresa artística de su pontificado. El silencio documental existente impide conocer el desarrollo espacial, ornamental e iconográfico dado a esta espacio en el que parece segura la intervención del cantero Mancio Infante, un medido maestro de obras encargado de llevar a efecto cualquier remodelación en el recinto almeriense desde finales del siglo XVI hasta los momentos finales de la prelatura de Portocarrero. En todo caso supondría ésta, en línea con el carácter vanguardista del programa simbólico propuesto por Villalán para su espacio funerario de la girola, una de las primeras capillas sacramentales andaluzas. La necesidad de construir el espacio en sí y a la vez utilizar el existente entre los contrafuertes meridionales de la seo, condicionarían un discreto resultado final toda vez que no era aconsejable prolongar longitudinalmente ninguna nave que supusiera un añadido en sentido contrario a la fortaleza del cuerpo catedralicio y que además obstaculizara el desarrollo de la crujía occidental del claustro que a la misma vez se estaba construyendo. Es probable que se tratara pues de un espacio cuadrangular, de escasa altura, más parecido a un oratorio privado que, además, incorporaría una cripta subterránea que serviría de modesto entierro para el prelado.

En las décadas siguientes, bien entrado el siglo XVIII, este segundo espacio sacramental sería ampliamente renovado a partir de las obras impulsadas en 1721 por el obispo Jerónimo del Valle Ledesma, alargándose en 20 varas con lo que el testero principal quedaría al fondo de una nave cubierta por bóveda de medio cañón con presbiterio elevado sobre el que se dispondría un retablo, igualándose la mampostería e imagen final de sus paramentos murarios con el del resto de la fábrica catedralicia<sup>993</sup>. La destrucción de este espacio eucarístico en 1936 privaría a la seo almeriense de detentar el privilegio de ser pionera en el ámbito del culto sacramental en el interior de los recintos catedralicios andaluces.

---

<sup>993</sup> TORRES FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup>. R., "La transformación barroca de la catedral de Almería. Arquitectura y ornamentación", en RAMALLO ASENSIO, G. (Ed.), *Las Catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Murcia, Universidad, 2003, pp. 270-274.

Más pretenciosa sería la materialización de un nuevo proyecto de remodelación de la capilla mayor auspiciado por el obispo Claudio Saenz y Torres en el último cuarto del siglo XVIII, dentro del desarrollo de un plan general de adecentamiento de numerosas instituciones y organismos almerienses, entre los que no podía faltar la propia seo. El espacio comentado ya había sufrido en las décadas anteriores un proceso de transformación espacial al procederse a la apertura de arcos en sus muros perimetrales con tal de hacer un tanto más transparente la zona elevada del presbiterio con respecto a la girola que lo circunda, no dejando de remitir estas actuaciones a la imagen diáfana obtenida en los recintos catedralicios de Málaga y Granada. La apertura de los vanos conllevó además la eliminación del retablo existente siendo sustituido por la implantación, en los pisos altos, de golpes de talla a modo de enmarques ornamentados basados en la hojarasca, adaptados a los paramentos poligonales que proporcionaba la primitiva estructura arquitectónica. Dicha actuación consistía en la disposición de unos lienzos inspirados en la vida de la Virgen, obras del pintor lorquino Antonio García Puerta, así como la adaptación de dos grupos escultóricos procedentes del antiguo retablo mayor representativos de la anunciación de María y un calvario<sup>994</sup>. La imagen final (**imagen 148**), un tanto ecléctica en cuanto a la incardinación de estilos completamente diferentes y soluciones estéticas de comprometida definición, otorgaba al espacio resultante una visión a mitad de camino entre la retablística, la ornamentación pictórica, la aplicación de zonas doradas y la estructura arquitectónica sin que en puridad pueda ceñirse la remodelación a una de estas labores completamente.

Hacia mediados de dicha centuria, la ubicación del tabernáculo en el altar es una práctica común en catedrales, colegiatas e iglesias parroquiales de alto rango, de ahí que Benedicto XIV en su constitución *Accepimus* firmada el 16 de julio de 1746 declarara esta práctica como 'ley aplicable'<sup>995</sup>. Recibida aquella disposición, es del todo entendible que en 1768 el obispo comunicase al deán almeriense su intención de dotar de una nueva estructura sacramental a la capilla mayor, desconociéndose si en la remodelación de principios de siglo el más que probable edículo existente con anterioridad en el centro de la misma se destruyese o fuese trasladado a otro espacio. No sería ésta la única actuación que el prelado auspiciaría en la catedral, ya que también se procedería a la reornamentación del trascoro al mismo tiempo que procedía a la donación de diversas preseas para el desarrollo litúrgico<sup>996</sup>.

Bajo diseño de Ventura Rodríguez, por entonces director de la Real Academia de Arquitectura de Madrid, el maestro Eusebio Valdés procedería a la construcción estructural del tabernáculo, encargándose de los relieves y esculturas el granadino Juan de Salazar. La firma del contrato la realiza el arquitecto en 1773 mientras que la del escultor se hace al año siguiente, especificándose en el documento notarial las labores que uno y otro

<sup>994</sup> TORRES FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup>. R., "El ciclo de pinturas marianas de la Capilla Mayor de la Catedral de Almería, culminación de un programa de valor historicista", en *Cuadernos de Arte e Iconografía. Actas de los III Coloquios de Iconografía*, t. VI, nº 12, Madrid, Fundación Universitaria Española-Seminario de Arte 'Marqués de Lozoya', 1993, pp. 226-231.

<sup>995</sup> Años después, en 1863, la Sagrada Congregación de Ritos aceptaba universalmente lo contenido en el texto dieciochesco así como la costumbre iniciada en la práctica del orbe católico, normatizando la disposición de un tabernáculo central dotándolo además de un sentido jurídico al prohibir tajantemente cualquier otra forma de custodia sacramental.

<sup>996</sup> Una de las piezas donadas por Sanz y Torres de mayor relevancia es el arca de plata para el monumento del Jueves Santo, labrada por el reconocido platero cordobés Damián de Castro.

desempeñarían hasta 1776, fecha en la que la pieza está terminada y colocada en el centro de la capilla mayor<sup>997</sup>.

La estructura sacramental se eleva sobre un banco a modo de mesa rectangular exornado por medallones polilobulados que enmarcan las escenas de la anunciación, el nacimiento de Cristo, la adoración de los reyes y la ascensión, combinados con otros ocho de menor tamaño que incluyen personajes individualizados: Mateo y Marcos en el frontal, Gregorio Magno y Jerónimo en uno de los laterales mientras que en el otro se disponen los evangelistas Lucas y Juan, quedando para la trasera Agustín de Hipona y Ambrosio de Milán. Valdés diseña estos frontales del basamento, combinando cromáticamente el jaspe negro con la falsa piedra de ágata melada que tanto éxito adquiriera durante su aplicación en numerosas obras polícromas y marmóreas del Barroco andaluz, contrarrestando la serenidad neoclásica de la estructura arquitectónica diseñada por Rodríguez. Esta evoca el perfil de un relicario de platería a partir de la disposición de una moldurada y mixtilínea peana que soporta, en sus esquinas en chaflán, pares de columnas corintias y compuestas que sustentan un movido entablamento sobre el que emerge una cúpula hexagonal. Los mármoles rojos que predominan en su alzado se combinan con la falsa ágata, el mármol y el alabastro, contrarrestando tonalmente con las esculturas en mármol de Macael que completan la estructura<sup>998</sup> a partir de la disposición de las virtudes teologales, padres de la Iglesia, obispos y el Cristo Salvador que remata la cúpula nervada, algunas de las cuales adolecen de la calidad inherente al empaque artístico del diseñador del conjunto.

No obstante, el programa iconográfico del tabernáculo almeriense no parece mostrar una línea simbólica definida por mucho que en el mismo se repitan las constantes iconográficas que podrían definirse, a estas alturas de la época barroca, como las más clásicas en los ciclos cristológicos. La desconexión evidente entre la estructura sacramental y el ciclo historiado de la vida de la Virgen dispuesto en los niveles superiores de la capilla, podrían en todo caso significar, al igual que en Guadix, la correlación entre la mediación universal de María y la redención protagonizada por Cristo en la cruz, cuyos relieves se disponen en el eje vertical central. No obstante la duplicidad de escenas tanto pictóricas como escultóricas ponen de relieve que, en efecto, el tabernáculo diseñado por Ventura Rodríguez es una pieza completamente concebida de manera aislada al resto del conjunto el cual adolece, desde sus inicios, de un proyecto unificador en el sentido iconográfico-iconológico. Una solución de compromiso que deja entrever como algunos de los prelados almerienses hicieron prevalecer su personalidad y aquilatada carrera eclesiástica por encima de condicionantes teológicos, dogmáticos, litúrgicos y estéticos.

#### • 4.1.2. Granada, morada imperial para la divinidad

El trasfondo histórico que rodea la construcción de la seo granadina marca irremediabilmente la concepción de la futura catedral. En efecto, el golpe de efecto que

<sup>997</sup> NICOLÁS MARTÍNEZ, M<sup>a</sup>. M. y TORRES FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup>. R., "El tabernáculo de la Catedral de Almería. Documentos para su estudio y autoría", en *Imafronte*, nº 15, Murcia, Universidad, 2000, pp. 205-224 y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J., "Entre Barroco e Ilustración: Eusebio Valdés, arquitecto y escultor", en *Cuadernos de Arte* nº 30, Granada, Universidad, 1999, pp. 121-146.

<sup>998</sup> RIVAS CARMONA, J., *Arquitectura y policromía. Los mármoles del Barroco andaluz*, Córdoba, Diputación, 1990, p. 172

supone la anexión definitiva del antiguo Reino Nazarí a la Corona de Castilla no se entiende únicamente como el cierre de la campaña militar que, iniciada siglos antes por Pelayo en Asturias y que tras numerosas etapas, culmina en Granada. Es esta empresa un objetivo que marca la política de los monarcas cristianos los cuales pretenden además simbolizar su poder patrocinando un conjunto denotativo de éste frente al derrotado mundo islámico, convirtiendo además parte de ese recinto en morada para la eternidad haciendo valer para ello incluso la bula pontificia que les otorga el poder de levantar edificaciones religiosas en todas aquellas tierras conquistadas además de dotarla de cuantos elementos requiera el culto. La edificación de la capilla real es el primer elemento de una cadena de construcciones al que pronto seguirán otras para acabar, justamente, con el comienzo de las obras de la catedral en 1507, ocupando expresamente el solar de la mezquita-aljama en prueba fidedigna de la superioridad política, religiosa, social y cultural del nuevo Imperio. No obstante y en honor a la verdad, la primera edificación que se alzaría sobre el otrora espacio sacro musulmán dotada con múltiples añadidos y reformas que adolecían de un planteamiento genérico, sería reemplazada en la monarquía de Carlos I por un proyecto monumental a cargo de Enrique de Egas, al tiempo que las fases constructivas y ornamentales de la capilla real avanzaban a mayor ritmo que las de la nueva fábrica catedralicia.

Puesta la primera piedra de ésta en 1523, pronto se entiende que el estilo impreso por Egas y sobre el que se levantan los primeros cimientos de la cabecera no obedece a los criterios de monumentalidad y 'modernidad' que se requieren, máxime si se persigue mantener el ideal anteriormente comentado: el de construir una estructura que se convierta en la imagen símbolo de la religiosidad imperante, inherente al aún en ciernes Imperio español. En 1528 Diego de Siloe reemplaza a Egas y presenta un nuevo diseño de conjunto no sólo arquitectónico sino también ornamental que, basado en el lenguaje 'a lo romano' de inspiración renacentista, traduzca en sus líneas básicas la idea que la nueva construcción sirva a su vez tanto de recinto sacro como de hito funerario indicativo del cuerpo inerte del emperador Carlos I; éste condicionaba el encargo a Siloe haciéndole ver su deseo de construir su sepultura en dicho lugar, como culmen a todo el programa de anexión de los recintos españoles bajo el unificado emblema de su casa.

Sin embargo, una serie de hechos frustran el enterramiento en la seo granadina: en primer lugar, el traslado de la sede de la corte a Toledo, ciudad situada en el centro de la península y erigida en capital imperial desde la que controlar los vastos territorios españoles repartidos por los continentes; el definitivo retiro del monarca al monasterio de Yuste, en el centro del bucólico corazón cacereño de La Vera, tras una intensa vida donde las empresas políticas y militares le llevaron a estar en continuo movimiento por Europa, acarreándole serias dolencias de salud, tanto en el plano físico como anímico; y la abdicación en su hijo Felipe II quien, por su parte, decide emprender las obras de El Escorial como ya se comentara en el capítulo II, entendiendo que en dicho recinto han de convivir las estancias propias del convento con las correspondientes a la corte, incluyendo una capilla funeraria bajo el presbiterio que debían ocupar tanto él como su padre<sup>999</sup>, además de un panteón

---

<sup>999</sup> Cf. con las descripción pormenorizada que realiza SIGÜENZA, J., *La fundación del Monasterio de El Escorial*, 1606. Consultada la edición no venial de MUÑOZ-CARAVACA, C., Valencia, 2010.

entendido originariamente como capilla funeraria palatina y que terminaría en el Barroco por convertirse en definitiva morada para los restos de la familia real.

Semejantes contratiempos no variarían la disposición en el centro del espacio presbiterial granadino de un ciborio de madera<sup>1000</sup> plagado de inminentes connotaciones eucarísticas. Las referencias de este primitivo edículo, diseñado definitivamente por Siloe en 1561, están documentadas a partir de las opiniones de Bermúdez de Pedraza<sup>1001</sup> y del grabado realizado por Francisco Heylan en 1612 (**imagen 149**). A partir del análisis de este último documento se colige que el tabernáculo de Siloe se disponía sobre un alto plinto abalaustrado del que parten cuatro estilizadas columnas estriadas con capiteles corintios, los cuales sirven de apoyo para otra sección de columna lisa que soporta un fino entablamento corrido bajo que se abren arcos de medio punto decorados con medallones con relieves en las enjutas y con un delicado encaje en el intradós. Por encima, un segundo cuerpo octogonal, de menores proporciones y ciertamente dependiente del que comentamos en su momento realizado en la basílica de santo Sepulcro de Jerusalén, abierto igualmente por altos arcos semicirculares soportados por columnas dóricas, da paso a un nuevo entablamento abalaustrado en su parte superior, rematado por pináculos ajarronados y coronado por una cúpula sobre tambor igualmente octogonal que culmina con una cruz latina. El altar original no deja de ser la proyección en altura de un sencillo cubo, alargado, al que no se le adhiere altar ni retablo porque es justamente la exposición sacramental de Cristo su razón de ser estructural, litúrgica y simbólica. Además de por lo insólito de la estructura, ésta viene a situarse con precisión justo en el centro geométrico de la gran rotunda catedralicia cuya diafanidad permite que los fieles no solo ocuparan el espacio congregacional sino que pudieran recorrer la girola sin perder la referencia visual con el edículo sacramental<sup>1002</sup>. Una relación entre las necesidades arquitectónicas y la rúbrica litúrgica que partían simbólicamente del eje central de la cúpula, el elemento más elevado de todo el recinto desde el cual, y en su descenso, se centraría la atención sobre el tabernáculo y desde éste, irradiaría a todo el bloque espacial de las naves. Un ideal al que desde luego aspiraron a conseguir multitud de creadores de la época en otras construcciones de idéntico carácter<sup>1003</sup> y que en Granada, a través de Siloe, se patentizaba de manera fehaciente.

<sup>1000</sup> RAMALLO ASENSIO, G., "Los retablos barrocos en las catedrales españolas", en *Imafronte*, núm. 12-13, Murcia, Universidad, 1996-1997, p. 58-59.

<sup>1001</sup> *Historia eclesiástica. Principios y progresos de la Ciudad y Religión Católica de Granada. Corona de su poderoso Reyno, y excelencias de su Corona. Por Don Francisco Bermudez de Pedraza, canónigo, y tesorero de la Santa Iglesia Apostolica Metropolitana de Granada. Escrita a Don Fernando Valdes y Llano, Arzobispo de Granada, presidente del Consejo Real de Castilla*, Granada, Francisco Sánchez, 1652, 2ª impresión.

<sup>1002</sup> La inserción de rejas para delimitar el espacio central y sepáralo físicamente del resto de la nave que recorre la girola tuvo lugar años después, manteniéndose la imagen preclara del tabernáculo como punto referencial para el fiel hasta 1926, fecha en el cual el arzobispo Casanova y Marzol decide trasladar el coro desde la nave central para instalarlo en la capilla mayor, cerrando los arcos del semidodecágono y chafando así el planteamiento integral dado por Siloe a la cabecera.

<sup>1003</sup> Es sencillo recorrer la línea de ejemplos arquitectónicos que persiguen la consecución del eje martirial cenital dispuesto en eje sobre el altar desde época paleocristiana hasta el Renacimiento a partir de su desarrollo en plantas circulares: de Stefano Rotondo en Roma o las iglesias de santa Sofía y la de los Apóstoles, en Constantinopla, a las soluciones de Filippo Brunelleschi en el duomo de Florencia, la cúpula ideada para la catedral de Siena o los primeros proyectos de Bramante para la basílica vaticana de san Pedro. Precisiones simbólico-técnicas que han sido ampliamente estudiadas por la historiografía destacando en su conjunto las aportaciones que a modo de manual inicial pueden seguirse en algunos de los capítulos de RAMÍREZ, J. A.,



El espacio de la capilla se delimita siguiendo en alzado un anillo de columnas semidodecagonal, compuesto a partir del desarrollo del conocido recurso renacentista del pilar de ático –en los que se disponen los bustos de los doce apóstoles–, superponiéndose columnas corintias de las que parten arcos capaces de sostener una cúpula un tanto heterodoxa. En este alzado, en el piso intermedio entendido a modo de un voluminoso tambor doble que abrocha el sentido poligonal de los pilares presbiteriales, una serie de siete lienzos de temática mariana circundan el nivel, sustituyéndose entre 1652 y 1664 por los pintados por el racionero Alonso Cano, sobre los cuales y así mismo, se abren enormes vidrieras dispuestas en dos pisos consecutivos que permiten la acción directa de la luz solar sobre el espacio de la capilla al tiempo que elevan la altura completa de ésta a los 45 metros, distancia que para el fiel confieren la idea de estar ante una estructura que de por sí parece construida por encima de las posibilidades técnicas, físicas y humanas.

La historiografía se ha detenido en explicitar contundentemente la significación espacial de esta gran rotonda que recrea en esencia la anástasis de la basílica del santo Sepulcro de Jerusalén o la iglesia de la Natividad de Cristo, en Belén, en cuanto a conmemoración simbólica de aquellos *martyria* convertidos en pleno Renacimiento hispano en referente obligado dado el carácter funerario primitivo con el que se pretende iniciar el proyecto<sup>1004</sup>. El desarrollo de esa idea relaciona la catedral de Granada con el tipo de recinto centralizado paleocristiano de honda significación martirial al que las necesidades espaciales de la liturgia condicionan su unión, a través de un arco toral, a una basílica capaz de proyectar en el espacio longitudinal restante cinco naves con anchura y largura suficientes. Otras opiniones fundadas, basadas en las anteriores aseveraciones, entienden además que en el recinto granadino conviven dos fuertes inspiraciones históricas un tanto más cercanas en el tiempo: la primera, el Panteón romano, morada eterna de los antiguos dioses del Olímpico y ahora entendida como refugio perpetuo para el emperador; y, la segunda, evocadora de la seo de Toledo y adaptada cual espacio congregacional de amplias naves –la *Universitas Christiana*– capaz de dialogar entre lo antiguo y lo nuevo representado a su vez por la simbolización de la ciudad granadina como la Nueva Jerusalén, la capital que ha sido capaz de vencer a los enemigos de la fe y ahora se proyecta internacionalmente convertida en sede del poder del nuevo Imperio hispano<sup>1005</sup>. En este sentido, la percepción exterior de la cabecera a partir de la rotundidad que otorga el impacto visual propiciado por los volúmenes escalonados en

---

*Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Madrid, Alianza-Forma, 1983 y WITTKOWER, R., *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Nueva York-Londres, Norton Library, 1949.

<sup>1004</sup> Sin duda, el estudio de referencia sobre la seo granadina en cuanto al origen de su concepción simbólica que deviene de la inserción de la planta circular dada a la cabecera y su enteste con las naves a través de una planimetría rectangular es el de ROSENTHAL, E. E., *La Catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español*. Consultada la traducción de SANTANA LARIO, J., editada en Granada, Universidad, 1990.

El mismo profesor norteamericano, cuya contribución al estudio y conocimiento de la arquitectura granadina del siglo XVI está fuera de toda duda, revisaría sus estudios posteriormente realizando otras dos aportaciones de interés, publicada la segunda de ellas a título póstumo: “Del proyecto gótico de Enrique de Egas al modelo renacentista de Diego de Siloe”, en GILA MEDINA, L. (Coord.), *El libro de la catedral de Granada*, vol. 1, Granada, cabildo de la catedral metropolitana, 2005, pp. 93-127 y “La catedral de Granada: el altar mayor bajo cúpula”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 23, Madrid, Universidad Autónoma, 2011, pp. 21-30.

<sup>1005</sup> MARÍAS FRANCO, F., *El largo siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1989, p. 396.

planos decrecientes y la inserción del conjunto catedralicio en la trama urbana de la antigua *madina* islámica, deviene así mismo en la insistencia de su asimilación con el tópic paisajístico del templo hierosolimitano, coincidente a su vez en sintetizar la Iglesia oriental con la occidental romana que convierten a Granada y su catedral en un buque poderoso, significativo cual cabeza visible de la lucha frente a un Islam<sup>1006</sup> que, pese a todo, aún pervive entre sus calles y en el espíritu de la población conversa.

Si necesarias son las apreciaciones sobre la imagen externa y las poderosas influencias que el buque catedralicio ejerce sobre el espacio urbano, también lo es, y de qué manera, la disposición del tabernáculo eucarístico en el centro del presbiterio. Dicha colocación no solo obedece a aquella antigua tradición que comentábamos de servir de hito referencial para el fiel que, estante en el espacio congregacional necesita de una referencia visual en la que focalizar su atención, sino que adquiere un alto protagonismo como puntal arquitectónico de un programa mesiánico en donde la promesa de Cristo de no abandonar a quien le sigue se patentiza a través de la presencia, como en Pentecostés, de los primeros seguidores del maestro y la madre del Nazareno, rodeado de su carácter fotodóxico refrendado por la luz que penetra por los vitrales del piso superior de la cabecera<sup>1007</sup>. Por lo tanto, el sentido programático de su presencia en la rotonda no solamente obedece a la genialidad de Siloe sino al ambiente dogmático de su época, en la cual juegan un papel importante, cada uno en su prelatura no consecutiva, los arzobispos fray Hernando de Talavera (1492-1507), fray Pedro Ramírez de Alba (1526-1528) y Gaspar de Ávalos (1528-1542)<sup>1008</sup>, quienes determinan según las normas litúrgicas que estarían siendo actualizadas casi a la par en el concilio de Trento la disposición centrípeta del tabernáculo aludiendo al carácter apostólico del recinto y su significación sacramental dado que las obras catedralicias en sí suponían la restauración del cristianismo en la ciudad a partir del triunfo de la fe sobre la herejía y la necesidad de expiar los ocho siglos de ocupación musulmana. Las funciones celebrativas y expiativas son las que están detrás por tanto de la edificación del edículo eucarístico como también de la disposición del ciclo mariano en los niveles superiores que redundan en la encarnación de Cristo en el seno de María, un misterio netamente relacionado con conceptos teológicos superpuestos a las creencias islamistas<sup>1009</sup>. En efecto, el tabernáculo exento incorporaba en receptáculo interior una custodia inserta en un *tempietto* que convierten el edículo granadino en uno de los primeros ejemplos de veneración sacramental que siguen esta rúbrica.

No es de extrañar semejantes prácticas culturales y soluciones artísticas dadas a partir de 1561 toda vez que, por entonces, quien ocuparía la sede episcopal era el arzobispo Pedro

<sup>1006</sup> GALERA ANDREU, P., "La cabecera de la Catedral de Granada y la imagen del 'Templo de Jerusalén'", en *Cuadernos de Arte*, nº 23, Granada, Universidad, 1992, pp. 107-117.

<sup>1007</sup> GONZÁLEZ TORRES, J., "El tabernáculo... art. cit., p. 318

<sup>1008</sup> PEINADO GUZMÁN, J. A., "El tabernáculo de la Catedral de Granada: de Diego de Siloe a Navas Parejo", en *Cuadernos de Arte*, nº 41, Granada, Universidad, 2010, pp. 43-62.

<sup>1009</sup> Es complejo dar por válida las opiniones que argumentan que el culto eucarístico en esta controvertida época histórica es quizás el medio menos 'agresivo' con el que importunar a la aún islámica población conversa de Granada. A lo largo de las páginas de este estudio se puede comprobar cómo desde el terreno teológico, dogmático y litúrgico la adoración eucarística es instrumentalizada como medio de combate frente a la herejía, aludiendo bajo este concepto a todas aquellas prácticas religiosas que no 'comulgan', valga la redundancia, con el credo cristiano.

Guerrero (1546-1576), de cuya personalidad ya comentábamos suficientemente en el capítulo II. De igual manera debió entender que esa renovación debía tener además un imagen concreta que buscara la identificación total de los fieles con el renovado credo católico. En este sentido y finalizadas las obras de la cabecera de la catedral, el arzobispo trató con el cabildo la posibilidad de comenzar a hacer uso del nuevo templo, aún en fase de construcción, trasladando hasta él el santo sacramento. La fecha escogida sería la del 17 de agosto de 1560, octava de la festividad de san Lorenzo, dando a conocer la importancia del hecho en la predicación que el propio Guerrero dirigió el viernes anterior al día de la asunción de María –8 de septiembre–. La ceremonia, instituida como Misa Pontifical, debió revestirse de la solemnidad con la que comenzaba a dotarse la Iglesia de los albores del Barroco, formándose previamente una procesión en la que participaron, además del propio cabildo catedralicio, el concejo de la ciudad y los miembros del Tribunal de la Inquisición<sup>1010</sup>. No sería hasta julio de 1561 cuando se presentara el modelo de renovado ciborio por parte de Siloe que será realizado en el corto período de plazo de un mes pues en agosto se celebraría la ceremonia de dedicación al culto de la capilla mayor.

De igual forma, mientras el arzobispo de nuevo partía hacia Trento para enrolarse en la expedición española que participaba en las últimas sesiones del concilio, hasta el nuevo templo se trasladaron otras imágenes devocionales –esculturas de san Francisco de Asís, Cristo de la Columna, Nuestra Señora de Guía o la Virgen de la Antigua, referente devocional granadino enraizado a una legendaria tradición de la lucha frente a los musulmanes, así como las pinturas de Nuestra Señora del Socorro y la Virgen del Popolo procedente según la tradición del oratorio privado de la reina Isabel La Católica–<sup>1011</sup>. En todo caso, las prácticas eucarísticas se mantendrían en el tiempo, siendo refrendadas a la vuelta de Guerrero una vez acabado definitivamente el concilio en 1565. La imagen del edículo, novedoso por entonces en la geografía católica, no pasaba desapercibida para la literatura de la época:

“En medio desta capilla se levanta sobre una grande basa de mármol blanco, y jaspe colorado, con un anden de varaustes dorados, un tabernáculo dorado, con quatro columnas Corintias, y sobre ella quatro arcos; y en los lados los Sacerdotes de la anciana Ley, reledados de bulto. Sobre estas quatro columnas redondas, se levantan otras tantas pilastras con el altura de los arcos, y sobre ellos esta el architrabe friso, y cornisa bien entallada, sobre la qual corre un anden de baraustes dorados con quatro candeleros en los quatro angulos, con que remata el primer cuerpo, sobre el qual carga otro ochavado de galana pintura, con ocho columnas dóricas; y en los ochavos del, ocho arcos transparentes, y sobre ellos la copa que se va disminuyendo con gracioso ornato de puntas de diamantes, y una Cruz con que se remata, guardando en todo la forma del edificio superior. Debaxo deste tabernáculo esta el Altar Mayor, con tanto artificio puesto, que en cualquier capilla que se ponga de la Iglesia se descubre, y se veen celebrar en el los oficios divinos”<sup>1012</sup>.

<sup>1010</sup> *Historia eclesiástica... op. cit.*, p. 234a.

<sup>1011</sup> *Ibidem*, p. 234r.

<sup>1012</sup> *Antigüedad y excelencias de Granada. Por el licenciado Francisco Bermudez de Pedraza, natural della: Abogado en los Reales Consejos de su Magestad. Dirigido a la muy noble, nombrada y gran ciudad de Granada*, Madrid, Luis Sánchez Impresor del Rey, 1608, pp. 80r y 81a.

Sin embargo, el deteriorado estado de su material constructivo, afectado por insectos xilófagos, obligaría a su sustitución en 1614 por otra estructura sacramental de mayores dimensiones, vendiéndose la pieza original a la iglesia de san Pedro y san Pablo donde permanecería hasta 1790. A partir de ahí, las descripciones que los cronistas hacen de la capilla mayor granadina distan bastante de la anteriormente expuesta pues la nueva estructura se yergue sobre un alto basamento de mármol blanco, jaspeado, con gradas, disponiéndose en las cuatro caras del tabernáculo, que habría de ser necesariamente un cubo, unas puertas que se abren y cierran en función de la celebración eucarística a celebrar ya que “quando en alguna festividad se ha de manifestar el Santissimo Sacramento se quitan [...] y corriendo los belos, queda manifiesto a toda la iglesia y a las quatro partes del mundo”<sup>1013</sup>. Paso intermedio entre la sustitución del primitivo edículo y la construcción del segundo fue la disposición de una custodia trazada por Nicolás de Espíndola a partir de una serie de frontales inferiores que actuaran de suplemento provisional. Un tercero vendría a situarse sobre el centro de la capilla mayor en 1648<sup>1014</sup>, realizado en bronce a partir de una forma cuadrada con cuatro columnas simulando alegóricamente la visión del carro o triunfo tirado por Dios Padre con los cuatro tetramorfos que tuvo el profeta Ezequiel<sup>1015</sup>, siendo su autor un fraile carmelita sevillano. Tal vez dicha composición, desde luego singular, estuviese en la línea del realizado años antes para la colegiata de Baza por Cecilio López<sup>1016</sup>, el cual fue eliminado a finales del siglo XVIII. El silencio documental impide precisar con mayor detalle en qué consistiría tal estructura, conociéndose únicamente la instalación a finales del siglo XVIII por mediación del arzobispo Martín de Azcargorta de doce chapas de plata con jeroglíficos que se suponen habrían de incorporar algún silogismo eucarístico.

En 1804 se procedería a instalar un nuevo tabernáculo como medida provisional de cara a la celebración de la fiesta del *Corpus Christi*. El diseño, de corte historicista, correspondería a Francisco Romero de Aragón, siendo ejecutado por Francisco Villanueva con pinturas simulando mármoles de Francisco Navarro. Por las referencias existentes, la estructura en madera adolecería del empaque estético y la necesaria apostura arquitectónica que desde sus orígenes sí está presente en el resto de la capilla mayor, coincidiendo además su instalación con la donación por parte del arzobispo de origen Juan Manuel Moscoso y Peralta (1789-1811), de una custodia de asiento labrada por el platero Diego García. El oro, la plata y las piedras preciosas del ostensorio fueron motivo suficiente para que en 1810, tan solo seis años después de su recepción, el cabildo decidiera venderla para satisfacer el pago que el gobierno francés del rey intruso José I exigía a éste como contribución<sup>1017</sup>. Pero lo que iba a ser únicamente una solución temporal se alargaría en el tiempo más de lo debido, pues es bastante probable que la idea del prelado Moscoso fuese la de encargar una estructura

<sup>1013</sup> *Anales de Granada: descripción del reino y ciudad de Granada. Crónica de la reconquista (1482-1492). Sucesos de los años 1588 à 1646 por Francisco Henríquez de Jorquera.* Consultada la edición de MARÍN OCETE, A., Granada, Universidad-Ayuntamiento, 1987, p. 63

<sup>1014</sup> CRUZ CABRERA, J. P., “La Catedral durante los siglos XVIII y XIX: ornato, función y decoro”, en GILA MEDINA, L. (Coord.), *El libro... op. cit.*, p. 229 y ss.

<sup>1015</sup> *Ezequiel* 1, 4-28.

<sup>1016</sup> La breve cita a esta curiosa máquina es aportada por MAGAÑA VISBAL, L., *Baza Histórica*, t. II, Granada, Asociación cultural de Baza y su comarca, 1978, p. 285.

<sup>1017</sup> SÁNCHEZ LAFUENTE-GÉMAR, R., “La orfebrería”, en GILA MEDINA, L. (Coord.), *El libro... op. cit.*, pp. 581-582.

sacramental en la línea estética de exorno realizado al mismo tiempo en las capillas catedralicias de san Celicio, Virgen del Pilar y san Miguel a partir de la aplicación de mármoles polícromos y placas de bronce que parece ser llegaría a diseñar Miguel Giménez<sup>1018</sup>. No sería hasta 1924 cuando el ensamblador José Navas Parejo construyera la estructura actual a partir de las placas labradas en plata por José Martín Simón, obedeciendo al patrocinio ejercido por los duques de San Pedro de Galatino<sup>1019</sup>. Pese a su correcta y academicista traza, su disposición viene a coincidir con el cierre de los arcos de la capilla presbiterial con el traslado del coro anteriormente situado en la nave central, perdiéndose con ambas actuaciones para siempre el sentido cristológico y sacramental dado por Siloe en pleno Renacimiento a la que era entendida como la morada imperial de la divinidad.

#### • 4.1.3. Málaga, la imagen del palacio cristológico

La materialización de un programa sacramental en la capilla mayor de la catedral de Málaga resulta ser una de las empresas que con mayor complejidad van a plantearse a finales del siglo XVI. En primer lugar, por el lento ritmo de trabajo impuesto en la construcción de la seo malacitana, comenzada a proyectarse en 1525 bajo presupuestos renacentistas tras descartar el cabildo catedralicio la continuación de las obras de mantenimiento, adecuación y ornato de la anterior mezquita-aljama, recinto ‘cristianizado’ tras la anexión de la ciudad a la Corona de Castilla en 1487 y cuyo reducido espacio interior imposibilitaba la celebración masiva del pueblo en las festividades principales, sobre todo desde la incursión de un coro que redujo considerablemente el área para los fieles. En paralelo, los cambios producidos en la sede episcopal tras la muerte de César Riarío en 1540 y la toma de posesión dos años más tarde del siguiente prelado, el dominico fray Bernardo Manrique, vino a coincidir con la muerte del maestro de cantería Pedro López, encargado hasta entonces de las obras de cimentación de la capilla mayor, cripta y parte de los muros perimetrales. Y en tercera instancia, la falta de un criterio único a la hora de materializar unas trazas de autoría desconocida, pues las directrices que Enrique de Egas y probablemente Diego de Siloe fueron ordenando en este tiempo no hacían más que refrendar la inexistencia de un planteamiento planimétrico y constructivo global<sup>1020</sup>, modificando continuamente los presupuestos arquitectónicos y solventando sobre la marcha los múltiples contratiempos técnicos. No sería hasta la llegada de fray Martín de Santiago y, en especial, de Diego de Vergara ‘el Viejo’, cuando al amparo del obispo Manrique se consiguieran voltear los arcos de la capilla mayor, cubrir sus bóvedas y adecuar el presbiterio, cuyas gradas, altar y solería serían culminadas por el hijo del último, Diego de Vergara Echaburu.

<sup>1018</sup> La referencia a este diseño es recogida por GÓMEZ ROMÁN, A., *El fomento de las artes en Granada. Mecenazgo, coleccionismo y encargo*, Granada, Universidad, 1997, p. 171.

<sup>1019</sup> Acerca de la composición estructural de esta última estructura sacramental véanse los trabajos de BERTOS HERRERA, M<sup>a</sup>. P.: *El tema de la Eucaristía en el arte de Granada y su provincia*, t. II, Granada, Universidad, 1984, pp. 426-428 y “Navas-Parejo: autor del tabernáculo de la Catedral de Granada”, en RIVAS CARMONA, J. (Coord.), *Estudios de Platería: san Eloy 2006*, Murcia, Universidad, 2006, pp. 83-95.

<sup>1020</sup> La intervención puntual de otros arquitectos, aparejadores y otros maestros de menor relevancia pone en evidencia la necesidad de contar con opiniones diferentes a la hora de materializar cuestiones técnicas de relevancia como el modo de cubrición de la cabecera. En esta premisa se incluye la realización de una maqueta por parte de Andrés de Vandelvira en 1550 o un informe firmado en fecha posterior por Hernán Ruiz II. Cf. CAMACHO MARTÍNEZ, R., “Maqueta/s de la Catedral de Málaga”, en *Boletín de Arte* nº 22, Málaga, Universidad, 2001, pp. 497-508.



En todo caso, al comenzar el último tercio de siglo debió estar terminada la estructura arquitectónica de la capilla mayor a partir de la disposición en alto de una planta semidecagonal en cuyos vértices se alzaron, a partir de voluminosas bases, esbeltos pilares cuadriformes con semicolumnas adosadas de orden jónico que sustentan a su vez un triple y movido entablamento que desarrolla en el espacio el conocido ‘dado brunelleschiano’ reinterpretado bajo los presupuestos estéticos de Siloe. La altura completa se logra gracias a la disposición de pilares de ático sobre la anterior estructura, reproduciendo en menor volumen los que le sirven de sustento, constituyendo la base para el arranque de los arcos de medio punto que cierran la semicúpula de la capilla. Destaca del conjunto la diafanidad de su estructura arquitectónica que, además de señalar la capilla mayor de la seo, actúa a modo de biombo traslúcido entre ésta y la girola que rodea exteriormente su perímetro. Son singulares los cinco arcos que a un doble a nivel se abren entre los grandes intercolumnios, destacando los del piso bajo que, a modo de diafragmas, desarrollan en altura un singular remate a modo de penacho.

Entre 1575 y 1580 comienzan los primeros trabajos escultóricos. Bajo la supervisión de Vergara, quien impone a los al menos cuatro desconocidos autores de las piezas los modelos a seguir<sup>1021</sup>, se sitúan al frente de los pilares superiores la estatuas de cuerpo entero de ocho jóvenes mártires locales y universales –Ciriaco, Paula, Lorenzo, Sebastián, Esteban, Catalina de Alejandría, Inés y Eufemia– así como, a lo largo del friso, los bustos de los ancestros de Cristo –Abraham, Isaac, Moisés, David y Juan el Bautista– y los Padres de la Iglesia latina –Agustín de Hipona, Ambrosio de Milán, Gregorio Magno y Jerónimo–. De igual manera un conjunto de atlantes, serafines y cabezas de querubín se colocan tanto en las claves de los arcos como en las peanas que cobijan las imágenes martiriales (**imagen 150**). El resultado del conjunto escultórico provocaría tal entusiasmo en el prelado Francisco Pacheco y Córdoba que, a partir de entonces, impulsaría las tareas decorativas del espacio encargando la dirección de las mismas al pintor originario de Saluzzo, Cesare Arbassia, a quien su amistad con Pablo de Céspedes brindaría la oportunidad de participar en encargos procedentes de comitentes eclesiásticos y aristocráticos de aquilatada enjundia<sup>1022</sup>. El italiano compaginará su presencia en Málaga entre 1579 y 1589 con el desarrollo de otros trabajos e incluso con la celebración de su matrimonio en su localidad natal, discontinuidad que no será impedimento para que su aportación a la imagen final del recinto resulte ser decisiva.

<sup>1021</sup> Cf. CAMACHO MARTÍNEZ, R., “De mezquita a templo cristiano: etapas en la transformación y construcción de la Catedral de Málaga”, en AA. VV., *Retrato de la Gloria. Restauración del Altar Mayor de la Catedral de Málaga*, Barcelona, Winterthur, 1999, pp. 15-34. Las similitudes existentes entre las piezas a disponer y los trabajos escultóricos llevados a cabo años antes en la parroquial de Nava del Rey y en la catedral de Salamanca bajo la supervisión de Vergara, son más que evidentes. A pesar de los distintos tratamientos dados a las esculturas y bustos en Málaga, las carencias plásticas que evidencian algunas de las piezas no son impedimento para que éstas mantengan una notable ‘eficiencia’ comunicativa a partir de los atributos, rótulos y filacterias de los que se acompañan, visibles desde el espacio congregacional del templo.

<sup>1022</sup> RUBIO LAPAZ, J., *Pablo de Céspedes y su círculo: Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Granada, Universidad, 1989, pp. 33-36. La presencia en Málaga de Arbassia está documentada en 1579 junto al escultor Juan Bautista Vázquez, trabajando ambos al servicio del prelado Pacheco en el programa decorativo aplicado a la capilla de la Encarnación, también de la catedral, reemplazado en el siglo XVIII.

En una primera etapa, fechable hasta mediados de 1582, la actividad del pintor se centraría en el dorado las estructuras arquitectónicas y los paños ornamentales<sup>1023</sup>, mientras que hasta 1587 procedería al dorado del arco toral del crucero, jaspeado de pedestales y quizás la pintura de los cinco frescos de la pasión dispuestos sobre las tarjetas de los intercolumnios, a la par que se hacía cargo de las diecisiete tablas para el tabernáculo central. La llegada a la prelatura diocesana de Luis García de Haro supondría además la aceleración tanto de las labores de ornato como de otras constructivas pues su intención era la de consagrar la seo malacitana el 31 de agosto de 1588, aunque su fábrica aún estuviera notablemente inconclusa. La fuerte y resolutiva personalidad del obispo, quien había sido un valeroso hombre de armas en su juventud, posiblemente le llevara a asumir, él mismo, la dirección teológica del definitivo programa iconográfico que, partiendo de las esculturas ya comentadas, se integrara en una lectura mucho más amplia a realizar en un período de tiempo relativamente corto, imponiendo con toda probabilidad una severa planificación al artista italiano en aras de concluir las labores de ornato no solo en el plazo establecido sino siguiendo sus pautas en referencia a la temática a representar.

En este sentido resulta interesante tanto para la lectura final del conjunto como para la propia historia del arte sacramental, el diseño que Arbassia realizaría del tabernáculo a disponer en el centro de la capilla y ejecutado bajo la supervisión directa y mecenazgo de Luis García de Haro. A pesar de su desaparición posterior, las fuentes documentales informan de su estructura turriforme, escalonada, con espacios suficientes para la inserción de escenas con las que, a partir de ciertas connotaciones emblemáticas, establecer una asociación visual entre la palabra y la imagen que obligasen al espectador a completar el sentido de las mismas. Se trataba en definitiva y probablemente por influencia del propio obispo, de construir una pieza que, estando al amparo de las recomendaciones litúrgicas que prácticamente exigían su disposición en el centro de los altares catedralicios –y por extensión, como se pudo apreciar en el apartado dedicado a las constituciones sinodales, al resto de colegiatas y parroquias de la diócesis, participando el obispo Blanco Salcedo en el sínodo provincial granadino convocado por el arzobispo Guerrero–, contuviese elementos característicos de la aún persistente cultura humanística en tanto las escenas bíblicas se vieran completadas con motes latinos que obligaran al fiel a poner en práctica sus conocimientos religiosos, históricos y litúrgicos para atinar con su significado final<sup>1024</sup>.

En este sentido descuellan por su trascendencia litúrgica e iconológica que dichas tablas habrían de contener escenas veterotestamentarias, arquetípicas en cuanto al trasunto eucarístico de los ‘antitipos’ evangélicos dotadas además con motes latinos. Destacarían en el primer cuerpo las representadas por Elías confortado por un ángel, la caída del maná y la historia de Daniel, completándose el segundo cuerpo a partir de dos ‘enigmas’: el primero, llamado por el propio mentor ‘Invitación eucarística de la Trinidad’, quedaría compuesto por

<sup>1023</sup> Véanse los datos aportados en el estudio de conjunto de BLÁZQUEZ MATEOS, E. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *Cesare Arbassia y la literatura artística del Renacimiento*, Salamanca, Universidad, 2002, pp. 64-67.

<sup>1024</sup> Las relaciones entre imagen y palabra que se van a establecer en las tablas por parte de Arbassia han sido estudiadas con profundidad por SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: *Historia de una utopía estética: el proyecto de Tabernáculo para la Catedral de Málaga*, Málaga, Universidad, 1995, pp. 41-52 y “Non Vos Delerinquam. La Catedral de Málaga y un sueño del Renacimiento”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII-6, 1993, pp. 221-240. En ambas aportaciones se incluyen las citas originales a los contenidos de los tablas.

un globo terráqueo sobre el cual se dispondría un altar presidido por un ostensorio con la hostia consagrada y en línea ascendente, siguiendo un eje vertical, estarían representados Cristo, Dios Padre y el Espíritu Santo, completándose el conjunto con el mote *Non Vos Deleriquam*<sup>1025</sup>; y el segundo, mucho más sencillo, contendría únicamente el Arca de la Alianza con la inscripción *Misterium fidei*. Las puertas del sagrario estarían cerradas con las imágenes de Pablo señalando el interior del receptáculo y Juan Bautista, mientras que en sus reversos habrían de disponerse a Melquisedec y otro personaje oferente –muy probable que fuese Abraham– ofreciendo pan y vino. En los nichos situados al interior del tambor de la cúpula se ubicarían ocho apóstoles al mismo tiempo que en los frisos longitudinales que marcan en altura los diferentes niveles de la estructura se pintarían sierpes a modo de grutescos.

En 1603 el racionero catedralicio Gaspar de Tovar es el encargado de firmar una descripción poética del recinto. De la lectura del texto se colige que la impresión que éste tendría al contemplar la acabada capilla mayor sería deslumbrante pues “Retrato de la Gloria / con luzes rodeado / donde la luz del Cielo da la lumbre, / para eterna memoria / de quien lo’a fabricado”<sup>1026</sup>. En efecto, la intervención unificadora de Arbassia en toda la estructura arquitectónica basada en la incardinación de las primitivas esculturas y bustos con su propia aportación figurativa en los frescos y en las tablas así como en el diseño del tabernáculo central, disponiendo a su vez golpes de oro y sutiles juegos polícromos que remarcasen las líneas maestras de la fábrica, le debieron conferir al conjunto un efecto global resplandeciente en la línea de otras soluciones escenográficas que había desarrollado en trabajos profanos españoles e italianos así como en el sagrario de la mezquita-catedral de Córdoba.

En el alzado, desde el arranque de los pilares hasta el enteste con el arco toral del crucero pueden distinguirse siete zonas estéticamente diferenciadas cuyo vértice nace justamente de la estructura sacramental central cuya presencia marca, indudablemente, la conversión del espacio en una vertical capilla eucarística conceptualmente configurada a semejanza de un palacio místico en el que el principal morador habita de manera fehaciente en el ciborio turriforme<sup>1027</sup>. En virtud de esta idea, el edículo sacramental es el punto de referencia del

<sup>1025</sup> Para nada esta temática es novedosa en el terreno del arte sacramental. Un ejemplo que patentiza el desarrollo de esta constante iconográfica puede verse en el techo de la basílica de los santos Vincenzo e Anastasio, templo romano estante en uno de los vértices de la popular *piazza di Trevi*. El fresco, atribuido a Silvio Capparoni en 1850, queda compuesto a partir de la interrelación con la trinidad divina de los santos a los que se dedica el recinto, junto a Camilo de Lelis.

<sup>1026</sup> TOVAR, G. de, *Pintura y breve recopilación de la obra de la Santa Iglesia Mayor de Málaga*, Antequera, Imprenta de Claudio Bolán, 1603, s/f. Consultada la edición facsímil con introducción de CAFFARENA SUCH, A., Málaga, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1988. El texto completo de Tovar, estante en la Biblioteca Nacional, sería publicado en fechas posteriores en un estudio firmado por GONZÁLEZ ROMÁN, C. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *Arquitecturas literarias, metáforas edificadas. Gaspar de Tovar y la imagen poética de la catedral de Málaga*, Málaga, Fundación Málaga-Real Academia de Bellas Artes de san Telmo, 2007.

<sup>1027</sup> Véase la interpretación iconológica aportada al respecto por SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., “‘Rex Martyrum, Sol Salutis’. El Palacio cristológico”, en AA. VV., *El Retrato... op. cit.*, pp. 35-54. Dicha concepción queda reforzada por unos *ignudi* pintados al fresco en las enjutas del primer cuerpo que señalaban, de manera directa, al ciborio central. Estos ángeles fueron ‘tapados’ bajo una capa de mortero blanco dentro de un más que cuestionado proceso general de redecoración al que se sometió la capilla mayor catedralicia a mediados del siglo XVIII. La restauración integral de la misma, llevada a cabo en 1996 por un equipo interdisciplinar de

programa global al incidir con especial interés en la rememoración del sacrificio de Cristo y su exaltación como sacerdote, víctima propiciatoria y rey, incardinando su acción redentora a partir de las prefiguraciones veterotestamentarias, acontecimientos sucesivos que culminan en el tormento de la pasión sufrida por aquel que, con su muerte, redime a la humanidad, quedando representadas a partir de los frescos de los intercolumnios con las escenas pasionistas de la institución de la eucaristía, oración en el huerto, Jesús ante Anás, presentación al pueblo por Pilatos y la flagelación—.

De igual modo, la teofanía eucarística irradia los diferentes estratos del conjunto haciendo partícipes de la acción divina no solo a los propios fieles que se dispondrían en el espacio congregacional del presbiterio, vía sacra y laterales del altar, entendidos como miembros de la Iglesia sufriente, sino también, a los que conforman los estratos triunfante y militante, representados por las estatuas martiriales de los pilares de ático que dieron su vida a imitación de Cristo<sup>1028</sup>, los bustos de los ancestros que prefiguraron la presencia mesiánica y los de los profetas que anunciaron su pasión de cruz, junto a los Padres de la Iglesia, intérpretes de la nueva alianza. También la bóveda que cubre el altar y su inmediata del crucero incorporan los relieves alegóricos de la Fe y la Caridad, relacionadas visual y linealmente con la representación del misterio de la encarnación en el que María recibe la visita del arcángel Gabriel, en alusión a la Esperanza que la venida de Cristo haga cumplir lo profetizado.

Se cierra así la lectura de un programa que en esencia traduce visualmente el triunfo de la eucaristía propuesto por Trento a partir de su disposición sobre la estructura renacentista de la capilla mayor catedralicia, proclamando de este modo la unidad eclesial en torno a la figura de Cristo a partir de la legitimidad del credo católico y mostrando el camino del martirio como argumento propagandístico de cara a la aumentar la fe de los fieles. El tratamiento plástico ideado por Arbassia y basado en la aplicación de imágenes y elementos ornamentales que ‘cubren’ visualmente los elementos sustentantes de la capilla, confieren un equilibrado recurso entre el manierismo presente en los frescos historiados de los intercolumnios con el verticalismo inicial inherente a la propia fábrica de la capilla, confiriéndose también desde este otro punto de vista estético un satisfactorio resultado final. Éste trata en definitiva de conjugar los planteamientos arquitectónicos en altura del espacio primitivo con los conceptos más modernos —en clave manierista— que convierten la capilla mayor malacitana en una emotiva escenografía parlante, trasunto del místico palacio cristológico en donde se asiste al esplendor teárquico que emana de la presencia permanente de la divinidad que mora en el tabernáculo que, a su vez, no deja de ser trasunto mismo de la propia cruz de Cristo.

---

especialistas comendados por Estrella Arcos Von Haartman consiguió ‘redescubrir’ los primitivos seres alados que, no obstante, en aras de mantener cierta armonía tonal con el resto del recinto, quedaron de nuevos cubiertos por una capa de tonalidades blanquecinas reversibles.

<sup>1028</sup> Véanse al respecto de tales convergencias temáticas las aportaciones de: MONSSEN, L. H., “Rex Glorioso Martyrum. A contribution to Jesuit Iconography”, en *The Art Bulletin* nº 63, 1981, pp. 130-137 y HERZ, A., “Imitators of Christ: the Martyr-cycles of late Sixteenth Century Rome seen in context”, en *Storia dell’Arte* nº 62, 1988, pp. 53-70.

La original concepción del recinto se alteraría a finales del siglo XVII, al sustituirse el tabernáculo ideado por Arbassia por otro cuyo significado insistía en una concepción cívico-religiosa de éste pues, sin dejar de ser un edículo sacramental, incorporaba junto al manifestador central las esculturas en transidas poses de los mártires locales Ciriaco y Paula junto a los santos intercesores Luís de Tolosa y Sebastián, produciendo una evidente alteración de la lectura de conjunto pues, de hecho, tres de estas cuatro representaciones se encontraban en el ático desde que a mediados del siglo XVI se ejecutaran siguiendo las pautas de Diego de Vergara. Sin embargo la ruptura definitiva del profundo y doctrinal sentido simbólico propuesto por Arbassia se desarrollaría en las dos siguientes centurias, enmascarándose las decoraciones originales con una capa de mortero enyesado con anodinos roleos dorados en el XVIII y colocándose un definitivo tabernáculo a mediados del XIX obra del escultor luganeco José Frapolli Pelli cuyo proyecto de por sí, no del todo concluso, aplicaba una visión fría, inhóspita y académica a la estructura sacramental.

No obstante, las intervenciones de Arbassia no quedarían únicamente ceñidas a las labores de ornato de la capilla mayor y, mucho menos, en lo tocante a aspectos relativos al culto eucarístico. En 1581, el obispo Pacheco encarga a Juan Rodríguez de Babia, platero de Felipe II, una custodia de asiento (**imagen 151**) que en líneas generales siguiera estéticamente a la existente en el ayuntamiento de Madrid (**imagen 152**), conminándole en la escritura de ejecución a que los grutescos que habría de disponer el artífice fueran “galanos, sin rostros feos”<sup>1029</sup>. Terminada la pieza llegaría ésta a Málaga encargándole al pintor piemontés el diseño de unas andas procesionales en la que habría de adaptarse el templete<sup>1030</sup>. Teniendo en cuenta la formación de Arbassia y las soluciones por éste aportadas en otros trabajos a la hora de incardinar elementos distintos bajo un mismo aspecto visual, estético y morfológico, no es arriesgado asegurar que las trazas de las andas estuviesen diseñadas guardando cierta armonía con la custodia, reinterpretando probablemente en clave manierista el vocabulario ornamental de ésta e imbuyéndolo en una estructura de estirpe clásica en la que destacara, por encima de todo, la microarquitectura centralizada. La materialización del diseño correspondería al platero Gregorio de Frías y, por desgracia, el conjunto fue perdiéndose con el tiempo, puesto que las andas fueron objeto del suculento botín que las tropas francesas prendieron en la catedral malacitana<sup>1031</sup> mientras que la custodia desaparecería como consecuencia de los sucesos de mayo de 1931 que, justamente en Málaga, tuvieron una extraordinaria repercusión.

#### • 4.1.4. Sevilla, de la *nova* Roma a la renovación litúrgica

La era de los descubrimientos y la vía comercial que el puerto fluvial del Guadalquivir confería a la ciudad a principios del siglo XVI habían cambiado por completo su faz urbana. Tanto que su definición como la *nova* Roma triunfante no hacía más que refrendar la

<sup>1029</sup> SÁNCHEZ LAFUENTE-GÉMAR, R., *El arte de la platería en Málaga. 1550-1800*, Málaga, Universidad-I.A.P.H., 1997, pp. 228.

<sup>1030</sup> VARELA HERVÍAS, E., *La custodia procesional de la muy noble y leal villa de Madrid*, Madrid, 1952, p. 14.

<sup>1031</sup> Véase una aproximación a la cuantía de lo rapiñado tanto en la seo como en el resto de parroquiales de la ciudad en cuestiones de oro, plata y piedras preciosas en GONZÁLEZ TORRES, J., “La ocupación francesa de Málaga y el expolio del patrimonio artístico de la Iglesia: la platería perdida”, en REDER GADOW, M. y MENDOZA GARCÍA, E. (Coord.), *La Guerra de la Independencia en Málaga y provincia (1808-1814)*, Málaga, Diputación Provincial, 2005, pp. 643-654.



posición geoestratégica de la urbe como gozne a partir del cual entraban en conexión las posesiones americanas y europeas. Una etapa verdaderamente efervescente que no solo favorecía un incremento de la población y la dilatación de los límites territoriales de sus antiguos barrios hacia otras zonas de expansión sino que, también, llevaba pareja la creación de una imagen renovada a partir de una prolífica era arquitectónica tanto en el terreno civil como en el religioso, cuyo desarrollo dejaría una profunda huella histórica, estética y social<sup>1032</sup>. En centro histórico, sobre la planta de la mezquita-aljama, ya se había culminado a grandes rasgos el proyecto de arquitectura religiosa más importante de la época medieval, cerrando así el ciclo de catedrales goticistas que centurias anteriores habían abierto la trilogía de Burgos, Ávila y Toledo. Sevilla lucía así el edificio más voluminoso de su urbe que, a partir de ahora, iba a dotarse de una serie de elementos que siguiendo un cuidado lenguaje renacentista terminarían por definir la imagen del templo metropolitano. En efecto, el cuerpo de campanas que Hernán Ruiz construyera entre 1558 y 1568, rematado con la veleta broncea que Bartolomé Morel fundiera como representación alegórica de la fe, suponía el obligado *aggiornamento* de la monumental fábrica catedralicia a la que además se le añadieron otros espacios interiores como la Capilla Real, la Sala Capitular para las sesiones del cabildo o la sacristía mayor.

En paralelo, la adopción de los postulados trentinos tuvieron cabida en la comentada serie de sínodos provinciales y diocesanos, cuyo reflejo litúrgico y constructivo no se plasma en la remodelación espacial de ningún recinto de la catedral<sup>1033</sup> sino en la inserción de determinados elementos en su interior cuyas particulares características morfológicas supondrán una trascendental aportación a la rúbrica sacramental. En efecto, el cabildo sevillano va a ser pionero en la renovación y acrecentamiento del ajuar eucarístico a partir de la llegada de la plata americana<sup>1034</sup> gracias a las decididas actuaciones de canónigos de marcado perfil humanista y aquilatada solvencia erudita, quienes consiguieron rodearse de un elenco de artistas de primera fila capaces de labrar y materializar todas aquellas ideas que se les propusiesen, antecediéndose incluso a las pretensiones de los prelados

<sup>1032</sup> Las visitas de la monarquía configuraron además en este tiempo la imagen de una urbe que se transformaba desde el punto de vista urbanístico cada vez que éstas se producían. Así ocurrió con la celebración del matrimonio de Carlos I con Isabel de Portugal en 1526, disponiéndose una serie de arcos triunfales que desde la puerta de la Macarena hasta la catedral configuraron el recibimiento simbólico a la pareja real; o la efectuada por Felipe II en 1570 tras el fin de la Guerra de las Alpujarras, que obligó a la disposición de una serie de arquitecturas efímeras. Véase el ya clásico estudio de LLEÓ CAÑAL, V., *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, Diputación, 1979.

<sup>1033</sup> Esta afirmación no incluye la aneja capilla sacramental del Sagrario, estante en el patio de los naranjos y sede de una de las cofradías sacramentales cuyas reglas mencionan expresamente a Teresa Enríquez como fundadora de la misma a principios del siglo XV. A pesar de los numerosos intentos de solemnizar este espacio en época renacentista y dotarlo de nueva imagen externa y del renovar su mobiliario litúrgico, no sería hasta 1615 cuando se iniciaran las obras de construcción de una capilla de nueva planta en paralelo al testero mayor catedralicio y fronterizo con citada estancia, a partir de los planos firmados conjuntamente por Manuel de Zumárraga, Alonso de Vandelvira y Cristóbal de Rojas. Destaca de entre la bibliografía existente al respecto el estudio de FALCÓN MÁRQUEZ, T., *La capilla del Sagrario de la catedral de Sevilla*, Sevilla, 1977.

<sup>1034</sup> MORALES PADRÓN, F., *La ciudad del Quinientos*, Col. Historia de Sevilla, Sevilla, Universidad, 1989, 3ª edición y COLLANTES DE TERAN, F., "Sevilla, una ciudad para un Imperio", en *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*, México, 1999, pp. 513-525.

hispalenses cuya actividad en la fábrica catedralicia quedaba constreñida al dedicarse casi preferentemente a los asuntos pastorales de la diócesis<sup>1035</sup>.

Una de esas cuestiones relacionada con las directrices trentinas tienen lugar bajo la prelatura de Cristóbal de Rojas y Sandoval (1571-1580)<sup>1036</sup> procediendo a adaptar o, en algunos casos eliminar, la liturgia propia y exclusiva que desde los tiempos del arzobispo Remondo se había ido conformado en la seo hispalense, recogiénose en diferentes manuales de rúbricas a lo largo del tiempo amparados en legendario convencimiento – nunca documentado– que una bula de Alejandro IV así lo prescribía como singular privilegio<sup>1037</sup>. La unificación de ritos promovido por Trento y llevado a cabo por Pío V prescribía la necesaria veneración de la cruz y el sepulcro en recuerdo a las cruentas horas de la pasión y muerte de Cristo, previas a su resurrección, detallándose definitivamente todos los elementos en el *Ceremoniale Episcoporum* publicado en 1600. En lo tocante a la celebración pasional, se mantendría la costumbre bajomedieval existente en algunas zonas septentrionales europeas de levantar un sepulcro votivo de Cristo, adornado con luces y flores, en el cual se disponía un sagrario sobre el que solemnemente se depositaría la cruz de altar –y en ocasiones la reserva eucarística– tras la verificación de la *misa in coena domini* celebrada a la caída de la tarde del Jueves Santo, siendo velado hasta la vigilia de resurrección. El simbolismo de la reserva así como la elevación de un altar exclusivamente para esta celebración es del todo sentimental y anacrónico, sirviendo para la meditación y el recogimiento de la comunidad ante la muerte de Cristo. No obstante estas prácticas alcanzaron en el Barroco una enorme popularidad promoviéndose las visitas o estaciones a este tipo de altares que empiezan a denominarse ‘monumento’ en referencia a las que las santas mujeres efectuaron al sepulcro según las referencias bíblicas. El simbolismo funerario dado al ‘monumento’ se concretiza en la disposición de una urna o arcón, cerrado con la llave que posteriormente habrá de custodiar el responsable de la fábrica en la que se alce. Será además este elemento motivo de decoración de plateros recurriendo en numerosas ocasiones a escenas identificativas de los momentos finales de la muerte de Cristo o a algún simbolismo animal, en especial el del pelícano amamantando a sus crías, rematándose incluso con tres cruces en alusión directa al monte Calvario (**imagen 153**).

En el caso sevillano, parece ser que desde 1542 existen referencias sobre la instalación de un ‘monumento’ trazado por Antonio Florentín a partir de un modelo previo de Bartolomé

<sup>1035</sup> Son de interés las continuas fricciones existentes entre los diferentes arzobispos que ocupan la sede hispalense y el capítulo de la seo, el cual contaba con numerosas competencias en cuanto a las decisiones finales a adoptar para la dotación de ornamentos litúrgicos y promoción de las artes en el recinto metropolitano. Vid. RECIO MIR, A., *Sacrum Senatium. Las estancias capitulares de la catedral de Sevilla*, Sevilla, Universidad- Fundación Focus Abengoa, 1999.

<sup>1036</sup> Cf. *Prelados sevillanos o episcopologio de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla con noticia biográfica de los señores obispos auxiliares y otros relacionados con esta Santa Iglesia, que escribió por disposición del Emmo. Y Rvmo. Sr. Cardenal Arzobispo Dr. D. Benito Sanz y Forés el presbítero Don José Alonso Morgado, Bibliotecario de la pública de la Dignidad Arzobispal*, Sevilla, Librería e Imprenta de Izquierdo y Ca, 1906, pp. 437-447.

<sup>1037</sup> La fuentes para la elaboración de esta singular liturgia se basaban en el rito romano, así como en el misal y breviario gótico isidoriano, conocido como ‘mozárabe’, aplicándose a partir de éstos variantes oracionales, epístolas y exégesis evangélicas insertas en un entramado de rúbricas, gestos y uso de ornamentos sacros sustancialmente diferentes a las contenidas en el ceremonial de Roma. Cf. *Ibidem*, p. 450.

Morel<sup>1038</sup>. Diecisiete años después el cabildo encarga el diseño de una nueva estructura funeraria a Hernán Ruiz, estrenándose en 1562 a partir de esculturas de Chacón, Saucedo y Gregorio Vázquez, pinturas de Pedro de Campaña y labores de carpintería y talla de Juan de Benares. Sin embargo, por razones desconocidas, fue vendido en 1584. Será justamente con el arzobispo Rojas cuando se promoció en los años siguientes uno de esos ejemplos litúrgicos que situarían a la catedral sevillana en el centro de la promoción del culto sacramental (**imagen 154**). Así, situada en el trascoro, se alzaría una imponente máquina manierista a cuatro caras, de 9 pies de columna a columna, 120 de altura –alrededor de 25 metros– y 80 de diámetro<sup>1039</sup>. Elevándose desde una planta de cruz griega con cuatro pórticos a cada lado de ciertas connotaciones vignolescas enlazados con machones semicirculares en los ángulos, se erguían tres cuerpos decrecientes en altura, correspondiendo el remate final a un añadido de 1624 obra del ensamblador Miguel Cano; a lo largo de la estructura se alternan los órdenes clásicos, desde el dórico al corinto, disponiéndose en el último nivel una cúpula sobre linterna ochavada sustentada por puntales de orden compuesto, resaltándose las tonalidades blanquecinas de los elementos sustentantes en contraposición con el dorado aplicado a los sustentados para así diferenciarse de los colores oscuros aplicados a los efímeros túmulos funerarios levantados con ocasión del fallecimiento de algún destacado dignatario. Completaban la máquina diferentes elementos textiles así como una fina decoración de pámpanos y racimos de uvas, otorgando a la ya imponente presencia arquitectónica de matices netamente eucarísticos.

Atribuido el diseño original a Asencio de Maeda, maestro mayor catedralicio, es segura la intervención del canónigo Pacheco y el escultor Juan Bautista Vázquez en la concreción del programa iconográfico, si bien entre 1688 y 1689 la estructura será completamente renovada debido al mal estado en el que se encontraba, correspondiendo las labores de dorado a Miguel Parrilla, las de escultura a Francisco Antonio Ruiz Gijón y las de ensamblaje a Bernardo Simón de Pineda, entre otros, disponiéndose una serie de inscripciones latinas ideadas por el jesuita Bartolomé de Salas. A la pericia del escultor utrerano correspondería la renovación de las esculturas del Calvario que coronaban el ‘monumento’ desde 1624, transformando las demás imágenes primitivas al dotarlas tanto de vestiduras encoladas como de nuevos juegos de manos y pies, aplicándoles una nueva policromía y, en algunos casos, variando su sentido iconológico<sup>1040</sup>.

En todo caso el programa resultante no variaría sustancialmente del primitivo, valiéndonos del contraste entre las diferentes descripciones existentes<sup>1041</sup> para entender que el mismo

<sup>1038</sup> *Anales Eclesiásticos y Seculares de la Muy Noble, y Muy Leal Ciudad de Sevilla, Metropoli de la Andaluzia, que contienen sus mas principales memorias. Desde el año de 1246 en que emprendio conquistarla del poder de los Moros, el glirosissimo Rey S. Fernando Tercero de Castilla, y Leon, hasta el de 1671, en que la Caolica Iglesia le concedió el culto, y titulo de bienaventurado. Formados por D. Diego Ortiz de Zúñiga, Cavallero de la Orden de Santiago, natural, y originario de la mesma Ciudad y ofrecidos al Excelentissimo Señor Don Ivan Francisco de la Cerda Henriquez de Ribera, &c...*, Madrid, Imprenta Real-Juan García Infançon, 1677.

<sup>1039</sup> LLEÓ CAÑAL, V., “El Monumento de la Catedral de Sevilla durante el siglo XVI”, en *Archivo Hispalense*, t. 59, nº 180, Sevilla, Universidad, 1976, pp. 97-112.

<sup>1040</sup> BERNALES BALLESTEROS, J., *Francisco Antonio Ruiz Gijón*, Col. Arte Hispalense nº 30, Sevilla, Diputación, 1982, p. 93.

<sup>1041</sup> GARCÍA HERNÁNDEZ, J. A., “Las imágenes escultóricas del Monumento de la Catedral de Sevilla en la renovación de 1688-1689”, en *Atrio*, nº 1, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 1989, pp. 43-60. La descripción

se vertebraba en torno a dos ideas fundamentales: la exaltación del misterio de la eucaristía y la correlación entre la institución sacramental, desarrollada en el Nuevo Testamento, con las referencias veterotestamentarias. La idea del sacrificio de Cristo quedaría suficientemente refrendada a través de la incardinación en altura de diferentes 'arquetipos' bíblicos, conjugados tanto con representaciones alegóricas como con personajes apócrifos si bien el mensaje original proyectado a finales del XVI resulta ser de mayor contenido erudito que el que, a finales de la siguiente centuria se va a mantener, al modificarse levemente algunas de las escenas para buscar mayor comprensión entre el pueblo. La colocación de filacterias latinas en los diferentes cuerpos así como cartelas bajo las peanas de unas esculturas que medían alrededor de 2 metros de altura, extraídas de los textos sagrados, redundarían en el mensaje parlante que se pretendía transmitir en el monumento sirviendo a su vez para la identificación de cada uno de los personajes.

El cuerpo inferior contendría, sobre un plinto escalonado, el arca eucarística que, en ocasiones, podía llegar a sustituirse por la custodia procesional del *Corpus*. En el segundo cuerpo se dispondrían esculturas dotadas con atributos parlantes, dispuestas de dos en dos, de Abraham (con lanza y aguamanil) y Melquisedec (barba poblada, mitra y pectoral, portando tres panes de flores de oro y un aguamanil con dos asas), Moisés (portador de un caduceo y de las Tablas de la Ley conteniendo las inscripciones *Ego sum Dominus Deus tuus Deus aemulator* y *Honora patrem: et no occides; non moechaberis*) y Aarón (incensario y rama de flores de un almendro), además de las alegóricas también en parejas de la Naturaleza humana (mujer mayor apoyada en un báculo) y la Vida eterna (mujer hermosa con taza de oro, ramo de plata y tres coronas doradas), la Ley de Escritura (mujer con una espada ondulada o de fuego junto a unas esposas y freno d caballo) y la Ley de gracia (con el brazo derecho levantado en alto y en la mano un yugo y coyundas dorados); en el centro de todo el conjunto, se dispuso la imagen de Cristo Salvador vestido con alba y capa blanca, tocada su cabeza con corona de espinas y portando una vara dorada rematada en cruz así como un pequeño globo terráqueo rematado con tres coronas. En el tercer nivel está dedicado por entero al ciclo de la pasión relacionándose simbólicamente Abraham desenvainando el alfanje e Isaac portando la leña para preparar el sacrificio así como a Sedecías y Miqueas, el falso y el verdadero profeta cuya dificultad de comprensión originaria llevaría a su modificación figurativa a finales del siglo XVII convirtiéndose en el sayón que profirió una bofetada a Cristo estando en presencia de Anás y el soldado que se jugó a los dados la posesión de la túnica del Nazareno una vez éste había sido crucificado. De igual manera ocurriría con una primitiva Betsabé que pasaría a ser la reina de Saba junto con la imagen de Salomón. Culminaba este cuerpo un lloroso apóstol Pedro, en muestra de arrepentimiento, relacionado con un sacerdote del concilio, relacionado con el carácter penitencial todo el conjunto, ocupando el espacio central la imagen de Cristo atado a la columna. El calvario que coronaba el piso superior contenía los simulacros escultóricos de María, el discípulo Juan y Cristo crucificado entre los dos ladrones.

---

del programa iconográfico contenido en este estudio recoge a su vez las vertidas por otros autores anteriores como Espinosa de los Monteros (1635), documento catedralicio anónimo (1689), Arana de Varflora (1789) y Guichot (1935), seguidas en su momento también por Lleó Cañal (1976).

Interesante es también la dotación de diferentes inscripciones realizadas a finales del siglo XVII que, dispuestas en derredor de los distintos cuerpos de la gran máquina refuerzan el contenido parlante de las esculturas y el simbolismo total del monumento, obligando al fiel a recorrer el mismo para poder extraer sus propias conclusiones. Obtenida de la *Epístola a los Filipenses* del apóstol Pablo la cita latina del primera piso recuerda que *Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem, mortem autem crucis* mientras que la dispuesta en el siguiente, inspirada en la primera epístola de Juan capítulo 2, *advocatum habemus apud patrem, Iesum Christum justum, et ipse est propitiatio pro peccatis nostris*. En ambos casos se refuerza la obediencia de Cristo a la hora de mantener los planes que Dios tenía para él, obedeciendo sus designios hasta la muerte de cruz, inmolación que lo identifica como víctima del pecado cometido por el género humano, al que redime de toda culpa. Estas se completaban con referencias a cada uno de los personajes, no solo para identificarlos a simple vista sino, a su vez, adecuar su acción dentro del mensaje final que se pretendía transmitir.

La instalación de este ‘monumento’ requería de un tiempo considerable, ya que el montaje y desmontaje de las piezas obligaba al seguimiento de un riguroso orden. No puede olvidarse que la estructura únicamente se exhibía una vez al año y, a diferencia de otras iglesias<sup>1042</sup>, una vez terminada la Semana Santa era completamente desmontada y almacenada hasta la siguiente ocasión debiendo establecerse en primer lugar unos cimientos sobre los que se sustentaría la máquina al completo que, pasados los días sacros, quedarían eliminados por completo. Una exhaustiva crónica de 1692 recoge que en un mes podían intervenir en las labores de montaje hasta un total de 20 personas entre notarios de fábrica, maestros carpinteros, ensambladores, dorados y albañil, así como un buen número de peones<sup>1043</sup>. Para que en efecto pudiesen llevarse los trabajos con un el mismo orden, en el archivo catedralicio hispalense constan una serie de planos y esquemas con la disposición exacta de los cuerpos y los lugares que habrían de ocupar las diferentes esculturas que conformaban el programa iconográfico, destacando igualmente un dibujo de conjunto firmado por Lucas Valdés en 1695<sup>1044</sup>. Una costumbre que se inicia en respuesta a los cánones trentinos y que estuvo vigente en la catedral de Sevilla hasta 1960<sup>1045</sup> cuando el cabildo decidió, en vistas no solo del complejo proceso de montaje/desmontaje sino también al deteriorado estado de las piezas, no volver a proceder a su instalación llegada la Semana Santa, rompiéndose así uno de esos ritos litúrgicos que con tanta intención se habían instituido en tiempos del arzobispo Castro (**imagen 155**) del que la crónicas de la época llegaron a afirmar quizás con

<sup>1042</sup> Un interesante ‘monumento’ eucarístico que nace con la misma idea de elemento efímero pero que, por su impronta y magnificencia, se decide mantener de forma permanente es el realizado en el último tercio del siglo XVIII para la catedral gallega de Tui por Juan Luis Pereira. Véase la interesante aportación al respecto de NOVO SÁNCHEZ, F. J., “El monumento de Semana Santa de la catedral de Tui: ¿arte efímero?”, en MÍNGUEZ CORNELLES, V. M. (Dir.), *Las artes y la arquitectura del poder*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2013, pp. 2653-2672.

<sup>1043</sup> GARCÍA HERNÁNDEZ, J. A., “El montaje del monumento eucarístico de la Catedral de Sevilla en 1692”, en *Atrio*, nº 2, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 1990, pp. 71-80.

<sup>1044</sup> MORALES MARTÍNEZ, A. J., “Un dibujo del Monumento de la Catedral de Sevilla por Lucas Valdés”, en *Laboratorio de Arte*, nº 6, Sevilla, Universidad, 1993, pp. 157-167.

<sup>1045</sup> DE LA CAMPA CARMONA, R., “El Monumento de Jueves Santo. El caso de la catedral de Sevilla”, en *Minerva. Liturgia, fiesta y fraternidad en el Barroco español. Actas del I Congreso Nacional de Historia de las Cofradías Sacramentales*, Sepúlveda-Segovia, 2008, pp. 484-496.



excesivo entusiasmo que “por ser tan sumptuosa obra digna de no menor alabanza, que la celebradas de los antiguos griegos y romanos. Su fábrica de pedestales, basas, columnas, capiteles, arquitrabes, frisos, cornisas, frontispicios, y remates es de tanta sumptuosidad, que merece título de octava maravilla del mundo”<sup>1046</sup>.

En paralelo a las directrices primigenias sobre el ‘monumento’ discurren los plazos oportunos para la realización de la segunda de las obras litúrgicas que convierten esta época es una de las más prolíficas para la seo sevillana en cuanto a la promoción de obras artísticas de raíz sacramental. Se trata en este caso de la custodia de asiento para el *Corpus Christi*. En 1579 se decide la convocatoria de un concurso público al que se presentan los plateros Juan de Arfe, –vecino de Valladolid y miembro de la conocida saga de artistas de la plata– y Francisco Merino –jienense de nacimiento pero residente en Toledo–, resultando ganador el primero de ellos al ponderarse por parte del cabildo su mayor experiencia en este tipo de trabajos y las trascendentales aportaciones que sus familiares habían realizado en pro de la liturgia procesional del *Corpus* en otras ciudades. El contrato de hechura se firmaría en 1580, haciéndose constar *ex profeso* que el programa iconográfico de la estructura correría a cargo del canónigo Francisco Pacheco, empleándose en la hechura de la pieza siete años pasados los cuales el propio Arfe firmaría uno de los más significativos ejemplos de custodia procesional turriforme del arte sacramental nacional (**imagen 156**), descrito pormenorizadamente en unas reflexiones que él mismo editaría y en la que descuella la opinión del platero respecto a su trabajo: “la mayor y mejor pieza de plata que de este género se sabe”<sup>1047</sup>. El propio artífice era plenamente consciente de la relevancia del trabajo en cuestión desde el mismo momento que se avino a cumplir fielmente con la condición expresa de permanecer en Sevilla durante los siete años que tardó en acabar la pieza, manteniendo el taller dispuesto en una de las casas de las gradas catedralicias cuyo alquiler pagaba a medias con el cabildo<sup>1048</sup>.

Además del valor emblemático de la estructura sacramental y de su más que evidente trascendencia en el ámbito de la platería religiosa, puede considerarse la custodia de Arfe como una obra eminentemente docente puesto que el programa iconográfico que en ella se desarrolla redonda en la exaltación triunfante de la eucaristía. A partir de una planta circular se superponen en altura cuatro cuerpos decrecientes contruidos a través de la superposición de los órdenes clásicos de la arquitectura y acabados en una linterna, consiguiéndose una equilibrada esbeltez a partir de la aplicación de la proporción ‘dupla sexquialtera’; un *concetto* que el propio Arfe comenzaría a desarrollar a partir del estudio de

<sup>1046</sup> MESSÍA DE LA CERDA, R., *Discursos festivos en que se pone la descripción del ornato e invenciones que en la fiesta del sacramento la Parrochia Collegial y vecinos del Sant Salvador hizieron*, Sevilla, 1594, pp. 15-20

<sup>1047</sup> ARFE Y VILLAFANE, J., *Descripción de la Traça y ornato de la custodia de plata de la sancta Iglesia de Sevilla*, Sevilla, Juan de León, 1587. Consultada la reedición de ZARCO DEL VALLE, A. R. con notas de CEÁN BERMÚDEZ, F., en *El Arte en España*, t. III, Madrid, 1864, pp. 174-196.

<sup>1048</sup> PALOMERO PÁRAMO, J. M., “Custodia grande. Juan de Arfe, 1587”, en *El universo de una Iglesia. Catálogo de la exposición*, Sevilla, Ayuntamiento-Diócesis-Comisaría de la ciudad de Sevilla, 1992, pp. 388-390. La pieza ha sido ampliamente referenciada en estudios de platería u otros de conjunto, siendo interesantes los comentarios realizados por HERNIMARCK, C., *Custodias procesionales en España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 154-157; MARSHALL JOHNSON, A., *Hispanic Silverwork*, New York, Hispanic Society of America, 1944, p. 87; SANZ SERRANO, M<sup>a</sup>. J., *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla*, Col. Arte Hispalense nº 17, Sevilla, Diputación, 1978; y TRENS, M., *Custodias españolas*, Barcelona, Litúrgica española, 1952, láms. 24-25.

la tratadística italiana<sup>1049</sup>, teniendo como principal referente la aportación a este campo de Sebastiano Serlio –cuya compilación teórica fue ampliamente difundida por Europa en la segunda mitad del siglo XVI a modo de referente del lenguaje clasicista imbuido por las aportaciones de Bramante, Sangallo y los dibujos de su maestro, Baldassare Peruzzi– y las interpretaciones que partiendo de estas apreciaciones había realizado en Sevilla el prolífico arquitecto Hernán Ruiz ‘el Joven’<sup>1050</sup>, además de participar en círculos eruditos frecuentados por otros plateros entre los que se encontrarían Francisco de Alfaro o Francisco Merino, así como con el intercambio de pareceres intelectuales con los miembros de la Academia<sup>1051</sup>.

Un carácter parlante que se refuerza a partir de la disposición de un amplio programa iconográfico que trata de establecer, en función de los niveles en los que se inserte, una idea común de Iglesia: la militante en el primer cuerpo, distribuyéndose 36 escenas alrededor del pedestal central inspiradas en el Antiguo Testamento y en sus ‘antitipos’ evangélicos<sup>1052</sup>,

<sup>1049</sup> Cf. ARFE Y VILLAFañE, J., *De Varia Commensuracion para la escultura y la architectura...* Sevilla, 1587, libro IV. Consultada la edición con prólogo de IÑIGUEZ, I., Albatros, 1979.

Sin duda su tratado es uno de las mayores aportaciones doctrinales a la cultura artística del momento, no solo por las cuestiones relativas al estudio de la arquitectura sino también al terreno de la representación del natural de los seres humanos como de la particular visión del reino animal. Su fama además sobreviviría tanto a su muerte como a la propia cultura barroca, editándose hasta en ocho veces diferentes y convirtiéndose en un documento estimado aún en la centuria decimonónica.

<sup>1050</sup> Es éste sin duda de uno de los grandes creadores de la arquitectura renacentista andaluza del siglo XVI. La llegada de Arfe a Sevilla acontece algo más de diez años después de la muerte de Ruiz, si bien puede contemplar sus obras realizadas al servicio del cabildo catedralicio y el arzobispado, el hospital de la Caridad o el ayuntamiento, así como entrar en contacto con aquellos canónigos que actuaron en la supervisión de las más significativas construcciones religiosas: el ya mencionado Francisco Pacheco o Luciano de Negrón, astrólogo y humanista. Las trazas dadas por Hernán Ruiz para solucionar arquitectónicamente distintos elementos en la fábrica de la propia seo, además de conjugar un clasicismo inmanente propio del uso de las plantas centralizadas o la proyección en altura de portadas sumamente equilibradas, beben a su vez de las influencias estéticas que Serlio desarrollara con especial atino en su *Libro IV o Libro extraordinario* editado en Lyon en 1551. Cf. GENTIL BALDRICH, J. M<sup>ª</sup>., “El libro de perspectiva”, en *El Libro de Arquitectura. Hernán Ruiz*, Sevilla, vol. II, edición facsímil editada en Sevilla, Fundación Sevillana, 1998; MORALES, A., *Hernán Ruiz ‘el Joven’*, Madrid, Akal, 1996; y *Todas las obras de arquitectura y perspectiva de Sebastiano Serlio de Bolonia*, edición facsímil con introducción de SAMBRICIO, C. y estudio lingüístico de DÍAZ PADILLA, F., Oviedo, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1986.

<sup>1051</sup> HEREDIA MORENO, M<sup>ª</sup>. C., “Juan de Arfe Villafañe y Sebastiano Serlio”, en *Archivo Español de Arte*, vol. LXXVI, nº 304, Madrid, CSIC, 2003, pp. 371-388.

<sup>1052</sup> Las inscripciones latinas situadas debajo de cada una de ellas dejan aún más claro qué episodios contienen: creación de Eva del costado de Adán, los siete rayos que manan sacramentalmente del costado de Cristo, Adán y Eva comen fruta, figuras arrodilladas comen uvas y espigas provenientes de una cruz y un cáliz, expulsión del Paraíso, parábola del convite real con la expulsión de quienes no visten adecuadamente, Moisés toca una roca de la brota agua para abastecer a los israelitas, Cristo sangra por su costado del que beben las ovejas, lluvia del maná celestial, milagro de los panes y los paces, Elías alimentado, un ángel porta un cáliz y una hostia para dar de comer a los santos del desierto, Eliseo transforma en dulce una comida amarga, bodas de Caná, Tobías ahuyenta el demonio haciendo humo, el cáliz y la hostia permiten la huida de los demonios, el pecado de Lot, vírgenes arrodilladas ante el sacramento, Abraham lava los pies de tres ángeles, lavatorio de los pies de los apóstoles por Cristo, cena del cordero pascual, institución de la eucaristía, Isaías y su boca encendida por el fuego, un sacerdote imparte la comunión, Elías confortado por un ángel, administración del viático a un enfermo, Abahuc da de comer a Elías entre leones, las ánimas del purgatorio son atendidas por un ángel, embriaguez de Noé, Cristo sostiene un cáliz rodeado de ángeles con uvas y espigas, una mujer subida sobre un dragón de siete cabezas sostiene un cáliz, figura femenina coronada porta un copón sobre un carro llevado por los evangelistas, Moisés y Aarón junto a los panes de la proposición, ángeles portan la hostia rodeando un cáliz,

más los padres de la institución eclesiástica latina –junto a Tomás de Aquino y el papa Urbano IV, impulsor de la fiesta del *Corpus* según Arfe aunque a su pies aparezca una cartela con el nombre del papa Dámaso–, rodeando al grupo alegórico de la Fe venciendo al protestantismo<sup>1053</sup>; el segundo cuerpo, donde las representaciones tienen un cariz netamente militante, es presidido por el viril eucarístico con esmaltes rodeado de seis parejas de santos vinculados a la ciudad hispalense a través de padronazgos y devociones singulares<sup>1054</sup> además de seis relieves de sacrificios veterotestamentarios actuando de nuevo como ‘arquetipos’ de escenas recogidas en la Nueva Ley<sup>1055</sup>; el tercer nivel queda reservado para la imagen triunfante focalizada por un cordero apocalíptico situado en el interior de un templete en cuya base se disponen representaciones de santos habitantes del Paraíso, refrendados por jeroglíficos insertos en las impostas de los arcos superiores alusivos al sacrificio de Cristo; mientras que el último cuerpo queda reservado para el grupo de la Trinidad, cuyo acción salvífica permite justamente la verificación de los restantes episodios, coronándose primitivamente por una cruz.

Los motivos florales reproducen hojas de vid y pámpanos, salpicados de pájaros, ángeles portando espigas, querubines sosteniendo los instrumentos de la pasión y niños que danzan alegres a lo largo de los puntales pareados de las distintas alturas, prescindiendo el autor de un excesivo uso intencionado del ornato para dotar de mayor presencia a la propia estructura arquitectónica de la custodia. Es justamente la utilización de doce columnas por cuerpo la que redunde en el papel simbólico de este número y su trascendencia bíblica que relaciona las tribus israelitas con el número de los discípulos iniciales de Cristo, insistiendo también con esta disposición en los fundamentos esenciales de la propia Iglesia que se presenta como una continuación cronológica que hunde sus raíces en la creación del género humano por Dios y que se mantiene activa, por la intercesión trinitaria, en el sacramento de la eucaristía instituido por Cristo, gozne básico de este enlace y centro a su vez de la propia custodia de Arfe. Una imagen global que se incardinaba a la perfección en el renovado pensamiento eclesiástico de finales del XVI, auspiciado por el cabildo sevillano que, además, hubiese tenido su contrapunto en el tabernáculo de planta central dispuesto sobre gradas y desarrollado en altura a través de tres cuerpos circulares decrecientes sostenidos por columnas exentas que Hernán Ruiz proyectara en 1565 para la capilla del sagrario catedralicio. A pesar de haberse contratado la hechura de la pieza con el escultor Juan Bautista Vázquez así como la provisión necesaria de mármol con el milanés Francisco de Carona, ésta nunca se llegó a materializar.

En todo caso, la custodia de Arfe debía causar una impactante sensación al procesionarse en el día del *Corpus Christi* con la fastuosidad que acostumbraba de por sí a desarrollarse en Sevilla esta festividad, suponiendo el punto y final a un larguísimo cortejo procesional. De

---

David recibe la ofrenda del pan por parte de un sacerdote y un célibe da de comulgar a dos personas en presencia de dos ángeles.

<sup>1053</sup> Sería sustituido en 1668 por la imagen de una Inmaculada Concepción obra del platero Juan de Segura, quien a su vez realizaría un basamento a todo el conjunto además de una serie de ánforas para contener flores naturales.

<sup>1054</sup> Se tratan de las mártires Justa y Rufina, seguidas de los santos Isidoro y Leandro, Hermenegildo y Sebastián, Servando y Germán, Laureano y Carpóforo, finalizando con Clemente y Florencio.

<sup>1055</sup> Abel, Noé, Melquisedec, Abraham, Moisés y Salomón.

hecho, hasta el pontificado del cardenal Alonso Manrique, es decir, el primer cuarto del siglo XVI, la procesión de por sí se vertebraba siguiendo un ordenada base establecido previo acuerdo entre los cabildos eclesiástico y civil, de la siguiente manera: abre el cortejo la tarasca y los gigantones, seguidas de las cofradías con sus respectivas insignias; tras ellas, los pasos de los santos Diego, Cristóbal, Roque, Crispín y Crispiniano, Hermenegildo finalizando este tramo de ‘altares móviles’ las mártires Justa y Rufina, la patrona Nuestra Señora de los Reyes y el Niño Jesús, procesionado por la hermandad sacramental del Sagrario. La siguiente sección incluía a las representaciones de las órdenes religiosas estantes en la urbe, es decir, capuchinos, mercedarios, agustinos y su rama de descalzos, mínimos, carmelitas, franciscanos y dominicos, tras los cuales se incorporaban las cruces de las parroquias antecedidas por la de la catedral. El juez eclesiástico junto a los miembros del tribunal diocesano conforman la siguiente sección, precediendo al grupo de los danzantes. El clero, el provisor y ministros, los cetreros y el diputado de reliquias marchaban justo delante del *Lignum Crucis*, instalado sobre unas andas portada por capellanes. Veinteneros y tanto los canónigos de la colegial del Salvador como los numerarios de la catedral marcharían justo delante del trono eucarístico tras el cual, además del arzobispo y su séquito, desfilarían los representantes del Tribunal de la Inquisición, cabildo municipal y regimiento militar, cerrando el cortejo las representaciones en carros de los autos sacramentales<sup>1056</sup>.

El impulso trentino al culto sacramental no hizo más que solemnizar la festividad del *Corpus* sevillana, sirviendo la inserción de la custodia de asiento de Arfe como elemento fundamental de un cortejo que fue creciendo a la par, tanto en número como en magnificencia. En este sentido, una relación conservada del primer tercio del siglo XVII redonda en la distinción por ejemplo entre cofradías ‘de sangre’, ‘de disciplina’ y del ‘santísimo sacramento’, quedando cada una de ellas representadas por su insignia principal acompañada de un número ingente de cofrades. Un documento gráfico de excepcional interés que revela con todo lujo de detalles cada uno de los elementos integrantes del cortejo así como la participación corporativa de instituciones y asociaciones lo constituye una serie de ocho dibujos apaisados que, bajo el título *Mapa del Orden con que se haze la Solemne Procesión del Corpus Christi en la Sta. Metropolitana y Patriarchal Yglesia de Sevilla*, fue realizado por Nicolás de León Gordillo en 1747. La plasmación de estos grafitos hace pensar que el orden establecido en los siglos anteriores había sido ampliamente rebasado tanto por el número habitual de participantes como por los pasos y reliquias procesionadas, antecediendo las andas de la custodia de Arfe<sup>1057</sup>.

Y el tercero de los encargos lo realiza en 1593 el arzobispo Rodrigo de Castro y Osorio (1581-1600)<sup>1058</sup> al platero cordobés Francisco de Alfaro: un volumétrico sagrario en plata de ley<sup>1059</sup> (**imagen 157**). La progresión estilística del receptáculo habla de un manierismo tardío que

<sup>1056</sup> *Prelados sevillanos... op. cit.*, p. 453.

<sup>1057</sup> LLEÓ CAÑAL, V., *Fiesta grande. El Corpus Christi en la Historia de Sevilla*, col. Biblioteca de temas sevillanos nº3, Sevilla, Ayuntamiento, 1992, 2ª edición, pp. 29-31.

<sup>1058</sup> *Prelados sevillanos... op. cit.*, pp. 469-477.

<sup>1059</sup> HEREDIA MORENO, M<sup>a</sup>. C., “Francisco de Alfaro y el Sagrario de la Catedral de Sevilla”, en RIVAS CARMONA, J. (Coord.), *Estudios de platería: san Eloy*, Murcia, Universidad, 2006, pp. 257-276 y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., “Edificios de oro y plata: las maquetas de una arquitectura imposible”, en *Boletín de Arte* nº 16, Málaga, Universidad, 1995, pp. 139-158.

materializa la idílica maqueta previa trabajada por el escultor Juan Bautista Vázquez en colaboración con el tornero Luque<sup>1060</sup>. Partiendo de una planta semioval se eleva en derredor de un alto plinto facetado que incorpora secuencialmente mensulones soportados por niños atlantes sobre los que emergen columnas salomónicas de resabios vigolescos<sup>1061</sup>, por las que se enredan hojas de parra, y rematadas con capiteles compuestos que sirven de sujeción a un entablamento igualmente oval; grifos y metopas circundan en este espacio el perfil de la pieza, disponiéndose en los ejes columnarios ángeles alados con las manos entrelazadas. Sobre este último anillo descansa una especie de doble tambor, retranqueado hacia el centro, sobre el cual se yergue una cúpula rebajada y nervada capaz de acotar cinco superficies convexas decoradas con espejos orlados y grandes puntas de diamante. En su cenit se alza, cual linterna opaca, un segundo microtemplo circular, dórico y períptero, dispuesto transversalmente al eje axial, con pórtico en su lado mayor, recto y cubierto nuevamente por cúpula rebajada, en cuyo cierre se eleva un *tholos* circular rematado en altura por una cruz patada con nudo ajarronado.

En el lado mayor del sagrario y coincidiendo justamente con la puerta que da acceso al receptáculo interior, se conforma un arco de triunfo a partir de dos columnas salomónicas que soportan dos volutas de un frontón curvo partido entre las que se ubica una tarjeta rectangular rematada por otra estructura triangular. La monumentalización de este enmarque permite que el panel central se componga a partir de altos plintos que recogen pares de columnas entorchadas de capitel compuesto que, a su vez, sustentan un doble entablamento cuadrangular conformado por pilastras pareadas en su lados, permitiendo con ello la inserción de una cartela de contornos recortados con la inscripción latina *Hic est panis qui de caelo descendit*, tomada del evangelio de Juan. Bajo la misma, un arco de medio punto sostenido por pilastras dóricas y con angelillos en las enjutas circundan el relieve protagonista central, la recogida del maná celestial por parte de los israelitas en el desierto. En los intercolumnios salomónicos laterales se abren nichos con esculturas de bulto redondo que completan el programa figurativo a partir de los profetas Zacarías, Ezequiel, Joel, Malaquías, Isaías y Jeremías, cuyos nombres aparecen orlados sobre un pequeño entablamento, conteniéndose, en tarjetas situadas en un nivel inferior, frecuencias literarias de sus textos veterotestamentarios.

La compleja descripción de la pieza, necesaria por el detallismo impreso y su extraordinaria calidad técnica, deja otra conclusión sobre la cual la historiografía determina que la inserción en la misma de las columnas salomónicas constituye una novedad<sup>1062</sup> dentro de la platería manierista, convergiendo en campo experimental para su posterior inserción en la retablistica<sup>1063</sup>. No obstante la disposición en la obra hispalense de este recurso no debe

<sup>1060</sup> PALOMERO PÁRAMO, J. M., "La platería en la Catedral de Sevilla", en AA. VV., *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, Guadalquivir, 1991, p. 612.

<sup>1061</sup> CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Cinco siglos de Platería sevillana*, Sevilla, Ayuntamiento, 1992, p. 232.

<sup>1062</sup> TAYLOR, R. C., "Francisco Hurtado and his school", en *Art Bulletin*, nº XXXII, 1950, p. 27.

<sup>1063</sup> En efecto, el uso de este tipo de columnas se adelanta unos treinta años a su disposición en retablos y arquitecturas españolas, si bien en la propia capital hispalense Luís de Vargas y Pedro de Campaña las habían incorporado a los fondos pintados de los retablos de la capilla catedralicia del Nacimiento (1555) y de la parroquia trianera de santa Ana (1557), respectivamente. Cf. TORRES RUIZ, M. F., *La columna salomónica en la*



extrañar puesto que el arzobispo Castro, recocado letrado humanista, era pródigo en rodearse de eruditos, de la misma manera que alguno de los capitulares del cabildo hispalense, caso de Francisco Pacheco.

En este sentido cobra fuerza la aparición de Pablo de Céspedes, cordobés afincado en Roma, quien actuaría en las obras de ornato de la Sala Capitular catedralicia<sup>1064</sup>. Esta correlación de personajes tiene sentido porque el pintor llevaba tiempo indagando sobre el Templo de Salomón, imbuido por el clima de debate existente entre doctos círculos a raíz de las obras de Villalpando y la trasposición de la imagen del recinto hierosolimitano a la construcción del monasterio-palacio de El Escorial. De ese intercambio de aportaciones devendrá a posteriori la edición de una particular reflexión teórica firmada por Céspedes, vinculándolo a los orígenes de la pintura para tratar de establecer, a su vez, un linaje cristiano a los órdenes arquitectónicos. En concreto, otorgaba en su justificación una función sustentante a la columnas helicoidales de las que incluso decían tener “virtud milagrosa de expeler los malos espíritus de los ombres, allegándose a ella, la cual virtud se le quedó después de que Nuestro Señor Jhucristo se arrió a ella predicando al pueblo”<sup>1065</sup>. Esos entorchados sustentos además, según la opinión de Céspedes, habrían de decorarse sobre la base de hojas de hiedra que servirían de sustento a niños alados y otros animales<sup>1066</sup>. Esta conexión, tanto en el plano teórico como en el artístico dan respuesta a la disposición de los puntales salomonistas en el sagrario sevillano, actuando además cuales ‘citas prestigiosas’ en la concepción general de la pieza<sup>1067</sup>.

El sentido iconológico del sagrario redundará en su conjunto en la correlación temática del convite del maná cual alimento con la propia comunión que se custodia en el interior del receptáculo sacramental, acentuando así la promesa de vida eterna que con su manducación refrendan las profecías antiguas y que es renovada por la nueva alianza que Cristo realiza. Precisamente la sustitución de un ángel que remataba el frontispicio central por un crucificado labrado por Juan Laureano de Pina en 1689, refuerza aún más, y posiblemente sin proponérselo de inicio, el mensaje mesiánico de redención eterna en el que se imbuye la pieza.

---

*pintura española de los siglos XVI y XVII. Separata de la obra Homenaje al profesor Hernández Díaz, Sevilla, Universidad, 1982, pp. 725 y 728.*

<sup>1064</sup> MORALES, A. J., “La arquitectura de la catedral de Sevilla en los siglos XVI, XVII y XVIII”, en *La Catedral... op. cit.*, pp. 204-207.

<sup>1065</sup> *Discurso sobre el Templo de Salomón. Acerca del Origen de la Pintura.* Nota recogida por RUBIO LAPAZ, J., “El ‘Discurso sobre el Templo de Salomón. Acerca del Origen de la Pintura’ de Pablo de Céspedes. Estudio y edición”, en *Cuadernos de Arte*, nº XXIII, Granada, Universidad, 1992, pp. 215-230.

<sup>1066</sup> La concreción de esa ornamentación dada a las columnas salomonistas pudo servir de inspiración literaria para el postrero estudio de fray Juan Ricci titulado *Tratado de la pintura sabia*, en el formula su conocido ‘orden salomónico entero’ popularizado por la arquitectura culta del siglo XVII y, en especial, a través de las obras de Guarini Guarini. Cf. RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, J. A., “Guarino Guarini, fray Juan Ricci y el ‘orden salomónico entero’”, en *Goya. Revista de Arte*, nº 160, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1981, pp. 202-211.

<sup>1067</sup> GONZÁLEZ TORRES, J., “El tabernáculo. Hito sacramental y referente espacial en las catedrales andaluzas”, en RAMALLO ASENSIO, G. (Coord. y ed.), *El comportamiento de las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Murcia, Universidad-Consejería de Educación y Cultura-Fundación Cajamurcia, p. 320.

Esta trilogía de empresas artísticas centradas en la adecuación litúrgica del culto sacramental se completará en las últimas décadas del siglo XVII con el encargo por parte del cardenal Jaime de Palafox y Cardona (1685-1700) de un monumental altar de plata denominado 'trono de octavas' a disponer en la semana posterior a la fiesta del *Corpus Christi*, durante la festividad de la Inmaculada así como en el triduo de carnaval (**imagen 158**). La celebración de estas festividades en la seo hispalense venía a añadir un plus más en el anual desarrollo de liturgia propia de la Iglesia universal, requiriendo, en virtud de las opiniones del cabildo catedralicio tanto su solemnidad como su más que asentada celebración en el imaginario colectivo sevillano, un elemento visual que las identificara a partir de un aparato efímero. Justamente esa 'necesidad' litúrgica había sido anteriormente apuntada con la ampliación de los bailes del colegio de seis, ceñido únicamente al día del *Corpus*. A lo largo del siglo XVII las propias directrices cabildantes, apoyadas en financiación dada ex profeso por representantes del estamento nobiliario<sup>1068</sup>, permitirán que los niños también procedan a efectuar las danzas delante de la exposición sacramental en la aún no reconocida por mandato pontificio festividad concepcionista<sup>1069</sup> como en las carnestolendas a celebrar el fin de semana anterior al comienzo de la cuaresma, en la conocida fiesta de quincuagésima.

Juan Laureano de Pina y sus discípulos, entre ellos quien finalizará la empresa, su sobrino Manuel Guerrero de Alcántara, serán los encargados de llevar a cabo el encargo en una primera fase entre 1688 y 1695<sup>1070</sup>, enmarcado dentro de las iniciativas de promoción artística fomentadas por Palafox, cuyo legado material constituye uno de los más trascendentes en los albores de la centuria dieciochesca en Sevilla<sup>1071</sup>. En 1717 se cambiaría la corona original por otra de nueva hechura, correspondiendo las labores al propio Laureano de Pina quien, además, diseñaría las cenefas para un dosel textil que se colocaría justo detrás de la máquina argéntea<sup>1072</sup>. Entre 1736 y 1741 se continuaría una nueva fase en

<sup>1068</sup> Aportaciones al respecto son las realizadas en 1654 por el caballero Gonzalo Núñez de Sepúlveda de más de 150.000 ducados a favor de los cultos inmaculistas y la llevada a cabo en 1692 por Francisco de Contreras y Chaves, caballero de Calatrava, prior del consulado y veinticuatro de la ciudad, consistente en 13.000 pesos en escudos de plata. Cita de CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1854, pp. 38, 111, 117-119 y 124.

<sup>1069</sup> El dogma concepcionista *Ineffabilis Deus* será firmado en diciembre de 1854 por Pío IX si bien desde 1661 está vigente un breve pontificio de Alejandro VII a favor de la creencia popular; de igual manera desde 1644 la Inmaculada estaba declarada patrona y protectora de España por bula del Clemente XIII. La mediación de la monarquía hispana ante el Estado Pontificio será esencial para que finalmente se logre tal reconocimiento en el que la Iglesia española también tuvo un papel histórico relevante. Cf. GONZÁLEZ TORRES, J., "La Inmaculada Concepción. Culto, defensa y apología franciscana", en *IX Curso de verano 'El franciscanismo en Andalucía'*, Córdoba-Priego, A.H.E.F.-CajaSur, 2003. Inédito.

<sup>1070</sup> SANZ SERRANO, M<sup>a</sup>. J., *Juan Laureano de Pina*, col. Archivo Hispalense nº 26, Sevilla, Diputación, 1981. Esta voluminosa máquina vendría a solemnizar estas festividades que se realizaban con anterioridad en la seo y que tanta fama habían alcanzado, en especial las dedicadas a la creencia popular en la concepción sin macha de María. En todo caso, los vestigios artísticos del culto sacramental en cuaresma y en la octava del *Corpus* pueden encontrarse en una urna encargada en 1647 por el arcediano Mateo Vázquez de Leca y el racionero Juan de Ortiz al platero Mateo Gutiérrez o la hechura en 1672 de un trono argénteo contratada por el canónigo Francisco de la Puente Verástegui al artífice Luís de Acosta, para el cual en 1681, Diego de Gámez confeccionaba un frontal de plata para que hiciera las veces de peana.

<sup>1071</sup> Cf. SANZ SERRANO, M<sup>a</sup>. J., "Escultura y orfebrería panormitanas en la catedral de Sevilla", en *Archivo Hispalense*, t. 65, nº 188, Sevilla, Diputación, 1982, pp. 75-82.

<sup>1072</sup> QUILES, F., *Teatro de la Gloria. El universo artístico de la Catedral de Sevilla en el Barroco*, Sevilla, Diputación-Universidad Pablo de Olavide, 2007, p. 141

la que el sobrino del platero, quizás con el asesoramiento técnico de Ignacio de Salas o Sebastián van der Brocht y la participación del escultor Pedro Duque Cornejo, concluiría el repertorio figurativo y los frontales. Otros aderezos y añadidos de menor consideración serán llevados a cabo entre 1770 y 1774 por José Alexandre Ezquerro, Fernando de Cáceres y Juan Bautista de Zuloaga<sup>1073</sup>. Sin embargo, la ocupación francesa de la península obligará a hacer acopio de plata para que, con su venta, pueda financiarse la defensa de la ciudad de ahí que el trono central sería fundido. Terminado el conflicto, el platero Juan Ruiz restauraría la parte nuclear del altar, quedando el conjunto mermado conforme a su disposición original.

En todo caso, el ‘trono de octavas’ es un voluminoso conjunto desmontable configurado a modo de retablo con altar de gradillas antecediendo a un dosel de tonalidades burdeos enmarcado con suntuosos golpes de talla dorada. A lo largo de cuatro plataformas, tres altares delanteros y el asiento sacramental central se articulan cuerpos y basamentos ideados a modo de piezas superpuestas de sinuoso diseño que conjugan los perfiles mixtilíneos con las placas quebradas, cincelándose en ellas una decoración de corte eucarístico. Los bustos de los santos Pío y Laureano culminarían los dos basamentos laterales del primer término insertándose en ellos sus reliquias al igual que, en la estructura central, quedaría el la de la santa panormitana Rosalía, donación realizada *ex profeso* por Palafox. Las esculturas de bulto redondo de los antiguos arzobispos santificados de la seo, Isidoro y Leandro, estarían ubicadas en dos peanas elevadas escoltando el trono central, provisto con sagrario bajo, sobre el que se dispondría la imagen de la Inmaculada labrada por Alonso Martínez en 1615. Tras ella se yergue un basamento escalonado que sirve de nudo al monumental sol de doble remate flamígero, colocado bajo una gigantesca corona imperial, que serviría de ampuloso viril orlado de nubes con cabezas de querubes para la exposición eucarística<sup>1074</sup>.

El discurso narrativo se reduce, como hemos visto, a los santos y mártires dispuestos en los basamentos, quedando supeditado a la propia exposición sacramental, referente esencial del grandilocuente ‘trono de octavas’ dispuesto a modo de visión gloriosa del mismo. No obstante, en las estructuras laterales y en el frontal del altar, cuyo elemento central es el único que perdura, debieron disponerse relieves que vinieran a reforzar el contenido simbólico de la argéntea máquina. Las escenas conservadas permiten entender que éstas estarían centradas en reproducir algunas de las más ‘clásicas’ prefiguraciones bíblicas, como el racimo de la Tierra de Promisión que portan dos vendimiadores desde el valle del Escol cumpliendo las órdenes dadas por Moisés, los sacrificios de Isaac y Melquisedec, así como

<sup>1073</sup> PALOMERO PÁRAMO, J. M., “El arte de plata o trono de octavas”, en AA. VV., *Magna Hispalensis.. op. cit.*, p. 524.

<sup>1074</sup> La estética del voluminoso viril recuerda a obras anteriores de Laureano de Pina, como la custodia ejecutada para la parroquial jerezana de san Miguel y, sobre todo, piezas de ejecución flamenca estantes en Palermo, ciudad relacionada con el arzobispo Palafox. De igual manera, la disposición de una corona imperial sobre la estructura sacramental deviene de interpretaciones más propias del terreno de la retablística, como la llevada a cabo en la capilla de san Luís de los franceses, mostrando con ello una clara significación simbólica al reafirmar visualmente el título ignaciano de ‘divina majestad’ dado a Cristo sacramentado. Cf. CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Platería europea en España 1300-1700*, Madrid, BBVA, 1997, pp. 246-247 y 256-257; y HERRERA GARCÍA, F. J., “El retablo de estípites a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII”, en *El Retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad*, Sevilla, Diputación, 2009, p. 203.

Elías atendido por un ángel, las cuales se relacionarían con sus correspondientes ‘antitipos’ dispuestos en la parte superior de los cuales únicamente pueden hoy contemplarse la institución de la eucaristía, las bodas de Caná y las parábola de los invitados a esta celebración matrimonial. Un elemento icónico que sí supone cierta novedad incardinado dentro del propio discurso religioso es la representación de la iconografía del corazón de Jesús ubicada en la puerta del sagrario, siguiendo el modelo difundido por los jesuitas desde Francia por la religiosa salesa Margarita de Alacoque<sup>1075</sup>.

Por todo ello el mensaje final no vendría más que redundar de una manera más directa, renunciando a un programa erudito –al modo de los desarrollados en el sagrario, ‘monumento’ y custodia procesional– para apostar por un aparato escénico mucho más explícito donde ‘el sol’ de la custodia tenga un mayor protagonismo en la línea argumental de la grandilocuencia barroca. En este sentido, el ejemplo martirial de los fieles se convierte en cauce adecuado para que el fiel, que se siente en igual de condiciones, reconozca a través del ejemplo de vida que éstos dan la presencia permanente de Cristo en el sacramento. Una manifestación que gana en cercanía, que acorta las distancias entre el cielo y la tierra pues no en vano es la propia diócesis sevillana la que personifica la cita topográfica en el altar con la aparición junto al ‘trono de octavas’ de los doctos hermanos Leandro e Isidoro, símbolos de la sabiduría, de la unidad doctrinal y representantes históricos de una sede episcopal hispalense que hunde sus raíces en los tiempos visigodos convirtiéndose los santos en baluartes ortodoxos de la lucha contra las herejías.

De igual manera, a pesar de la voluminosidad del aparato escénico sevillano, su colocación en la seo está relacionada con las prácticas adoradoras sacramentales que devienen del ‘jubileo de las XL horas’ que, como en su momento se expuso, nacen en Milán con los barnabitas y pronto anidan en el seno de las órdenes religiosas. Entre ella, la de los propios jesuitas, institución empeñada en transmitir a través del arte el credo en la continua teofanía divina de la eucaristía y especialistas en ‘montajes’ efímeros de idéntica estética como el desarrollado en la iglesia romana del Gesù en 1650, grabado en una lámina de Carlo Rainaldi (**imagen 159**)<sup>1076</sup>. Dispuesto el aparato con ocasión del triduo de carnestolendas, las escenografía se vertebraba en torno a una custodia inserta en un tabernáculo, sostenida por nubes de ángeles y querubines bajo un fondo de dobles rayos concéntricos que, partiendo del viril, se distribuían por la bóveda del templo emulando al legendario de Salomón, pues la oración que éste realizara para la dedicación del bíblico recinto recorre a modo de filacteria la gloria divina del cielo, presidida por Dios Padre<sup>1077</sup>. La magnificencia efectista conseguida por los jesuitas sería difundida a través de sus propios ‘medios de comunicación’ dando pie a

<sup>1075</sup> SANTOS MÁRQUEZ, A. J., “Exaltación de la doctrina eucarística y de otros dogmas católicos en el Trono de Octavas de la Catedral de Sevilla. Un estudio de su iconografía”, en *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, nº 22, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2012, p. 102.

<sup>1076</sup> Es usual que en pleno siglo XVII las Iglesias de Roma lleguen a ‘rivalizar’ entre ellas para demostrar la suntuosidad y magnificencia de estos *apparati* escenográficos en donde el sacramento queda expuesto en medio de nubes, ángeles y figuras alegóricas, proyectándose además sobre enormes telones pintados. La iluminación del conjunto a través de velas ocultas a simple vista, actuando cual reflectores, lograban alcanzar insospechados efectos lumínicos. Cf. WEIL, M. S., “The Devotion of the Fourty Hours and Roman Baroque Illusions”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* nº XXXVII, 1974, pp. 218-159 y FAGGILOLO DELL’ARCO, M. y CARANDINI, S., *L’efimero Barocco. Structure della Festa nella Roma del’600*, Roma, 1977.

<sup>1077</sup> SALE, G. (Ed.), *Ignacio y el arte de los Jesuitas*, Turín-Bilbao, Mensajero, 2003.

la libre interpretación de las mismas a lo largo de la amplia geografía católica y teniendo en Andalucía, quizás, un nido fecundo que pronto daría continuidad a estos montajes a partir de sus propios medios y haciendo uso de una ingente capacidad imitativa y creativa que se plasmaría en estos ‘tronos de octavas’.

Los mismos jesuitas son además los promotores en sus centros docentes del estudio de la poesía y la dramaturgia a través de las lecciones impartidas en sus aulas y por la representación en sus salas de espectáculos dramatizados religiosos. El colegio imperial de Madrid es el centro de operaciones de la compañía en España, por el que llegaron a pasar Lope de Vega, Calderón de Barca o López de Zárate, entre otros ilustres literatos<sup>1078</sup>, sirviendo su actividad tanto de ejemplo para el resto de las instalaciones distribuidas por el territorio nacional como también de recepción de otros centros europeos. Quizás esta sea la vía por la cual se conocieron en la península las láminas de un álbum escenográfico desarrollado en el colegio húngaro de Sopron, elaborado en torno a 1684. La lámina de la página 4 (**imagen 160**) reproduce una pequeña máquina para la celebración de las ‘XL horas’ que, en líneas generales, sigue las pautas de aquellas alegorías eucarísticas comentadas en el capítulo anterior al disponer una custodia sacramental, adorada por dos querubines, bajo un ampuloso dosel que pende del desarrollo en altura de dos volutas transformadas en estípites y unidas al centro por dos roleos gemelos. Las similitudes con los ‘tronos de octavas’ contemporáneos son más que evidentes existiendo por lo tanto una correlación de influencias entre las prácticas culturales y el desarrollo del teatro religioso que en ocasiones trasciende los límites de cada una para incardinarse en una misma realidad.

#### • 4.1.5. Córdoba, entre el banquete eucarístico y la adecuación sacramental del presbiterio

En 1571, el cabildo cordobés emplaza a Hernán Ruiz III a habilitar en el templo catedralicio un espacio para que haga las veces de sagrario, eligiendo el que por entonces ocupaba la biblioteca capitular instalada años antes en los cuatro últimos tramos de la nave del sector sudeste, correspondientes a la ampliación que se proyectara en la época de Almanzor, entre 976 y 1002<sup>1079</sup>. La cristianización del recinto conlleva, entre otras consecuencias, que la arquitectura de raíz islámica condicione el desarrollo de elementos litúrgico-culturales propios de la religión cristiana, como va a ocurrir justamente en este proyecto, pues la estructura de doble arco elevado sobre columnas de capitel corintio que a su vez sostiene un esbelto pilar, característica por otra parte del módulo constructivo de la mezquita cordobesa, va a mantenerse en el espacio sacramental compartimentándolo en tres naves rentabilizado en pro de la creación de un espacio misterioso dominado por la confrontación de múltiples tensiones axiales. La actuación de Ruiz únicamente va a estar encaminada en la adecuación del recinto, dotándolo de una portada monumental para separarlo del resto de la sala hipóstila y abriendo una oquedad en el muro sur que a la postre va a convertirse en cámara sacramental.

Una vez acabada esta primera fase, las iniciativas episcopales van a ser fundamentales tanto por la promoción del proyecto litúrgico-arquitectónico en sí como también por la aplicación

<sup>1078</sup> Véase la aproximación a su estudio de SIMÓN DÍAZ, J., “Fiesta y literatura en el Colegio Imperial de Madrid”, en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* nº 6, Madrid, Universidad Complutense, 1987, pp. 525-537.

<sup>1079</sup> NIETO CUMPLIDO, M., *La Catedral... op. cit.*, p. 383.



de ideales humanistas y eruditos, en un ambiente andaluz proclive a ello. En este sentido, la llegada del prelado fray Martín de Córdoba y Mendoza a la sede cordobesa en 1578 supondrá a la postre el impulso decisivo para llevar a cabo una segunda etapa que culminará otorgando a este espacio la categoría de hito arquitectónico dentro de la brillante trayectoria de estancias dedicadas en exclusiva al culto eucarístico que va a desarrollarse en Andalucía a partir de las primeras décadas del siglo XVII. Con ella se inaugura, además, una de las tipologías que serán abordadas en el subapartado siguiente a partir de la cual se articularán las capillas sacramentales con hondas repercusiones en la propia campiña cordobesa. La motivación de la nueva prelatura no es más que seguir la estela marcada en las catedrales de Granada y Málaga, cuyas capillas mayores han sido o están siendo convertidas en centros de devoción eucarística –sirviendo además de fuente de inspiración para las seos hispanoamericanas– a partir de la inserción de un tabernáculo exento y centrípeto, en clara línea vanguardista alineada con las directrices trentinas. En Córdoba, por su parte, las repercusiones de tales actuaciones en provincias limítrofes alcanza un punto más de desarrollo aunque las fechas de construcción nos permitan ser un tanto precavidos, considerándose más bien una apuesta prematura por potenciar la devoción cristológica en un espacio segregado del resto del templo, aunque en este caso, inserto en el mismo perímetro murario pero alejado de la capilla mayor.

Con posterioridad a la capilla del sagrario, en 1601, Pablo de Céspedes realiza un proyecto para la capilla mayor de la seo que nunca se llevaría a la práctica. De sus trazas solo se conserva la opinión del tratadista Pacheco que aludía a las mismas como “una de las más valientes cosas que he visto”<sup>1080</sup>. Atendiendo a tales premisas la obra debía ser en efecto impresionante, aunque el espacio al que estaba destinada lo condicionaría en exceso propiciando posiblemente el retranqueo de un posible tabernáculo central hasta el testero principal de la capilla, debiendo integrarse la estructura con la propia arquitectura del retablo. Tal aseveración deviene del posterior retablo trazado por el jesuita Alonso Matías en 1618 bajo el patrocinio del obispo fray Diego de Mardones, donde el edículo sacramental queda enmarcado bajo el camarín central.

El retablo (**imagen 161**), aun salvando cierta inspiración en la estructura sacramental escurialense, deviene de una concepción manierista a partir de la disposición de un primer nivel con tres calles sobre el que emerge un ático de colosal y algo desmedida altura. El programa iconográfico se compone en el primer piso por los lienzos de los mártires cordobeses Acisclo y Victoria, en cuyo marco arquitectónico se sitúan las personificaciones de la Religión y la Abundancia. En el frontal triangular que hace de gozne entre el anterior nivel y el siguiente aparecen recostadas las figuras de la Fe y la Esperanza mientras que el ático está presidido por un lienzo de la Asunción de la Virgen, advocación titular de la seo, franqueado lateralmente por otras dos pinturas de los santos Pelayo y Flora, sobre los que se alzan, a su vez las esculturas de la Justicia y la Templanza. Sobre el entablamento y sustentados por plintos, los apóstoles Pedro y Pablo completan el discurso en su calidad de *Fundamenta Ecclesiae*, encarnando respectivamente al Dogma y a la Teología. La transición hacia el decoro y la publicística filo-católica que se inicia en el siglo XVII lleva consigo el

<sup>1080</sup> PACHECHO, F., *Libro de Descripción de Verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables Varones*, 1599. Consultada la edición facsímil de Madrid, Previsión Española, 1983, s/f.

desarrollo de una temática más canónica, oficialista y ortodoxa, desligada de toda lectura particularizada y ordenada en torno a los mártires locales, las virtudes teologales y cardinales y las personificaciones alegóricas, las cuales no restan un ápice al protagonismo sacramental del tabernáculo.

• **4.1.6. Jaén, Guadix y Cádiz; de la moralización barroca al academicismo decimonónico**

El avance del tiempo hace que, en efecto, el clasicismo erudito de finales del siglo XVI vaya dando paso al aspecto más vigoroso de un barroco que impone el control frente a lo libertino, la intromisión interior frente a la externalización del mundo o la prudencia que otorga el decoro para contrarrestar al expresión sin límites de la creatividad. Es así como la subversión de lo clásico cobra protagonismo al sumirse bajo la función renovadora de la persuasión moralizadora llevada a cabo a partir de la continuada exhibición de *exempla* que incitan a la imitación filial dentro de una contextualización atemporal emergida de la interacción, a partes iguales, entre la homilética y los recursos propios de la tramoya más teatral<sup>1081</sup>.

Las grandes máquinas parlantes que caracterizan esta etapa constructiva quedan imbuidas necesariamente bajo estas genéricas premisas para así crear, en un espacio concreto, la visión de un ambiente suprasensible, único, que para sorpresa del fiel se descubre frente a sus atónitos ojos. Si hay un símbolo arquitectónico que se convierte en paradigma del gran triunfo de la Iglesia de la Reforma católica ese es sin duda el baldaquino que Gian Lorenzo Bernini diseña y construye para la basílica vaticana de san Pedro, un ‘frontispicio de arte Barroco’ que codifica no solo la imagen de la capital del universo católico sino los firmes principios que ésta encarna a partir de la disposición de esta estructura-dosel ebúrnea, fuerte, dinámica, sustentadora de la eucaristía y, por ende, adoradora de sus santos intercesores y respetuosa con cuantos acontecimientos, episodios y hechos se relacionasen con el misterio cristiano entendido en clave sobrenatural. La trasposición de esa imagen emblemática a la Iglesia española no se haría esperar, como demuestran a modo de ejemplo los baldaquinos construidos en Aragón en la capilla de san Pedro de Arbués –seo de Zaragoza– en 1666 y en la colegiata de la Asunción, en Daroca, contratado en 1670 y finalizado veinte años después, dotado además de un mayor sintetismo iconológico<sup>1082</sup>. Estos además servirán de inspiración en territorio aragonés para otras estructuras de similares características dispuestas a partir del siglo XVIII en las parroquias de Aguarón y Cariñeña, así como en la colegiata del santo Sepulcro de Calatayud.

En Andalucía, la empresas eucarísticas ediculares no llegan a tal nivel de espectacularidad de medios, aunque si pueden llegar a rivalizar en cuanto a su valoración arquitectónica de conjunto a partir de las capillas sacramentales. En cuanto a su desarrollo en las catedrales, la desmedida irá dando paso en la segunda mitad del siglo XVIII a un arte menos exuberante que preludiará el tímido academicismo que tendrá como consecuencia final la aniquilación de la estética barroca. Mientras tanto, en la catedral de Jaén, a medio camino entre la incipiente desornamentación y el recuerdo mediato al Barroco más profundo, Ventura

<sup>1081</sup> GONZÁLEZ TORRES, J., “El tabernáculo... art. cit, p. 231.

<sup>1082</sup> Una contribución a su estudio la expone BOLOQUI LARRAYA, B., “El influjo de Gian Lorenzo Bernini y el baldaquino de la iglesia colegial de Daroca. Precisiones a un tema”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº XXIV, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1986, pp. 38-40.

Rodríguez procede a proyectar, además del sagrario, los restantes espacios que aún quedaban por construir en la catedral renacentista, ideando el proyecto de un altar mayor que habría de tener un “tabernaculo con ocho columnas de mármoles de que abunda el país y algunos adornos de bronce dorado”<sup>1083</sup>.

La máquina (**imagen 162**) la ejecuta en Madrid el arquitecto académico Juan Pedro Arnal junto con los profesores Juan Adán y Alfonso Giraldo Vergaz, a partir de taraceas y mármoles labrados por Francisco Pecul y Felipe Antichati<sup>1084</sup>. El sobrino de Rodríguez es el encargado de dirigir la ubicación definitiva del tabernáculo, siguiendo las indicaciones del cabildo catedralicio, en el tercio posterior del presbiterio dejando así espacio suficiente a las celebraciones. De base al edículo se utiliza una anterior mesa de altar de mármol rojo, con embutidos de tonalidades blancas, sobre la que se dispone el primero de los cuerpos en una peana cuadrangular: un grupo de seis ángeles marmóreos sostienen en peso un paño de bronce de ciertas reminiscencias berninescas. Sobre el mismo se asienta un templete circular sobre podio con guirnalda y festones, elevado por ocho columnas de serpentina o mármol verde con capiteles y basas de orden corintio, sosteniendo a su vez una pesada cúpula marmórea decorada con gajos y rematada por una tímida cruz de jaspe. En su interior, el basamento para la custodia evoca nuevamente el propiciatorio del arca con dos querubines-niños, encerrándolo entre sus alas extendidas.

No obstante, la colocación del modesto tabernáculo debía cumplir con el requisito indispensable de no distraer en demasía la atención protagonizada por el retablo ubicado en la capilla inmediatamente posterior, inserta en la cabecera plana de la catedral. Es éste el espacio dedicado a la custodia de la más preciada reliquia existente en la seo jiennense, la del Santo Rostro, cuya tenencia marcaría de forma indeleble el desarrollo arquitectónico y simbólico de la fábrica catedralicia, quedando supeditada su visión no en su propio marco espacial de adoración, sino en el propio diseño que Eufrasio López de Rojas realizase para la portada, debiendo éste disponer una extensa balconada longitudinal en la misma desde la que se realizaba, anualmente, la ostensión de este vestigio sacro.

Con tales premisas, el tabernáculo de Jaén contiene otra connotación que refuerza su sentido ya que, al situarse bajo los cuatro pilares centrales de la capilla mayor, éstos ejercen con ayuda de la bóveda de decoración modular de alto y vigoroso baldaquino, emulador, posiblemente sin pretenderlo del comentado hito vaticano.

En Guadix<sup>1085</sup>, la dilatada construcción de su fábrica, la multiplicidad de artífices, maestro de obras y canteros, la falta de medios económicos, la fugaz permanencia de los obispos en la

<sup>1083</sup> La cita tomada de un pliego de condiciones conservado en el archivo de la seo jiennense está transcrita en GALERA ANDREU, P., *Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII en Jaén*, Granada, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1979, pp. 356-357.

<sup>1084</sup> GALERA ANDREU, P., *La catedral de Jaén*, León, Everest, 1983, p. 18.

<sup>1085</sup> Hasta no hace mucho tiempo, la única obra de conjunto realizada sobre la seo accitana era la modesta aportación de ASENJO SEDANO, C., *La Catedral de Guadix*, Granada, Caja de Ahorros, 1973. Por fortuna se editaría posteriormente un prontuario más profundo gracias al cual puede estudiarse con mayor detalle el complejo proceso constructivo y ornamental de esta catedral. Cf. FAJARDO RUIZ, A. (Coord.), *La Catedral de Guadix. Magna Splendore*, Granada, Mouliá Map, 2007.

prelatura, reveses políticos y, sobre todo, la falta de un planteamiento constructivo completo, impiden la terminación ornamental del recinto y su enteste unificador con las obras anteriores hasta bien entrado el siglo XVIII<sup>1086</sup>, aunque desde los primeros instantes parece evidente que el espacio principal del templo, la capilla mayor, estará dedicado a la devoción eucarística. Quizás tuviese en ello que ver la personalidad del obispo Martín Pérez de Ayala, asistente al concilio de Trento e impulsor del sínodo diocesano de 1554 y conecedor de la implantación años antes en la diócesis accitana de la celebración del *Corpus Christi*, festividad que igualmente se instrumentaliza como medio de evangelización de la población morisca que permanece activa en la ciudad.

La cabecera circular con presbiterio poligonal de recuerdos granadinos y malacitanos no se completaría hasta la llegada de la centuria dieciochesca a partir de la disposición en su centro, cual referencia litúrgica y sacramental, de un pequeño tabernáculo marmóreo diseñado por Domingo Lois de Monteagudo (**imagen 163**). Su conjunción iconológica con las pinturas realizadas entorno a 1764<sup>1087</sup>, evocadoras de episodios de la vida de María son más que evidentes. El ciclo situado en el primer nivel en altura del presbiterio plasma los hechos cronológicos de la natividad de la Virgen –inspirada en los episodios apócrifos y la tradición popular–, presentación en el templo, encarnación, desposorios y asunción. Se completa la significación con otros cinco lienzos dispuestos en la girola en los que el protagonismo de los sucesos marianos es compartido con Cristo: visitación a Isabel, adoración de los pastores, circuncisión, epifanía y huida a Egipto (**imagen 164**).

El coste de las obras de construcción del tabernáculo correría a cargo del obispo fray Bernardo de Lorca y Quiñones (1773-1798), fraile jerónimo y antiguo prior de El Escorial, quien a su vez promocionaría la construcción de la capilla del sagrario catedralicia dotándola de cuatro lienzos copia de existentes en el monasterio escurialense pintados por el pintor granadino Fernando Martín<sup>1088</sup>. La idea que se pretende transmitir en la cabecera catedralicia, deudora en todo caso en cuanto al planteamiento simbólico final de la solución

<sup>1086</sup> GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M.: “La Catedral de Guadix en los siglos XVI y XVII” y “Diversas precisiones sobre la catedral de Guadix y su ampliación barroca”, en *Cuadernos de Arte*, nº 28 y 40, Granada, Universidad, 1987 y 2009, pp. 107-117 y 209-225. Es justamente la llegada de la centuria dieciochesca la que va a posibilitar la culminación del recinto después de dos siglos de permanecer prácticamente en precario alcanzando el rango arquitectónico noble y monumental en consonancia con la jerarquía institucional de la que es sede. Será precisamente la posición de la prelatura, favorable a la causa borbónica durante la Guerra de Sucesión, la que tendrá consecuencias positivas para las arcas diocesanas toda vez que el apoyo mostrado durante el conflicto al candidato Felipe de Anjou facilitará la llegada de caudal económico necesario desde la corte.

<sup>1087</sup> AGÜERA ROS, J. C., “Las pinturas de la Capilla Mayor y de la girola”, en *La Catedral... op. cit.*, pp. 233-236. El silencio en torno a la autoría de las mismas así como la fecha exacta de su realización es total. Simplemente se conoce el interés existente por disponer unos lienzos en la capilla mayor por parte del cabildo catedralicio en el primer cuarto del siglo XVIII.

<sup>1088</sup> La falta de datos ciertos dispara en este sentido las conjeturas sobre la participación del propio Martín en algunos lienzos de la cabecera catedralicia. Las similitudes existentes entre los lienzos representativos de la natividad y la presentación al templo y los realizados por Lucas Jordán años antes para el convento jerónimo extremeño de Guadalupe quizás tengan que ver con la participación del obispo Lorca, numerario de la orden, en cuanto a su interés por sustituir a los originales del primer tercio del XVIII por éstos de nuevo cuño. De igual manera pueden apreciarse rasgos inspirados del ampuloso lenguaje rubeniano en las escenas correspondientes a los desposorios y la asunción así como guiños al quehacer de Alonso Cano en el rostro virginal protagonista de la anunciación.

aplicada en el mismo espacio de la seo granadina, redundando en la ampliamente difundida convicción que durante la Reforma católica se tiene sobre el papel detentado por María, la nueva Eva, cuya acción dentro del misterio de la salvación es capital en cuanto a que actúa de mediadora universal de todas las gracias a partir de la concepción sin mancha del mesías, encarnado en su seno como primer tabernáculo que custodiara su presencia real. La escena principal que se sitúa en la misma línea vertical del edículo sacramental es justamente la de la encarnación: María es la escogida para verificar el proyecto de Dios, participando plenamente de la redención que Cristo protagonizará en su crucifixión, actuando como testigos anacrónicos y atemporales del suceso los santos mártires locales Sebastián y Fandila cuyas reliquias se veneran en las capillas de la girola.

La pretendida repriminación del arte academicista terminaría por fulminar de lleno la concepción barroca del tabernáculo –de la misma manera que ésta había hecho lo propio con los edículos renacentistas–, no solo por la desornamentación y la síntesis iconográfica sino por la apuesta por una arquitectura que juega con la ambigüedad de querer ser parangonable con los ejemplos paradigmáticos de los templos antiguos y quedarse, desgraciadamente y en un sentido genérico, en una hibridación ecléctica, anodina y hasta cierto punto trasgresora de los órdenes canónicos. Un prototipo que ejemplifica tales presupuestos puede estudiarse a través del último de los tabernáculos catedralicios andaluces, el de Cádiz, cuya catedral nueva empieza a construirse a partir de 1723 como consecuencia del salto cualitativo que vive la ciudad en todo los órdenes con el traslado de la Casa de Contratación anteriormente estante en Sevilla, convirtiéndose el puerto gaditano en cabecera para las flotas que tienen con destino las Indias.

Comenzado en 1862 y terminado cuatro años después (**imagen 165**), la decisión tomada por el cabildo a iniciativa del prelado Juan José Arbolí y Acaso se verificaba con motivo de la visita de la reina Isabel II a la ciudad, sustituyéndose así el altar de mármoles de dos gradas en el que se colocaban un crucifijo y candeleros de plata que, con ocasión de determinadas funciones litúrgicas, era ocupado por un pedestal de madera pintada fingiendo mármoles blancos y rojos que servía de trono para la exposición del sacramento eucarístico inserto en una custodia labrada por el platero madrileño Pedro Vicente Gómez de Ceballos y donada a título póstumo a la seo, en 1721, en memoria de Miguel Calderón de la Barca y Ana Josefa de Pivald<sup>1089</sup>. El prelado inclusive hizo participar a la reina y su esposo, el infante Francisco

---

<sup>1089</sup> *Descripción Histórico-Artística de la Catedral de Cádiz, por D. Javier de Urrutia, sócio de número y de mérito de la Sociedad económica de amigos del país de esta ciudad; Consiliario Secretario-Contador y Académico de mérito por la pintura de la Academia Nacional Gaditana de Nobles Artes & c., Cádiz, Imprenta de la Revista Médica, 1843, pp. 179-182.* En la publicación se recoge además que el mencionado trono-basamento tenía la consideración de provisional, teniendo el obispo y el cabildo catedralicio la idea de realizar un templete para la exposición sacramental. De hecho se hace mención al proyecto de Manuel Machuca y a las ideas que sobre éste está realizando Juan Manuel Caballero, director de arquitectura de la academia gaditana. Así mismo el autor se hace eco de una curiosa opinión pues ha llegado a sus oídos cierta afirmación proferida por una artista de la época contraria a la realización de un posible tabernáculo puesto que “es impropio usar columnas, arquivadas, frisos, cornisas y cúpula, que tienen sus verdaderos significados en arquitectura, dentro de edificios perfectamente cubiertos; debiéndose por tanto adoptar otros medios de tener á su Magestad á cubierto y con el debido decoro”. Esta apreciación dice mucho del momento histórico que se vive en esos momentos en Cádiz, cuyo ambiente cultural se haya invadido por tesis puramente academicistas que, sin



de Asís, en la ceremonia solemne de la primera piedra el 28 de septiembre de 1862 al término de la Misa Pontifical a la que éstos también asistieron, haciendo entrega la casa real de 30.000 ducados para la materialización de la estructura<sup>1090</sup>.

El tabernáculo gaditano parte de las recuperadas trazas dadas por el maestro mayor de la catedral, Manuel Machuca, hacia 1790<sup>1091</sup>, siendo reinterpretadas en clave decimonónica por Juan de la Vega y Correa y ejecutado en mármol blanco de Carrara y rojo de Morón, jaspes y bronces por José Frapolli Pelli<sup>1092</sup> quien, a su vez, llega a la urbe gaditana tras acabar sus trabajos en la catedral de Málaga. El uso de las tonalidades blancas impresas en el material marmóreo acentúan la frialdad final del conjunto, aunque el recuerdo a ciertas reminiscencias estéticas con las torres del recinto catedralicio proyectadas por Vicente Acero suavizan su inserción en el espacio presbiterial. La estructura se organiza en torno a un alto plinto circular jalonado de basamentos adosados capaces de sustentar un anillo columnario corinto doble del que surge un tambor horadado por vanos circulares y rectangulares, elemento transicional hacia una cúpula peraltada de plementos nervados, con festones de hojas de roble de bronce dorado, rematada por una cruz sostenida por dos delicados ángeles que, por otro lado, constituyen el emblema de la seo gaditana. En perpendicular a las columnas y actuando como remates de las mismas, ocho pequeñas esculturas representan a los padres de la Iglesia, correspondiendo cuatro a la latina y los restantes, a la oriental.

En todo caso, la divergencia estilística del tabernáculo gaditano se acentúa aún más con su inserción en el centro del presbiterio, cuya movida planta circular impregnada de aires tardo-barrocos se delimita mediante ocho originales y esbeltos pilares triangulares dispuestos en sesgo con columnas corintias adosadas, unidas entre sí, sobre entablamento, por siete arcos de medio punto que finalizan en cúpula rebajada con vanos aperturados en el tambor y flanqueados por cariátides y atlantes. La decoración de la capilla mayor deviene igualmente del habitual repertorio ornamental de finales del XVIII sobresaliendo las guirnaldas y los motivos vegetales. Estos elementos contrastan con la disposición de cinco lienzos longitudinales sobre los arcos de medio punto del anillo pétreo, efectuados por artistas locales de escaso brillo en la segunda mitad del siglo XIX y en los que se recogen escenas de la invención de la cruz, exaltación del madero, el triunfo en el día del Juicio Final,

---

mencionarlo, rechazan cualquier aditamento barroco sin pensar tal vez que el origen de dichas estructuras sacramentales no tienen absolutamente nada que ver con la Reforma católica.

<sup>1090</sup> *Guía de Cádiz, el Puerto de Santa María, San Fernando y el departamento para el años de 1867. Con una curiosa reseña de todos los pueblos que comprende la provincia y el calendario del obispado. Por D. José Rosetty, Cádiz, Imprenta de la Revista Médica, 1867, pp. 64-66. Consta en el documento copia del acta levantada con motivo de la puesta de la primera piedra bajo la cual se dispuso, inserto en un cilindro de cristal, el plano del tabernáculo y diferentes monedas de oro y plata de curso legal. Actuaron de testigos el arzobispo de Trajanópolis y confesor regio, Antonio María Claret, así como el arquitecto encargado de la supervisión de los trabajos, Juan de la Vega.*

<sup>1091</sup> El diseño se engloba dentro del informe sobre el estado de las iglesias de las diócesis andaluzas encargado por el Consejo de Castilla a Ventura Rodríguez. Éste, a su vez, recabaría la opinión de Machuca sobre las carencias que éste detectaría en algunos recintos catedralicios, como el de Almería, coincidiendo con el desarrollo de la maestría de obras en la seo gaditana. Cf. PALACIOS, C. J., "Nuevos datos sobre los arquitectos Machuca y Vargas", en *Archivo Español de Arte*, nº 295, 2001, pp. 273-284.

<sup>1092</sup> PÉREZ DEL CAMPO, L., *Las Catedrales de Cádiz*, León, Everest, 1988, pp. 34-38.

la conquista de Cádiz por Alfonso X y los santos mártires locales Servando y Germán. El carácter historicista dado al recinto, vinculado a los orígenes de la construcción catedralicia, en cierto modo atenúa el más que importante sentido que, en un principio debiera tener el espacio presbiterial pues, el edículo sacramental vendría a reforzar aún más si cabe al peristilo columnario de la capilla cupulada que, al exterior, hace las veces de gran tabernáculo arquitectónico, joyel preciado en el que custodiar y magnificar la presencia de Dios.

Tales motivaciones estético-simbólicas encuentran cierto eco en el centro mismo del tabernáculo, lugar donde se dispuso un sagrario diseñado por Juan Rosado y rodeado de representaciones de las virtudes teologales y cardinales; de la apoteosis eucarística del marco arquitectónico se hace igualmente partícipe a la imagen de la Inmaculada Concepción labrada en 1643 por Francisco de Villegas y situada encima del receptáculo sacramental, cuya adhesión al conjunto no supone sino un elocuente recordatorio de aquella que fuese 'sagrario viviente' del Cristo encarnado en cuerpo mortal y cuya presencia recuerdan al fiel los dos ángeles lampaderos de autoría genovesa dispuestos en los pilares del arco toral.

Pero el contraste estético-morfológico del tabernáculo no queda únicamente restringido a su inserción sobre el santuario circular que conforma la capilla mayor. Hacia 1780 Torcuato Cayón de la Vega diseña el 'monumento' para el triduo sacro de Semana Santa, del cual se conserva la maqueta original en el actual museo catedralicio (**imagen 166**). Realizado en los años siguientes, se completaba su estructura con doce ángeles esculpidos en fecha anterior por la sevillana Luisa Roldán 'La Roldana' así como con esculturas de virtudes, profetas y personajes bíblicos talladas por escultores genoveses. La máquina se articula a partir de una plataforma escalonada, rodeada de balautres ajarronados, sobre la que se dispone un alto basamento. Sobre éste se alza una arquitectura a modo de esbelto templete, de planta rectangular, en cuyos cuatro lados se disponen fachadas de dos niveles en chaflán, similares todas, inspiradas en el repertorio más clasicista del Barroco romano –la evocación a Carlo Maderno está presente pues es común la consulta de las múltiples carpetas de grabados que se difunden en la época– como también los aires propios de un academicismo desornamentado que tienen por finalidad armonizar el desarrollo arquitectónico con una composición volumétrica equilibrada. Sobre un plinto, pares de columnas sostienen un doble entablamento que permite en su interior la abertura de un arco de medio punto, ubicándose en el piso superior un vano rectangular escoltado por pilastras a su vez soportan un frontón semicircular. La estructura se corona por una cúpula de singulares perfiles agallonados que sirve de peana a la imagen de la fe. Sin duda, la impronta del 'monumento', la corrección compositiva de sus distintos elementos arquitectónicos y su más que considerable altura lo hacen merecedor de haberse convertido en tabernáculo para la capilla mayor. Las fechas de la maqueta de Cayón y el diseño de Machuca son prácticamente coetáneas y la comparación estética entre ambas estructuras sacramentales hace un flaco favor hacia la que, a la postre, ocuparía el espacio presbiterial. El deterioro de los elementos constructivos del 'monumento' de Cayón debido al anual proceso de montaje/desmontaje del aparato efímero provocaron que desde 1954 no se haya vuelto a disponer en las naves catedralicias (**imagen 167**), siendo una completa incógnita su actual estado de conservación.

No obstante, con la solución permanente dada en el presbiterio barroco a partir de la disposición del tabernáculo decimonónico, se repite una secuencia histórica que en Cádiz es especialmente significativa en cuanto a que las obras de envergadura existentes en la ciudad dilatan quizás en exceso su tiempo de ejecución, configurándose a la postre como la suma de adiciones consecutivas que, en ocasiones, pueden llegar a configurar un conjunto ecléctico que precisamente por la mezcolanza de opiniones, gustos y modas puede llegar a convertirse en un conjunto final paradigmático. Existe otra pieza en la misma catedral e igualmente relacionada con el culto eucarístico donde puede apreciarse con detalle esa secuenciación temporal de aportaciones que terminan configurando un producto que refleja la poliédrica mentalidad colectiva de un territorio. En efecto, la custodia procesional<sup>1093</sup> (**imagen 168**) deviene de la conjunción de cuatro elementos básicos: una pequeña custodia de asiento de plata dorada, conocida popularmente como ‘el cogollo’, realizada en el primer tercio del siglo XVI y posiblemente relacionada con el círculo de Enrique de Arfe<sup>1094</sup>; una peana de clara inspiración manierista realizada hacia 1620, de planta hexagonal, construida escalonadamente en tres niveles disponiéndose en los frentes de sus seis lados cartelas de contornos recortados con escudos heráldicos y a los que se les añadieron años más tarde unos originales mascarones de reminiscencias coloniales; la custodia turriforme, comenzada en 1648 y acabada en 1654<sup>1095</sup>, configurada a través de tres cuerpos con remate a modo de linterna<sup>1096</sup>, retocada parcialmente en años posteriores; y las andas sobre la que procesiona

<sup>1093</sup> La pieza ha sido estudiada por: ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, L., “Alejandro de Saavedra y Antonio Suárez, autores de la custodia del Corpus de la Catedral de Cádiz”, en *Atrio. Revista de Historia del Arte*, nº 8-9, Sevilla, Universidad Pablo Olavide, 1996, pp. 233-234; SANCHO DE SOPRANIS, H., “La custodia del Corpus de la Catedral de Cádiz”, en *Archivo Hispalense*, nº 107, Sevilla, Diputación, 1961, pp. 245-301; y SANZ SERRANO, M<sup>a</sup>. J., *La custodia de la catedral de Cádiz: una integración de estilos*, Cádiz, Ayuntamiento-Fundación Vipren, 2000.

<sup>1094</sup> Es justamente la configuración física conferida a las esculturas insertas en los pilares del segundo cuerpo las que hacen a algunos estudiosos dudar de la autoría de Arfe en la custodia, pues es precisamente la estética castellana y no flamenca la que parece estar presente en las preesas y rostros de las santas Catalina y Bárbara, san Basileo (legendario primer obispo de la ciudad), san Epitafio (gaditano y prelado de Palencia), así como los mártires locales Servando y Germán.

<sup>1095</sup> La custodia turriforme barroca fue estrenada con motivo de la procesión del Corpus de ese año, siendo catalogado su paso por las calles de Cádiz como de “prodigioso espectáculo”. Cf. *Emporio del orbe, Cádiz ilustrada, Investigación de sus antiguas Grandezas, discurrida en concurso de el general imperio de España, por el R. P. F. Geronimo de la Concepción Religioso Descalzo de el Orden de Nuestra Señora de el Carmen, y Gaditano de Origen, que la dedica a la muy Noble, y muy Leal Ciudad de Cádiz*, Amsterdam, Imprenta de Joan Bus, 1690, p. 582.

<sup>1096</sup> En el primer cuerpo se hayan dispuestos los evangelistas y los padres de la Iglesia latina, todos ellos corpóreos además de diferentes escenas, unas con elementos vegetales y otras con motivos historiados. Así, en los lados mayores se representan: el paso del mar Rojo, la adoración del cordero con los símbolos tetramórficos, Melchisedec ofreciendo pan a unos guerreros y la cena pascual, correspondiendo estas dos últimas posiblemente a un punzón distinto; en los lados menores los relieves incorporan: la lluvia de maná, el transporte de racimo, Adán y Eva, sacrificio de Isaac, Sansón luchando contra el león, pelícano amamantando a sus crías, Cristo crucificado siguiendo el modelo icónico de la fuente de la vida y un sacerdote elevando un cáliz con la hostia consagrada. Actuando de elemento transicional de este nivel, posiblemente reformado en 1693 por Bernardo Cientolini, pueden observarse de la misma manera relieves ornamentales y otros que incorporan tríos de ángeles músicos así como un cáliz, la cruz y una mesa de altar con las ofrendas. De la misma manera, la cubierta cupular de este cuerpo, con un intradós dividido en ocho paños, permite la inserción en los lados de las escenas correspondientes a la anunciación y la adoración de los pastores, junto a grupos de ángeles de los cuales unos llevan filacterias con la inscripción *Pangue Lingua* mientras otros tocan instrumentos. En los lados menores, jarras con ramos de flores flanqueadas por querubines y decoración de estirpe barroca.

el conjunto en la festividad del *Corpus Christi*, estrenadas en 1740 y labradas en plata por Juan Pastor, en la que destacan los faldones labrados en los que se repite la misma composición: tres espacios verticales, separados por estípites, contienen en su interior una abundante ornamentación en cuyo centro se dispone un medallón ondulado<sup>1097</sup>. Se completa el trono eucarístico con cuatro faroles labrados en la misma fecha que los faldones aunque de autoría algo más discutida<sup>1098</sup>.

## 4.2 EL 'ALUVIÓN SACRAMENTAL' EN LAS FÁBRICAS PARROQUIALES Y CONVENTUALES DE LA ANDALUCÍA BARROCA

Partiendo de los límites espacio-temporales que plantea la historiografía, la estética barroca se extiende desde comienzos del siglo XVII y pervive hasta la mitad de la siguiente centuria. La renovación del lenguaje artístico que se iniciara en Roma de la mano de Caravaggio, los Carracci, Maderno o de Bernini, aunque éste en un momento algo más tardío, invitan a la mirar la naturaleza como materia esencial e inspiradora para sus creaciones para así hacer frente al encorsetado intelectualismo de épocas anteriores. Las poliédricas, variadas y trascendentes visiones que estos creadores tengan del orden, la monumentalidad y la funcionalidad del arte de la antigüedad, unido a una extensa carga simbólica que casa a la perfección con la exuberancia y el desborde de lo pasional, suponen los puntales estéticos de una cultura que tendrá una notable trayectoria histórica. La concentración de esfuerzos en planteamientos tan novedosos y originales provocará que el resto de artífices, con independencia del territorio europeo en el que desarrollen sus expresiones y de las comunes convicciones existentes, no tengan más remedio que 'beber' de esas innovadoras fuentes convertidas en poco tiempo en referentes y pautas de una cultura tan diferente como transgresora.

---

En el segundo cuerpo repite el repertorio ornamental del nivel anterior con especial hincapié en motivos florales y otros frutales, enlazados con cabezas de ángeles entre uvas y espigas. En el centro descuella la imagen en plata de Cristo resucitado que en un primer momento –hoy no se conservan– se acompañaba de ángeles adoradores portando ramos de flores en sus manos.

Del tercer cuerpo destaca sobremanera la decoración de la cúpula, de nuevo plagada de relieves vegetales con acantos, dando entrada a flores consideradas por entonces exóticas en el territorio español: tulipanes y margaritas, fundamentalmente. Ocho ángeles niños que pudieron sostener en un principio guirnalda de flores se disponen, de pie, con los brazos extendidos, hacen de enlace con la imagen de la fe que corona la linterna superior siguiendo la imagen habitual de mujer vestida con ropa bordada, alba lisa y sosteniendo en sus manos el cáliz con la hostia y la cruz.

<sup>1097</sup> En estos espacios ovalados se disponen escenas inspiradas en los textos sagrados, algunas ya inscritas en la custodia turriforme: transporte de las uvas, Tobías confortado por un ángel, sacrificio de Isaac, ofrendas dispuestas sobre un altar, el Arca de la Alianza, la última cena y el cordero sobre el libro de los siete sellos. Estas representaciones conviven con la heráldica propia de la ciudad y los santos mártires Servando y Germán.

<sup>1098</sup> Se componen a modo de templete hexagonal a partir de cuatro estípites acabados en atlantes soportando, de un lado los arcos de medio punto y de otro la carga del friso superior, del cual emerge una cúpula calada, aristada, rematada en linterna a su vez coronada por una imagen corpórea –la de los santos patronos gaditanos–. El cuerpo de la pieza se decora con temas vegetales inspirados anacrónicamente en el repertorio manierista, destacado en la copa que sostiene cada una de las caras cartelas ovales con ornamentación eucarística, animales simbólicos y referencias al fundador de la ciudad, Hércules.

El realismo naturalista de los países norte-europeos y la funcionalidad racional de sus propuestas arquitectónicas conviven con el interés de la monarquía francesa por demostrar a través del arte la magnanimidad política, el esplendor cultural y la fuerza militar de su gobierno absoluto. Contrastes de un mismo proceder que rivalizan con la religiosidad inmanente de la renovación católica que se vive en las penínsulas Ibérica e Itálica, empeñadas, cada una a su manera, en abanderar la imagen de unas creencias presentadas ante fieles e infieles como las únicas, inmarcesibles y necesarias, aplicables por su raíz atemporal, redentora y expiatoria.

En España, acabadas las obras de El Escorial, emblema del poderoso binomio establecido entre la realeza y el estamento eclesiástico, nacido al amparo de las pautas dadas por su promotor en aras de traducir arquitectónicamente la funcionalidad monumental y el recuerdo a la tradición religiosa en un palacio-monasterio de proporciones perfectas creado por inspiración divina, los esquemas clasicistas comenzarán a ser exornados paulatinamente por todo un amplio repertorio ornamental para así conformar en esa unión la base formal, estructural y básica de la arquitectura del Barroco vernáculo. A esa corriente oficial, aún imbuida por la austeridad y cierta mesura apreciables en las formas escurialenses, comienza pronto a surgirle interesantes desviaciones desde Galicia y, muy especialmente, Andalucía, en términos exclusivamente constructivos. De hecho es en este último territorio donde el decorativismo se presenta como un elemento claramente auténtico que tenderá andando el siglo a una mayor profusión a partir de formas, elementos y pautas tan reconocibles que conseguirán convidar al resto de propuestas nacionales a participar de ellas. Solo así se entiende como los últimos años del siglo XVII y primer tercio del XVIII la apuesta absoluta por una decoración fastuosa que invade las creaciones españolas con independencia del foco artístico en el que se produzcan. Es la época de los Figueroa, Hurtado Izquierdo, Bada y Acero, a los que se unen pronto los Churriguera y Ribera, o Casas Novoa y Riva, cabezas visibles de un grupo de artífices –a los que hay que unir otros que aún estando en una segunda o tercera línea plantean propuestas igualmente interesantes–, capaces de enlazar en una rápida mirada sobre la Península las iniciativas que surgen en el sur y se reflejan cual espejo de múltiples direcciones en los otros tres puntos cardinales.

Llegados a los años centrales del siglo XVIII, la homogénea línea existente hasta entonces se quiebra en dos tendencias contrapuestas basadas justamente en los propios orígenes de la cultura barroca: de un lado la depuración de las formas, más propias de un entorno intelectualmente más culto e imbuido por las teorías de una floreciente modernidad europea, que comienza a reverdecer al amparo de las excavaciones arqueológicas y la renovada fascinación que el subsuelo ofrece en sus restos por el mundo antiguo; y, por otro, un nuevo giro de tuerca a los planteamientos del triunfante ornato, más propio de zonas periféricas en las que, no por paletos o empecinamientos particulares, se pretenden exaltar las constantes territoriales más populares a partir del desarrollo de fantasías decorativas que enmascaran, eso sí, la pobreza de materiales y la ausencia de grandes presupuestos económicos. Excesos éstos que a partir de las décadas de los años 60 y 70 de la centuria dieciochesca será duramente criticados por las escuelas académicas, empeñadas en denostar cuanto de bizarro y extravagante tienen.



La producción de la arquitectura religiosa en Andalucía, al igual que ocurre en el resto del panorama nacional, es abundante y convive en cuanto al número de edificaciones con la civil, aunque ésta desarrolle modelos generalmente más austeros en función de las necesidades de habitabilidad y representación institucional. Las obras desarrolladas en el ornato y/o terminación de alguna de las catedrales junto a las que se deben mencionar las colegiatas y grandes parroquiales, conviven con las ampliaciones y obras de renovación de monasterios, construcción de conjuntos conventuales así como de cuantiosas capillas al amparo de los patronazgos nobles.

Al respecto es necesario tener claro el carácter 'organicista' que se aplica en la arquitectura de los cenobios y templos, tanto urbanos como rurales. Un concepto que deviene de la adición paulatina de nuevos espacios concebidos, en la mayoría de las ocasiones, en transversal a la fábrica principal y que constituyen, a su vez, una experimentación arquitectónica constante. Tal articulación eliminaría todo límite entre los compartimentos existentes en determinadas zonas provocando una continuidad que no es exclusiva en términos espaciales sino que abarca la práctica totalidad de los componentes constructivos. Se trata de una visión dinámica de la perspectiva, ya anunciada por los maestros barrocos italianos cuando 'rompieron' el 'cajón' constructivo propio de las plantas del siglo XVI y reintegraron las tres dimensiones de la construcción para crear un *continuum* estructural capaz de conmovir a los fieles. Un proceso del todo anticlásico que además sienta una serie de precedentes convertidos, andando los siglos, en bases firmes para el desarrollo de la postrera arquitectura moderna<sup>1099</sup>.

Estas adiciones surgen, además, para paliar necesidades espaciales litúrgicas, imposibles de acometer en circunstancias normales en catedrales, colegiatas e iglesias mayores, donde una poderosa estructura perimetral anterior impide cualquier modificación más allá de sus límites constructivos. Sin embargo, en el resto de edificaciones religiosas, la posibilidad de añadir a la fábrica preexistente nuevos espacios conllevará un desmedido aumento de este tipo de construcciones que, en estilo, suelen desarmonizar con el resto del ornato del templo, sobre todo cuando éste es de época anterior. Para poder llevar a cabo tales pretensiones constructivas en Andalucía, cada normativa diocesana exige primeramente la aprobación de un proyecto previo que incluye cuantos informes sean necesarios realizar por parte de los maestros de obra tanto de los obispados como de las propias parroquias; un paso que, por ejemplo, en los conjuntos cenobiales, bastaría con la aprobación de la jerarquía de la orden correspondiente para poder llevar a cabo las pretendidas obras. De igual manera, cuando éstas afecten a cercanas parcelas públicas o privadas que, a partir de su transformación, pasen a formar parte del recinto sacro, deberán igualmente tomarse las oportunas medidas legales para el cambio de propiedad, entrándose así en litigios que pueden llegar a eternizar procesos constructivos que no requieren de tanto tiempo<sup>1100</sup>.

<sup>1099</sup> Véase a modo introductorio los paralelismos técnicos y arquitectónicos entre la arquitectura religiosa del Barroco italiano y las construcciones contemporáneas organicistas, opuestas al racionalismo, estudiadas por ZEVI, B., *El lenguaje moderno de la arquitectura. Guía al código anticlásico. Arquitectura e historiografía*, Barcelona, Poseidón, 1978, pp. 207-240.

<sup>1100</sup> En la provincia de Córdoba, además del oportuno plázet diocesano, es condición *sine qua non* en algunas localidades contar con la debida venia del marquesado de Priego y ducado de Medinaceli. Respondía tal procedimiento a la fuerte diferenciación social existente en la época moderna, donde el modo de vida

Serán las propias parroquias, conventos y cofradías las que lleven a cabo la promoción de los nuevos espacios, contando además en numerosas ocasiones con el patrocinio de familias nobles urbanas y rurales. Donaciones económicas otorgadas por miembros de estas destacadas élites sociales que justifican su interés tanto como un acto piadoso y expiatorio, como también de consolidación de su poder e influencia. Un aspecto propio del Antiguo Régimen en el que lo religioso queda unido de manera intrínseca a lo político-social a través de patronazgos nobiliarios; éstos se encargan de financiar el coste total o parcial de las obras obligándose, de igual manera, a las generaciones futuras, a mantener y conservar el espacio como resultado de la herencia familiar<sup>1101</sup>. De hecho, en ocasiones, estos recintos nuevos cuentan a su vez con una cripta de enterramiento que, dependiendo del caso, tendrá un uso restringido o no.

Esta ola de construcciones va unida de manera unívoca con la de la renovación del ornato. Las directrices diocesanas y las establecidas por cada orden religiosa conllevan la adecuación de las fábricas parroquiales y conventuales a las necesidades litúrgicas a través de determinadas actuaciones puntuales que no implican necesariamente la apertura de nuevos espacios pero sí conllevan la remodelación de los existentes, en especial de la zona presbiterial. En ésta, el elemento que centra los mayores esfuerzos es el retablo mayor, reestructurado para que en su centro adquiriera un protagonismo suficiente el sagrario-tabernáculo. Las dimensiones que éstos adquirirían a partir de las continuas derivaciones que los tracistas realicen desde finales del siglo XVI pero, muy especialmente, a lo largo del XVII, provocará que la estructura misma de estas máquinas quede subordinada por completo al edículo sacramental. No puede olvidarse tampoco la difusión del culto a la adoración permanente a la eucaristía, aquella que iniciaran los barnabitas milaneses y que pronto encontraría acomodo en la rúbrica diaria de parroquias y órdenes religiosas, contando incluso con la aquiescencia de los pontífices que animan tales prácticas dotándolas de gracias y privilegios específicos para quienes participen activamente en las mismas.

El ejemplo del monasterio de El Escorial, reflejo a su vez de las novedades litúrgicas desarrolladas en el duomo de Milán, marca en España el origen de una prolífica tipología conocida comúnmente como 'retablo eucarístico', difundida con fuerza como en su

---

nobiliario conllevaba a la par un ejercicio de control sobre determinadas actuaciones que pusieran de relieve, a ojos de los restantes estamentos, en especial los menos favorecidos, la identificación de quiénes detentan el poder y quiénes no. Véanse algunas de las iniciativas amparadas por esta casa nobiliaria y otras destacadas personalidades cordobesas en RUIZ GÁLVEZ, A. M., "Guardar las apariencias. Formas de representación de los poderes locales en el medio rural cordobés de la época moderna", en *Historia y Genealogía. Revista de estudios históricos y genealógicos*, Córdoba, Universidad, nº 1, 2011, pp. 167-187.

Agradecemos igualmente en esta cita la ayuda y asesoramiento que hemos recibido de José Galisteo Martínez respecto a las particularidades que presenta el arte sacramental en la campiña cordobesa.

<sup>1101</sup> Existe una extensa bibliografía que estudio de manera pormenorizada actuaciones patrimoniales nobiliarias. Destacamos por su carácter genérico las aportaciones de ATIENZA LÓPEZ, A.: "Nobleza, poder señorial y conventos en la España Moderna. La dimensión política de la fundaciones nobiliarias", en SARASA, E. y SERRANO, E. (Coord.), *Estudios sobre señoríos y feudalismo. Homenaje a Julio Valdeón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico-Diputación, 2010, pp. 235-269; "Fundaciones y patronatos conventuales y ascenso social en la España de los Austrias", en SORIA MESA, E. y BRAVO CARO, J. J. (Eds.), *Las élites de la Época Moderna: la Monarquía española* t. IV, Córdoba, Universidad, 2009, pp. 37-54; y *Tiempos de conventos. Una historia social de las fundaciones en la España Moderna*, Madrid-Logroño, Marcial-Pons-Universidad de La Rioja, 2008.

momento se apuntase por la orden de los jesuitas en sus Casas Profesas. El levantado en la capilla mayor de la catedral de Córdoba, como también estudiamos a partir de las trazas del miembro de la compañía Alonso Matías, será uno de los primeros ejemplos en el que el tabernáculo sea el punto de referencia no solo del retablo sino de un conjunto iconográfico que ponga de relieve la presencia real de Cristo en el mismo a través de una serie de elementos secundarios a modo de pinturas y esculturas que representen desde los ‘arquetipos’ del Antiguo Testamento hasta los ‘antitipos’ del Nuevo, pasando por personajes evangélicos, santos locales y mártires. A este significativo modelo pronto seguirán otras derivaciones a lo largo de toda la Península, incluyendo el territorio portugués, donde se desarrolla un significativo modelo conocido como ‘trono eucarístico’: a finales del siglo XVII, en la mayor parte de los retablos mayores, se dispone en el centro en una especie de camarín monumental una estructura escalonada que recibe los nombres de ‘pirámide’, ‘tribuna’ o ‘trono’, destinada a la exposición mayor del sacramento eucarístico<sup>1102</sup>.

La ‘visión meridiana’ de la hostia sacra desde cualquier punto del templo es el objetivo fundamental de estas sustanciales modificaciones que, en el prolífico mundo de la retablística, experimentará además con la serie de novedades ligadas a la aplicación de la columna salomónica o la evolución del estípite cual elemento sustentante. Pero el culto sacramental no es óbice para que en las parroquias o cenobios las devociones más populares queden relegadas, ni mucho menos. Es aquí donde surge un término que explica justamente que en un mismo retablo convivan, sin ningún tipo de injerencia o contaminación, dos realidades devocionales: el retablo de ‘doble punto focal’. La existencia de un camarín en donde se ubique la primitiva imagen de un santo o mártir se ve reforzada, a su vez, dentro de un mismo eje compositivo –bien en la parte superior o inferior– por un manifestador en que pueda venerarse, de continuo, el sacramento eucarístico; en otras ocasiones, será el propio sagrario-tabernáculo el que haga las veces de habitáculo perfecto para la exposición eucarística. De esta manera se pondría en valor la directriz trentina que defendía la presencia real de Cristo en las especies consagradas, así como la conveniencia de su adoración y culto, sin menoscabo de las devociones anteriormente existentes. En todo caso, este impulso teórico debería ir unido al carácter sacrificial de la eucaristía, tal y como se comentó en el apartado dedicado al concilio de Trento, aspecto éste que, sin embargo, quedará un tanto diluido por la presencia cada vez más voluminosa de los manifestadores sacramentales enmarcados en determinados ciclos escultóricos o pictóricos, plenos de sentido iconológico, en detrimento de la cada vez más disminuida ara o mesa del altar<sup>1103</sup>.

<sup>1102</sup> Una primera aproximación a esta interesante aportación netamente portuguesa al mundo de la retablística sacramental la realiza SANCHES MARTINS, F., “Trono eucarístico do retábulo barroco português: origem, função, forma e simbolismo”, en *I Congresso Internacional do Barroco. Actas*, vol. II, Porto, Universidade-Governo Civil, 1991, pp. 17-58. En Portugal, jesuitas y carmelitas si disputan el honor de ser cada uno los introductores de los cultos adoradores al sacramento a principios del siglo XVII, fechas siempre más tardías que las detentadas en templos italianos o españoles. A estas prácticas se les unen otras de similar genealogía fomentadas por el arzobispo de Lisboa, Luis de Souza, y denominadas *Lausperene*, inspirándose en ciertas costumbres desarrolladas años antes por los frailes de san Bernardo y verificadas en Roma hacia 1537. Serían a su vez sancionadas por la autoridad pontificia concediéndose un Jubileo por parte de Inocencio XI que permitía la exposición sacramental permanente en las iglesias lisboetas invitando a los fieles a visitarlas haciendo estación ante cada sagrario.

<sup>1103</sup> Cf. con los ya clásicos estudios de: MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., “Sagrario y manifestador en el retablo barroco español”, en *Imafronte* nº 12, Murcia, Universidad, 1998, pp. 25-50 y RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.,

Los ejemplos de estas máquinas eucarísticas son numerosos a lo largo de la geografía andaluza. Citando la ciudad de Granada, las órdenes mendicantes son las primeras que, en las capillas mayores de sus respectivas iglesias-madre, construyen grandes manifestadores adosados al retablo. Descuella en magnificencia el construido para la iglesia jesuita de los santos Justo y Pastor, entre 1654 y 1665 (**imagen 169**), en el que se combinan en un mismo elementos y por igual el espíritu cultural de la Reforma católica: la adoración permanente a las especies eucarísticas, el culto a las reliquias y el reconocimiento a la vida de los santos, centrándose en la figura del apóstol Pablo. Las trazas de la máquina lignaria, así como de todo el conjunto ornamental desarrollado tanto en el presbiterio como en el crucero corresponden al hermano Francisco Díaz de Ribero<sup>1104</sup> quien, a su vez, vuelve a ‘beber’ tanto de El Escorial como de la soluciones aplicadas en la capilla mayor de la catedral de Córdoba, diseñando un esquema compositivo que se articula a partir de un arco de triunfo bajo el que se enmarca el voluminoso sagrario-tabernáculo-expositor, de planta octogonal. Además de las alusiones al mítico templo hierosolimitano, ejemplificadas en las columnas salomónicas que dan forma al primer y segundo cuerpo, la espectacularidad teatral del Barroco se hará presente sobre la estructura sacramental posibilitando la rotación de ésta sobre un mismo eje que, en ocasiones, da lugar a la aparición del ostensorio eucarístico y, en otras, lo oculta mostrando únicamente diversos elementos del rico programa iconográfico con que está dotado.

El impacto sensorial que habría de provocar en los fieles semejante aparato escenográfico, propio del teatro sacro del Barroco, unido al propio carisma de la congregación jesuita empeñada en mostrar a los ojos de los fieles las verdades de la fe de una manera didáctica y divulgativa, convirtieron la máquina de la Casa Profesa granadina en referencia litúrgica e

---

“Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* vol. III, Madrid, Universidad Autónoma, 1991, pp. 43-52. Descuella por la innovación del enfoque metodológico empleado en torno a la remodelación de la rúbrica litúrgica y sus consecuencias sobre los templos los recientes estudios de PALMER WANDEL, L., *The Eucharist in the Reformation. Incardination and Liturgy*, Nueva York, Oxford University Press, 2006 y DE SILVA, J. M., *The sacralization of space and behavior in the early Modern World: studies and sources*, Surrey, St. Andrews Studies, 2015.

<sup>1104</sup> Este retablo ha sido ampliamente estudiado en cuanto a su morfología y usos litúrgicos por: CÓRDOBA SALMERÓN, M., *Patrimonio artístico y ciudad moderna. El conjunto jesuítico y colegio de san Pablo entre los siglos XVI y XVII*, Granada, Universidad, 2005; GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M., *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650)*, Granada, Universidad-Diputación, 1989, pp. 199-200; GÓMEZ PIÑOL, E., “Retablos y esculturas de las iglesias jesuíticas en Andalucía: del clasicismo trentino al esplendor barro del teatro sacro”, en GARCÍA GUTIÉRREZ, F. (Coord.), *El arte de la Compañía de Jesús en Andalucía (1554-2004)*, Córdoba, CajaSur, 2004, p. 163; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J.: *Altar Dei. Los frontales de mesas de altar en la Granada barroca*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001, pp. 118-119 y “Arquitectura barroca y jesuitismo: Díaz del Ribero y el retablo mayor de la antigua iglesia de San Pablo de Granada”, en *Cuadernos de Arte* 38, Granada, Universidad, 2007, pp. 99-118; y SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., “El retablo barroco como máquina y espectáculo: Díaz del Ribero y la iglesia de los jesuitas de Granada”, en *Actas del X Congreso de Historia del Arte. Los clasicismos en el arte español*, Madrid, Uned-CEHA, 1994, pp. 273-282. Al respecto de la controvertida intervención restauradora llevada a cabo hace unos años sobre el retablo y que supuso, a la postre, de la anulación del mecanismo que posibilitaba el giro del sagrario-tabernáculo-manifestador, véanse las opiniones vertidas por MARTÍNEZ JUSTICIA, M<sup>a</sup>. J. y SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., “La restauración como diálogo con la obra de arte. A propósito de una ‘disputa’ en Granada”, en *XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Castellón, Diputación, 1996, pp. 543-558.

centro de toda una serie de festividades religiosas donde el carácter efímero de otros elementos dispuestos a tal fin a lo largo del espacio congregacional configuraban cada cierto tiempo una estética ‘altarista’ de interesante desarrollo en la Edad Moderna<sup>1105</sup>.

Principios escenográficos que, de igual manera, volverían a aplicarse en un templo granadino cercano al comentado, el de la orden de san Juan de Dios. Imbuido en este caso el retablo por una vertiente mucho más decorativa, ya que está realizado entre 1744 y 1753 por José Francisco Guerrero. Compuesto por un único cuerpo y tres calles separadas por esbeltos estípites que anteceden a un voluminoso ático, la exuberante decoración de placas geométricas y motivos vegetales configuran un eje central en donde se disponen, de abajo arriba, el sagrario-manifestador, el amplio camarín en donde se custodian las reliquias del santo fundador de la orden hospitalarias en una urna de plata y una hornacina presidida por la Inmaculada Concepción. Esa línea cultural, además de ser propia del tiempo histórico en el que se incardina, viene a unir a su vez dos de las principales aportaciones al terreno de la arquitectura universal: la edículo sacramental, dotado además de un particular mecanismo que permite la exposición diaria de las especies eucarísticas, siendo ocultado en determinados momentos por un lienzo con la imagen del Buen Pastor; y el camarín, espacio intimista dedicado al culto mariano que, en esta ocasión, está centrado en la exaltación de la figura de Juan de Dios a partir de las pinturas sobre su vida realizadas por Tomás Ferrer y hábilmente distribuidas sobre los paramentos murarios del espacio cuadrangular en combinación con espejos, cobres, cristales pintados, golpes de talla doradas y repisas en las que descansan urnas con calaveras y reliquias de otros santos.

Y sin olvidar el terreno de la retablística, el ejemplo paradigmático mediante el cual puede advertirse la poderosa carga dogmática inherente a la Reforma católica imbuida por la no menos recurrente creatividad artística que tiene en la región andaluza un particular desarrollo vinculado al arte sacramental, se sitúa en la colegiata sevillana del Divino Salvador. Al paroxismo litúrgico y estético de su ya de por sí imponente capilla mayor –en donde de nuevo puede advertirse que la configuración final parte de un eje compositivo central conformado en su base por un sagrario-manifestador que, tras pasar por un desequilibrante grupo de Cristo en majestad rodeado de varios de sus discípulos, acaba en la gloria de Dios Padre–, se le une la disposición, unos años antes, de otra gran máquina lignaria que sirve de significativo enmarque para la modesta capilla sacramental<sup>1106</sup>. Ubicada

<sup>1105</sup> Algunas de estas fiestas promovidas por los jesuitas y que tienen por centro el templo granadino, aparecen descritas y detalladas en GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M., “Fiesta y propaganda en la Granada barroca: celebraciones en el Colegio de los jesuitas durante el siglo XVII”, en *Cuadernos de Arte* 32, Granada, Universidad, 2001, pp. 209-227.

<sup>1106</sup> La decoración interior de este espacio corresponde igualmente a las labores de Cayetano de Acosta quien, en 1754, daba por culminada su intervención integral en el recinto. En éste, el elemento más significativo era aportado por un retablo elevado sobre un banco marmóreo en el que destacaba la disposición del sagrario, en primer término, seguido de un cuerpo central con hornacina ocupada por la Virgen del Voto, flanqueada por dos calles laterales con esculturas de san José y Juan el Bautista. El retablo, de no demasiada altura, se remataba con un ático con la representación del Sagrado Corazón de Jesús. Importante fue la actuación integral planteada por el tracista de origen portugués en esta capilla, puesto que incorporaba por vez primera la decoración de rocalla, recurso ornamental inédito hasta entonces en la ciudad hispalense. En 1905 todo el conjunto sería pasto de las llamas tras provocarse un incendio fortuito. Mayor información al respecto puede consultarse en: GÓMEZ PIÑOL, E., *La Iglesia Colegial del Salvador: arte y sociedad en Sevilla (siglos XIII al XIX)*,



en la nave del evangelio, en transversal al crucero del templo y en contraposición al elevado años antes en el lado opuesto por José Maestre, el lisboeta Cayetano de Acosta trazaría en 1756 un retablo-portada (**imagen 170**) que además supondría una vuelta de tuerca a las de por sí conocidas tipologías de la arquitectura retablística. Además de servir de sustento de un elocuente programa iconográfico y actuar como proscenio al sacro recinto que antecede, en el centro del primer cuerpo se habilitaría como triunfal vano que permitiría al fiel ingresar en la capilla eucarística para proceder a la veneración de la hostia consagrada expuesta en el interior de este espacio. Esta enorme antesala dorada del *Sancta Sanctorum*, construida sobre la verticalidad del muro de cierre del templo, va a configurarse, desde el punto de vista del dogmatismo reformista, como un alegato del sacramento eucarístico: dos pares de estípites, imbuidos de las delirantes formas que alcanza la rocalla, custodian el vano central permitiendo la presencia de las representaciones de Francisco de Sales y Felipe Neri; a la vez, sirven de sustento para un segundo cuerpo que actúa cual ático, con una altura ciertamente superior al piso inferior. Un volumétrico baldaquino centra la composición compuesto a partir de bulbosos estípites, creando un sinuoso contraste entre entrantes y salientes arquitectónicos que son ocupados por una multitud de personajes alados. Remata la composición la colosal imagen de Dios Padre que antecede a un resplandeciente vano utilizado, de nuevo, como recurso teatral para crear un juego de luces y sombras.

En efecto, nada queda fuera de la previsión realizada por Acosta. No sólo la de por sí original situación del retablo o la utilización de esos recursos extra-artísticos que evocan a aquel primitivo Barroco romano en el que Bernini explotaba los rayos de luz para crear sensaciones inmanentes en sus arquitecturas; en el sentido iconográfico, la apuesta del artista portugués por desarrollar un programa iconográfico muy concreto, provisto de representaciones fácilmente identificables, lleva a la historiografía a plantear una doble lectura en torno a la figura el fiel<sup>1107</sup>: de un lado, un sentido horizontal que permite a éste adoptar una actitud piadosa desde que se halla frente a la gran máquina pues, desde el exterior, advierte que lo verdaderamente importante y trascendente según sus creencias, se encuentra en el interior de la capilla; y, por otro, marcado por un eje vertical que, a su vez, remite a la gloria del Padre eterno cuya emanantista presencia recuerda la gloria de Dios a la que está llamado a participar por la acción de los sacramentos de la misma manera que las generaciones anteriores a Cristo hicieron, ofrendando pan y vino ante el altar dispuesto en el baldaquino del piso superior que evoca, en su esencia, el Arca de la Alianza. Así debe entenderse como Melquisedec, Abraham, Moisés o Aarón, entre otros personajes 'arquetípicos', se postran ante la poderosa presencia del cordero pascual, sostén de un triangular candelabro de cinco brazos alzándose en el central un rutilante cáliz del que emerge la hostia consagrada. Un pabellón textil descubre a los presentes la escena, emulando el velo de aquel mítico templo hierosolimitano para así subrayar que la clara correspondencia entre el Antiguo y el Nuevo Testamento se vertebra a partir de la presencia de Cristo redentor.

---

Sevilla, Fundación farmacéutica Avenzoar, 2000, pp. 259-268; PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., *Cayetano de Acosta (1707-1778)*, Sevilla, Diputación, 2007, pp. 97-103; y RODA PEÑA, J., "Retablos y esculturas en las capillas sacramentales hispalenses del siglo XVIII", en *Isidorianum* 3, Sevilla, 1993, pp. 183-201.

<sup>1107</sup> Las aseveraciones que al respecto se explicitan parten de las válidamente aportadas por FERRER GARROFÉ, P., "El retablo-portada de la iglesia del Divino Salvador. Ensayo de un análisis", en *III Congreso español de Historia del Arte. Ponencias y comunicaciones*, Sevilla, 1980, pp. 63-64.

La marcada intención eucarística que adquieren la gran mayoría de los templos andaluces del Barroco no solo va a quedar patentizada en la construcción de los retablos o de tabernáculos exentos situados tras el ara, constituyendo ambas tipologías elementos parlantes capaces de articular el espacio de tal manera que, por medio de la creación artística, convierten los presbiterios en opulentos escenarios donde los volúmenes arquitectónicos vienen a potenciar las grandes devociones de la Reforma católica. Cabe destacar, en pureza, la existencia de otras actuaciones, menos costosas pero igualmente necesarias, que suman a este ‘aluvión sacramental’ su particular aportación.

De un lado destaca el ornato litúrgico compuesto por vasos sagrados, custodias, ostensorios y demás objetos labrados con materiales nobles y piedras preciosas. La proliferación de talleres locales de plateros, englobados en el gremio correspondiente patrocinado por san Eloy, constituye otra de las grandes aportaciones andaluzas al terreno del arte sacramental, descollando por la originalidad de sus propuestas los círculos sevillano, malagueño y cordobés. Ingente y fuera de los objetivos del presente estudio sería establecer en las siguientes líneas un repaso por aquellas piezas más sobresalientes, por otra parte debidamente estudiados por especialistas en fechas recientes. En todo caso, existe un importante conjunto de elementos dedicados a la exposición sacramental que, bien insertos en elementos arquitectónicos propios de la fábricas parroquiales y conventuales son utilizados para el culto diario o, por otra parte, relacionados con estructuras itinerantes procesionadas en determinadas festividades –incluyéndose en ellas las del *Corpus Christi* y la celebración de la octava correspondiente–.

Al respecto de esta segunda utilización descuellan por su originalidad las denominadas ‘carrozas eucarísticas’<sup>1108</sup>, vehículos conformados por una cabina, unas veces tirada por bestias y otras, por tracción humana a través de dos largueros que recorrían sus laterales, servían a los sacerdotes para llevar el viático a enfermos e impedidos de manera quizás más ostentosa de cómo venía realizándose desde tiempos anteriores, del modo en el que lo configuraron las pioneras archicofradías romanas de san Lorenzo in Dámaso y santa María sopra Minerva. El efectismo estético de estos elementos, en la mayoría de los casos decorados con golpes de talla dorada que vienen a identificar visualmente como una gran cápsula en la que ‘viaja Dios’, ha de entenderse en su propia conceptualización cual tabernáculo móvil o sagrario rodante.

Son más que evidentes las relaciones históricas que en el mundo egipcio, mesopotámico y griego antiguo ligan el uso de carros tirados por bestias a la presencia de la deidades, así como también el uso que la aristocracia renacentista va a hacer de los carruajes, una vez solventados los problemas de confort y suspensión de sus ejes, convirtiéndose en símbolo de su poderoso *status* social. También paradigmático será el empleo de estos vehículos en

<sup>1108</sup> Dos pormenorizadas investigaciones sobre este particular transporte sacramental son las de LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., “También el cielo es corte. La carroza portaviático de san Ildefonso de Granada, aparato barroco entre lo sacro y lo profano”, en *Revista de Arte Goya* nº 335, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2011, pp. 126-141 y RECIO MIR, A., “Los coches de Dios. Carrozas y sillas de manos eucarísticas en España y América”, en INSÚA, M. y VINATEA RECOBA, M., *Teatro y fiesta popular y religiosa*, Col. Biblioteca Áurea Digital del Griso nº 20, Navarra, Universidad, 2013, pp. 269-289.

las festivas demostraciones triunfales y alegóricas que se vivan en las ciudades europeas desde el siglo XVII, relacionadas con acontecimientos civiles o hechos religiosos. Por lo tanto su uso como 'transporte sacramental' queda perfectamente encajado tanto en sus antecedentes históricos como en el propio contexto de la sacralizada sociedad del Barroco en España en la que, además, la monarquía Habsburgo ya había protagonizado tiempo antes, como se señalaba en el apartado correspondiente a las costumbres de dicha familia, episodios en los que la carroza real se cedía a algún célibe para marchar sobre ella y transportar consigo el viático.

Semejantes elementos móviles quedarían reducidos, eso sí, a parroquias y colegiales de cierta importancia eclesiástica pues los gastos tanto de su ejecución como de su mantenimiento debían ser cuantiosos. En Andalucía, será la granadina esclavitud sacramental con sede en la parroquia de san Ildefonso la que patrocine su propio 'coche eucarístico', estrenándose el 26 de junio de 1765. Dos compañías militares escoltaron el carruaje que, a su vez, iba tirado por seis mulas convenientemente enjaezadas, al que seguían en la distancia otras berlinas de acompañamiento. Las críticas a este particular elemento de transporte no se hicieron esperar por parte de algunas dignidades religiosas, alegando que la forma de realizar tales traslados habían sido introducidos *ex novo* y que, además, no formaban parte del ritual litúrgico que, por otro lado, recomendaba que el sacramento fuese siempre visible. En Sevilla, por otra parte, a principios del siglo XVIII se llegarían a contabilizar hasta cerca de un total de seiscientas 'carrozas eucarísticas'<sup>1109</sup>, sirviendo a su vez de modelo para el territorio novo-hispano donde, al igual que en la metrópoli, proliferó en México o Puebla, por ejemplo.

Volviendo al interior de los templos, hay otros dos elementos que, por su especial caracteriología, también van a verse imbuidos de la 'oleada sacramental'. Uno de ellos son los llamados 'altares de aparato'. Se tratan de montajes erigidos en función de una festividad concreta que, una vez celebrada, se desmontan hasta la siguiente ocasión. Un ejemplo de ello es el perteneciente a la Escuela de Cristo de la Natividad, de Sevilla, hecho *ex profeso* para la capilla mayor. La Escuela se funda en 1793 y el Oratorio se consagraba cinco años más tarde, estrenándose en los meses siguientes esta singular pieza que tiene, a su vez, un marcado cariz eucarístico. Está realizado en madera dorada y plateada, quedando emparentado por la morfología de unos ángeles que en él se insertan con la obra de Cristóbal Ramos, a quien pertenece la Dolorosa del retablo. De igual manera guarda relación, en cuanto a su función, con el 'trono de octavas' labrado por el platero Juan Laureano de Pina para la catedral sevillana: un trono de ángeles actúa de peana para la custodia, mientras un radiante sol realza la presencia del ostensorio sobre el que, además, se dispone corona de la que pende un velo que, a posteriori, servirá para la reserva sacramental. Altares semejantes, con mayor o menor magnificencia, se conservan en la actualidad en otras localidades de la provincia sevillana como Carmona, Utrera, Olivares o, parcialmente, en Morón de la Frontera<sup>1110</sup>.

<sup>1109</sup> Cf. RECIO MIR, A., "'De color de hoja de oliva': la pintura de los coches en la Sevilla del siglo XVIII", en *Laboratorio de Arte* 22, Sevilla, Universidad, 2010, pp. 235-261.

<sup>1110</sup> Ese mismo carácter efímero se desarrollará en altares de aparato construidos en la península Italiana con motivo de la celebración de la Quincuagésima. Suelen conocerse con el nombre de *Quarentone* al estar presididos por la hostia consagrada, venerada al modo que los barnabitas solían realizar en el Milán de

El segundo elemento que, de la misma manera, ve como sus ya de por sí interesantes cualidades plásticas se acentúan es la escultura religiosa. En efecto, siguiendo los ejemplos ya comentados de los Cristos Yacentes del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid o el del Colegio del Patriarca, en Valencia, otras imágenes van a quedar provistas de una teca o cápsula a modo de sagrario personificado que hace, además, las veces de expositor sacramental. Casos singulares son la Virgen de la Bella, patrona de la localidad onubense de Lepe; Jesús Nazareno, titular de la cofradía del mismo nombre ubicada en Archidona, Málaga; o la Virgen de los Dolores, de Morón de la Frontera, en cuyas manos juntas se solía disponer un ostensorio eucarístico a tenor de unos presuntos privilegios pontificios que, hasta la fecha, no han sido aún localizados.

Al respecto existe constancia documental del intento de realizar una imagen de una Dolorosa en Málaga, para el oratorio de san Felipe Neri que, inserta en tabernáculo proyectado a finales del siglo XVIII por José Martín de Aldehuela para el centro de la capilla mayor, pudiese disponerse en su pecho con un viril para la exposición sacramental. La obra escultórica fue concertada por el prepósito de la congregación filipense, Cristóbal de Rojas y Sandoval, entre 1743 y 1756, con el afamado escultor y académico Fernando Ortiz (1717-1771). La amistad existente entre ambos personajes devino en el particular encargo, toda vez que el religioso pretendía recuperar la medieval iconografía de ‘Virgen-sagrario’ o ‘Virgen abridera’. El razonamiento al que se aludía para dicha concreción plástica enraizaba en la antigua creencia escolástica que asignaba a María el privilegio de haber sido el primer tabernáculo de Cristo, al haberse éste encarnado y gestado en su seno<sup>1111</sup>. De hecho, Rojas y Sandoval ya había pretendido años antes propagar en la ciudad, en connivencia con el marqués de san Javier y sin demasiado éxito, otro culto mariano, en este caso la controvertida ‘Virgen de la Luz’ –fuertemente criticada por su falta de fundamento mariológico, siendo los jesuitas sus iniciadores y propagadores–. La subjetiva representación alegórica mostraba el momento en el que María libraba con su sola presencia a un condenado de las fauces de un dragón<sup>1112</sup>, confundiendo su papel intercesor en la historia de la salvación con la falsa creencia de la redención de pecadores del infierno.

---

principios del siglo XVI. En la actualidad, en algunas localidades sureñas se sigue manteniendo la tradición, empleándose en la instalación de estos aparatos efímeros elementos constructivos económicos que, por acción de las técnicas y procedimientos artísticos, alcanzan cierto efectismo teatral acentuado por los juegos de luces y la disposición de mecanismos que permiten el movimiento de alguna de las partes del mismo.

<sup>1111</sup> La descripción e intención del encargo es narrada por el polifacético filipense ZAMORA, J. V., *Memorias de la Congregación del Presbíteros Seculares del Oratorio de San Felipe Neri de esta ciudad de Málaga*, Málaga, 1784. Consultada copia manuscrita de 1888 existente en la Biblioteca del obispado y diócesis de Málaga, sig. 90/C-42.

<sup>1112</sup> CARRETE PARRONDO, J., CHECA CREMADES, F. y BOZAL, V., *El grabado en España (siglos XV al XVIII)*, col. Summa Artis XXXI, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 429. Al respecto de un conflicto acerca de esta devoción en ciertas regiones españolas así como de las particularidades de esta polémica representación mariana, véanse: CARRETERO CALVO, R., “La Madre Santísima de la Luz en Aragón. Simbolismo de una iconografía jesuítica prohibida”, en LOMBA, C. y LOZANO, J. C. (Eds.), *El recurso a lo simbólico. Reflexiones sobre el gusto II. Actas del Simposio*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2013, pp. 203-212 y GIMÉNEZ LÓPEZ, E., “La devoción a la Madre Santísima de la Luz: un aspecto de la represión del jesuitismo en la España de Carlos III”, en *Revista de Historia Moderna* 15, 1996, pp. 213-231. En la polémica no solamente subyacen cuestiones del dogmatismo mariológico sino, sobre todo, ataques directos a la compañía de Jesús justamente en un tiempo histórico en el que el Despotismo Ilustrado pretendía poner coto a la fuerte influencia que la orden ejercía en determinados

Diversos avatares condujeron finalmente a desechar la idea original de Virgen-tabernáculo, entre otras cuestiones por el lento desarrollo de las obras de ornato llevadas a cabo en el oratorio malacitano. Incluso la muerte del preósito en 1757 mediatizó sustancialmente la Dolorosa labrada por Ortiz, desconociéndose si ésta llegó a contener en algún momento en su pecho la teca para la exposición eucarística. En todo caso y a partir de la referida fecha, la imagen pasó a depender de la Orden Tercera Servita, ubicándose en un altar lateral del templo y convirtiéndose en la titular de la piadosa asociación, en detrimento de un anterior busto de autoría anónima y fechable a principios del siglo XVIII, donado años antes a la misma por el conde de Buenavista<sup>1113</sup>.

#### 4.2.1. La parroquia de los Santos Mártires de Málaga, un templo sacramental

El particular caso de esta empresa deviene, en efecto, del clima de exaltación eucarística que se vive en Andalucía en el Barroco. Cierto es que en otras localidades se llegaron a edificar, desde finales del XVI, templos de nueva planta dedicados a la adoración sacramental, constituyéndose en paradigma de esta tendencia el convento granadino de agustinas recoletas dedicado al *Corpus Christi* –actual parroquia de la Magdalena– levantado durante la centuria siguiente en el que sobresale el monumental lienzo que preside su capilla mayor, pintado entre 1685 y 1686 por Juan de Sevilla Romero y Escalante, representando el *Triunfo de la eucaristía*. Sin embargo, el caso que exponemos a continuación resulta ser del todo paradigmático pues parte de una edificación anterior que va a *aggiornarse* para adquirir un lenguaje ornamental próximo a la estética de la rocalla a la vez que, la cofradía sacramental estante en ella, promueva un nuevo sentido iconográfico a las obras de ampliación espacial. Se trata pues de un intervención integral a desarrollar en todo el espacio interior del templo, a diferencia de otras actuaciones más puntuales, centradas sobre todo en dotar a la capilla mayor de un gran tabernáculo o, de disponer, en el centro del retablo, un sagrario-manifestador. La actuación a desarrollar en Málaga deviene de un ambicioso proyecto que a la postre convertirá una de las primitivas parroquias de la ciudad en una monumental capilla sacramental.

Como ya comentábamos en capítulos anteriores, la asociación eucarística existente en esta parroquial de los Mártires se funda entre 1520 y 1530, al amparo de las corporaciones que en la misma fecha se van configurando en la región, con la que también compartirá un hecho del todo singular: sus constituciones quedarán a aprobadas a finales del siglo XVI pese a que sus prácticas cultuales se verificaran desde décadas anteriores. De igual manera su constitución ha de ponerse en relación con el desarrollo constructivo del templo parroquial, a principios del siglo XVI, tras la anexión de la ciudad a la Corona de Castilla. Su pujanza en el XVII queda fuera de toda duda, como puede interpretarse a partir de dos datos concretos: el proceso constructivo de su custodia y andas procesionales y la creación de una asociación filial, elitista.

---

círculos sociales a través de la doctrina impartida en sus centros docentes y la predicación diaria desde el púlpito de sus templos.

<sup>1113</sup> Cf. SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Málaga, Hermandad de la Amargura (Zamarrilla), 1996, p. 309.



En cuanto a la primera iniciativa, comienza en 1592 con el encargo a Gregorio de Frías de una custodia de asiento, que seguiría un modelo desarrollado por éste artífice en piezas anteriores de similares características morfológicas. En 1615 por Juan de Viguera ‘el viejo’ labra unas andas que serán enriquecidas, entre 1632 y 1636, con un templete de dos cuerpos construido por Salvador Noriega alzado sobre una peana contratada en 1672 con Pedro Garrido de Loro. En 1650 se contrata con el platero Pedro Paz una custodia procesional de 150 marcos de plata –cerca de los 3 kilos de este material noble– que debería ser, por sus dimensiones, mayor que la primitiva<sup>1114</sup>. El conjunto, del todo ecléctico al quedar configurado de manera aleatoria, sin llevarse a cabo mediante un proyecto unitario, no debería ser muy disonante en cuanto a estilo. Tan solo la custodia de Frías se vertebraría en un lenguaje aún manierista, corregido posteriormente por la realizada por Pedro Paz. No serían éstos, no obstante, los únicos encargos llevados a cabo por la cofradía pues existe constancia documental de contratos satisfechos con otros plateros en pro de la materialización de insignias, varas y demás elementos de plata que formarían parte del cortejo eucarístico anual así como del uso cotidiano, en cuanto a su finalidad litúrgica, por los célibes de la parroquia.

La segunda iniciativa es la constitución de una hermandad filial, la ilustre esclavitud sacramental, fundada en 1645. Sus constituciones recogen que estaría conformada exclusivamente por setenta y dos hermanos de la cofradía matriz, “de calidad”, elegidos por su alta condición nobiliaria siendo todos feligreses de la parroquia. El prestigio social de los esclavos, segregados de la asociación matriz, revela la constitución de un grupo al modo y uso de los esquemas estamentales propios de la nobleza del Antiguo Régimen, cuyos miembros tendrían una enorme influencia social en la Málaga de la época: doce eran regidores de la ciudad, otros once pertenecían al tribunal del Santo Oficio mientras que, los restantes, ostentaban cargos de relevancia militar, económica y administrativa, perteneciendo a su vez a otras corporaciones de las que eran benefactores y patronos.

Los estatutos, aprobados y sancionados por el obispo fray Antonio Enríquez de Porres, establecen las obligaciones de sus miembros entre las que destacan la de participar en las dos procesiones anuales a realizar tanto en el día del Corpus como en la octava de Pascua y hacerse presente en el cabildo anual en el que se procedía a la elección del clavero y los consiliarios encargados de la gestión interna de la asociación. También quedaba regulada la asistencia *post-mortem* y la inscripción de posibles nuevos esclavos, eso sí, solo cuando hubiera muerto alguno de los fundadores y manteniendo un estricto derecho de sucesión y heredad, propio de una asociación elitista. Lo más significativo de estas reglas son los artículos agregados en 1655 y sancionados por el arcediano diocesano Félix de Tejada y Guzmán, conteniendo el juramento o voto que debían acatar los esclavos eucarísticos para “defender que la Virgen Ntra. Sra. fue concebida sin pecado original en primer y nstte [sic] de su Concepción preservada del por sus méritos de la Pasión de Christo Nro. Redemptor su hijo protestando dar la garganta a cuchillo en defensa de esta Verdad”<sup>1115</sup>.

<sup>1114</sup> SÁNCHEZ LAFUENTE-GÉMAR, R., *El arte... op. cit.*, pp. 196, 229 y 261.

<sup>1115</sup> *Constituciones y preceptos que ha de observar la Ilustre Hermandad de la Sclavitud del S. Sacramento. Sita en la Igllesia Parrochial de los Sanctos Martires, S. Ciriaco y Sancta Paula, desta Ciudad de Málaga. 1645-1655, s/f.*

La incorporación del voto inmaculadista se debe al enfervorizado panorama que en torno a esta creencia popular se vive en la ciudad en particular y en Andalucía, en general, desde años antes. Si en otras diócesis, los concejos, órdenes religiosas, cabildos catedralicios y demás instituciones profesaron públicamente su adhesión al misterio concepcionista, en Málaga tal advenimiento tiene lugar en 1654. Sería el 26 de enero de 1655 cuando, por vez primera, los esclavos eucarísticos de Los Mártires profesaran su fe inmaculadista en una solemne ceremonia celebrada en la parroquia<sup>1116</sup>.

Volviendo a la cofradía matriz, un pequeño salto temporal nos lleva a 1711. Por entonces y a iniciativa de los marqueses de Cabriñana y Cela así como con el oportuno beneplácito del párroco Feliciano Mateos, comienza a labrarse una capilla sacramental situada en un espacio de planta cuadrangular, junto a la puerta principal de acceso a la parroquia. Los motivos son los comunes a este mismo tipo de empresas: contar con un espacio más amplio y “cómodo” para los cultos eucarísticos. En éste además van a unirse dos de las principales devociones auspiciadas por la Reforma católica, la concepcionista y la sacramental a partir de la construcción en el testero principal de un retablo de madera tallada y dorada. En su centro se se abriría un nicho-hornacina presidido por una imagen de la Inmaculada Concepción, posiblemente propiedad de la esclavitud filial. Igualmente contaba la capilla con sacristía propia, situada tras el retablo, cuyos muros perimetrales lindaban con el cementerio parroquial.

En 1713, Andrés Natera-Salvatierra y Prado, hermano de la corporación, caballero de la orden de Calatrava, capitán de Caballos Coraza y miembro de una destacada familia noble de Málaga de procedencia torroxeña, recoge en acta notarial su compromiso para sufragar los costes de dicho retablo. Este gesto le vale el reconocimiento del obispo de Málaga, Diego de Toro y Villalobos quien, a través de los hermanos mayores de la cofradía sacramental, le ofrecen el patronazgo y mayordomía de la citada corporación, que es aceptado, obteniendo en propiedad la capilla. En 1724, el propio Natera-Salvatierra heredará la posesión de otra más, la hasta entonces consagrada a santa Bárbara, propiedad hasta entonces de sus abuelos maternos, contigua a la anterior y situada la primera del lado de la Epístola, en los pies de la iglesia, entre la torre-campanario y el acceso lateral a la parroquia. Manteniendo un arco de acceso de estética similar a los existentes en el resto de las capillas, en su centro descollaría el escudo nobiliario de la familia patrocinadora en el que destacan la alusiones heroicas y honoríficas conseguidas por su carrera militar. El interior de la capilla se dedicaría a la devoción a dos jóvenes mártires, Justa y Rufina que, según la creencia popular, fueron dos hermanas alfareras sevillanas que en tiempos de la persecución cristiana, en torno al siglo III, sufrieron un cruel martirio ordenado por el prefecto romano de Sevilla por no renunciar a sus creencias cristianas y destruir el ídolo de Afrodita-Salambó. Un grupo escultórico de ambas, representadas como mártires junto a la maqueta de la torre de la Catedral hispalense, la popular “Giralda”, presidiría un retablo de dimensiones algo más reducidas que el de la capilla sacramental aledaña. No obstante, este recinto será conocido no por el nombre de las mártires hispalenses sino por el de san Andrés, en clara alusión al

<sup>1116</sup> El desarrollo histórico de esta asociación nobiliaria puede seguir en GONZÁLEZ TORRES, J., “Eclósión, auge y pervivencia de una asociación del Barroco: La Hermandad Sacramental de los Santos Mártires y la promoción arquitectónica en la Málaga del siglo XVIII”, en *Boletín de Arte* nº 25, Málaga, Universidad, 2004, pp. 263 y ss.

detentado por su promotor quien, además, aprovechará para construir en ella su propio panteón familiar.

El interés de remodelar estos espacios al completo responde, sin duda alguna, a las pautas sociales propias de la nobleza del Antiguo Régimen, un tanto decaída en términos generales durante el inicio del siglo XVIII en España pero aún pujantes en Málaga, ciudad en donde estirpes como la de los Natera-Prado ejercerán aún labores de mecenazgo artístico y filantropía social al amparo de una Iglesia diocesana que tampoco vive en los albores de la Ilustración un período de esplendor. Curiosamente, de toda esta actuación, el único elemento conservado en la actualidad, además de los propios espacios en sí, es el escudo de armas de la familia Natera, que puede apreciarse en el arco fajón de acceso a la entonces capilla de san Andrés. Así mismo, esta pujante labor arquitectónica y de ornato es un fenómeno propio de las cofradías sacramentales existentes en las principales parroquias de la ciudad a lo largo de todo el siglo XVIII, tal y como puede comprobarse en obras desarrolladas en San Juan, en Santiago y en El Sagrario a costa de la tesorería de estas asociaciones y contando siempre con ayudas puntuales de reconocidas familias nobles, integrantes de las mismas<sup>1117</sup>.

Pero sin duda, la gran obra estaba por llegar y su materialización supondría, a la postre, convertir la parroquia en espacio íntegro dedicado a la adoración sacramental cuyo principal foco de atención estaría situado en la cabecera de la misma, centro simbólico desde el cual se vertebraría un cuidado programa de exaltación eucarística relacionado con la vida de los mártires titulares del templo. 1756 es el año de partida de un proceso renovador que se dilata por espacio de diecinueve años, dando así muestras que se trataba de un proyecto ambicioso que obligaba, en primera instancia, a adquirir una serie de parcelas contiguas a la antigua cabecera. No debieron por lo tanto escatimarse cuantos esfuerzos económicos fuesen necesarios, toda vez que la intención de la cofradía sacramental era desarrollar las pautas dadas para la ampliación espacial del templo por el maestro mayor catedralicio, Antonio Ramos, a cuya creatividad y solvencia técnica han de atribuirse sin temor a equívoco la paternidad del resultado final.

En efecto, del desarrollo de las actuaciones arquitectónicas se coligen dos importantes consecuencias: de un lado, la unión en planta de un esquema basilical de tres naves con otro circular, conformado por una cabecera trilobulada que se, a su vez, se integran el crucero, el presbiterio y la capilla mayor, rememorándose en cierto modo los *martirya* que desde época paleocristiana se dedicaban al culto a los mártires (**imagen 171**); por otro, la simbología espacial se completaba con la disposición bajo la cúpula que cubría la intersección de la nave congregacional con la cabecera de un sagrario-tabernáculo. A medida que las obras se realizaban esta segunda intención quedaría resuelta de otro modo, modificándose el proyecto inicial al disponer finalmente la estructura sacramental sobre la base de altar de un monumental retablo con camarín, dispuesto en el testero principal del templo.

---

<sup>1117</sup> Cf. CAMACHO MARTÍNEZ, R., "Promoción arquitectónica de las Hermandades del Santísimo de la Málaga Barroca. Perspectiva desde fuentes documentales", en *Archivos y Fondos documentales para la historia del Patrimonio Cultural de las Hermandades*, Málaga, Ayuntamiento, 2004, pp. 15-38.

A partir de estas actuaciones se vertebraría el ciclo iconográfico que también adquiriría un doble sentido: por un lado, la exaltación de la eucaristía como sacramento primordial de la Iglesia y, por otro, la veneración a los santos Mártires, Ciriaco y Paula, jóvenes que según las notas legendarios fueron martirizados en tiempos del emperador Diocleciano. La relación entre ambos puntos culturales a partir de la consideración de Cristo como *Rex Martyrum* estaría servida a través de la persuasión escenográfica propia del Barroco, constituyendo las naves parroquiales un virtuoso y triunfal camino mediante el cual los santos aniquilados por su inquebrantable filiación cristiana –y representados plásticamente en ocho lienzos situados en la bóveda de la nave central– comulgarían del cuerpo y la sangre transustanciados, custodiados en el sagrario.

### 4.3 LA CAPILLA SACRAMENTAL ANDALUZA: EXPERIMENTACIÓN CONCEPTUAL-ESPACIAL Y BÚSQUEDA DE UNA IDENTIDAD SIMBÓLICA, TIPOLÓGICA E ICONOGRÁFICA.

En apartados anteriores ya se expusieron cómo las propuestas teológicas y litúrgicas recogidas en los cánones trentinos iban a encontrar un amplio desarrollo no solo en las sinodales provinciales y regionales sino, también, en la denominada ‘literatura del decreto’. Es éste un movimiento de raíz eminentemente doctrinaria mediante el cual la jerarquía eclesiástica complementa las propuestas conciliares adecuando su renovado dogmatismo a cada situación concreta; como ya vimos, ejemplos palmarios son las *Instrucciones* milanesas del arzobispo Carlos Borromeo así como aquel documento valenciano que deriva de éstas, las *Advertencias* del prelado Aliaga. En definitiva, se configura todo un corpus de referencias esenciales para las renovadas normativas que los distintos órganos de gobierno de las órdenes mendicantes van a realizar a finales del siglo XVI, adaptando sus principios carismáticos y tradicionales costumbres al espíritu de la Reforma católica.

Así pues y en paralelo a las comentadas transformaciones que viven las catedrales andaluzas, las parroquias y los conventos planifican a partir del impulso de las renacidas cofradías sacramentales la construcción de espacios exclusivos para el culto eucarístico. He aquí el origen de estas capillas que en un principio van a materializarse siguiendo principios manieristas y que, pronto, florecido el Barroco, van a convertirse a todas luces en microcosmos cuasi autónomos que llegarán a rivalizar en volumen y proporciones a los propios cuerpos arquitectónicos existentes previamente en el recinto parroquial o monástico. Semejante evolución es fruto de la aplicación del espíritu retórico, grandilocuente y fastuoso de la estética cultural en la que nacen y de la que van a quedar fuertemente imbuidos<sup>1118</sup>.

**Ubicación.** La construcción de estos espacios de adoración no se atiene a una ubicación previamente establecida. Si, por ejemplo, las realizadas en la zona levantina al amparo de las

<sup>1118</sup> Las notas que a continuación se citan ya fueron apuntadas tiempo atrás, aplicándose al estudio de los espacios eucarísticos de la provincia malagueña. Cf. GONZÁLEZ TORRES, J., “Iconografía y mensaje en los programas eucarísticos de la arquitectura del Barroco en Málaga”, en en COLOMA MARTÍN, I. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. (Ed.), *Correspondencia e Integración de las Artes. Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte*, tomo II, Málaga, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes-Universidad, 2003.

directrices de Aliaga solían disponerse en las cabeceras de los templos, en Andalucía jugará un papel esencial el entorno urbano aprovechándose las pastillas de terreno colindantes a los muros del templo que sean más fáciles de adquirir o aprovechar, dependiendo de los casos. Una posibilidad que, en ocasiones, devendrán en conflictos jurídicos sobre la propiedad de los terrenos y su nuevo uso, dilatándose con ello los procesos constructivos. Por consiguiente, la disposición de estos novedosos espacios no se atiene a una norma fija aunque, eso sí, siempre suponga una adición al preexistente cuerpo del templo, conjugando así el papel de arquitectura viva del que, también, hablábamos en el apartado anterior.

Precisamente el carácter netamente eucarístico es otro de los signos que marcan su identidad propia. De hecho, si las capillas de comunión levantinas se dedican, como indica su propia denominación, únicamente a la distribución del pan consagrado entre los fieles para así no tener que importunar otras celebraciones que se desarrollen en las capillas mayores de los templos; en Andalucía, la edificación de estos espacios suponen en sí la materialización arquitectónica de las disposiciones doctrinales que obligan a la veneración sacramental al disponerse de forma expresa, en un acotado espacio inserto en el interior de los templos, de un sagrario en que el quedan reservadas de manera permanente las especies eucarísticas. Para ello es necesario materializar e identificar, utilizando los múltiples recursos que ofrece la estética barroca, un recinto constituido en auténtica *Domus Dei* o residencia de Dios, un *locus* terrenal que permita hacer entender al fiel que en él mora y permanece la divinidad ubicado dentro del ya de por sí sacro espacio de la iglesia<sup>1119</sup>.

**Correspondencia e integración de las artes.** Teniendo en cuenta tales disposiciones y atendiendo a un criterio que combina a partes iguales el dogmatismo, la instrumentalización y la pedagogía, la Iglesia va a requerir del mundo artístico una más que necesaria colaboración. Serán justamente el talento y la creativa mente de los artífices las encargadas de llevar a la práctica y materializar bajo presupuestos estéticos la fuerte carga teórica, ideológica, metafísica e incluso política que redundan en la base fundamental de la capilla sacramental. Así pues las estructuras arquitectónicas, en primer lugar, y cuantas esculturas, pinturas, yeserías y demás elementos parlantes –tales como filacterias e inscripciones–, en cuanto a su capacidad complementaria y desarrolladora de determinadas ideas, van a verse integradas en un proceso de mixtificación y correspondencia, no solamente propio del tiempo barroco, sino necesario en todo momento para llevar a la práctica toda esa carga cristológica y mesiánica que se pretende trasladar.

Se parte a su vez de una concepción filosófica de la persona en la que la razón y las emociones forman un todo continuo sin subordinaciones, en pro de la comprensión del mundo, en una línea general, pero también de los particularismos de la cristología sacramental, en particular, pues son justamente éstos los fundamentos dogmáticos sobre los que se construye el espacio eucarístico. No se trata únicamente de establecer un estado

<sup>1119</sup> La concepción eucarística del templo es un recurso que dimana necesariamente de la Reforma católica. Dos reflexiones al respecto, establecidas sobre ejemplos opuestos pero basadas en la materialización artística de las mismas ideas teóricas, son las de: RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., "Liturgia y culto en las iglesias de Palladio", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. VII-VIII, Madrid, 1996, pp. 51-67 y RAMALLO ASENSIO, G., "El templo como espacio eucarístico", en AA. VV., *Mane Nobiscum Domine. Camino de Paz*, Orense, Obispado-Xunta de Galicia, 2005, pp. 47-58.



emocional creado en la *psique* de cada cual. Más bien se trataría de abrir, a través de ese entramado emotivo, un camino para la comprensión genérica de los contenidos teóricos desarrollados en el contexto simbólico-espacial de la propia arquitectura, en sus elementos mobiliarios y en el ornato elaborado *ad hoc*, provocando en quien se imbuje de este espíritu una rápida corriente identitaria de adhesión inquebrantable tanto de lo que ve con sus propios ojos, como de lo que siente al entrar en el mismo. El resultado quedará así vinculado a la experiencia que cada uno vivencia por sí mismo pero, también y de manera complementaria, a través de la interacción con el conjunto de feligreses y la participación en las liturgias culturales que se verifiquen en el propio espacio sacramental, las cuales ayudan a su vez a clarificar mensajes, dilucidar dudas y reforzar determinados criterios que se van trasmutando y adaptando a los tiempos litúrgicos. Es así como han de entenderse las emociones que suscitan a partes iguales las experiencias religiosas y estéticas, convertidas en un medio de relación social tendente a la creación de realidades. De ahí el carácter 'performativo' de lo emocional y su capacidad para movilizar a los fieles, cimentando las relaciones entre ellos para, en última instancia, conformar junto con la razón católica un símbolo identitario de pertenencia a la Iglesia de Cristo que es el que tiene lugar en la propia capilla sacramental.

Ese canal de comunicación que se establece suscita sentimientos hacia la idea suprasensible de Dios a través de un 'poso' de verdad, de un necesario contacto con lo que es verdadero y comprobable a través de la interacción de recursos visuales fácilmente asimilables y entendibles por parte del fiel. En la tradición occidental, estos recursos están ligados a la propia historia del pensamiento desde la Antigüedad clásica, de ahí que no supongan apenas novedad; sin embargo la mentalidad barroca los recupera y los adapta a su particular retórica en pro de exaltar los principios fundamentales de la renovada Iglesia católica, frente a cualquier otro estímulo exterior. Invocación a un juicio valorativo que pasa por las emociones, elemento capacitado para movilizar la mentalidad colectiva a favor de determinadas ideas que, en pureza, no son neutrales ni imparciales ya que incluso, en ocasiones, lindan lo épico. Se trata pues de una emoción cognitiva, ligada a la remozada razón tratada en Trento e impregnada a su vez de connotaciones didácticas y moralizadoras.

**Discurso simbólico.** En este sentido e íntimamente relacionado con la dicotomía razón-emoción, las claves iconográficas y el mensaje simbólico final cobran un especial significado, desarrollándose de manera amplia y genérica en la capilla sacramental todas las claves explicadas en el apartado III de esta tesis que tienen, de manera global, tres claras fuentes de inspiración: motivos veterotestamentarios y referencias neotestamentarias; el ingente cuerpo conformado por las alegorías eucarísticas, insertas para reforzar aún más el carácter militante de la renovada Iglesia; y, por el último, el polimorfismo significado de los animales cual espejo moral y norma de comportamiento, alineados en clave religiosa cuales trasuntos mismos de la propia divinidad. A estas referencias se le unen las lógicas referencias a personajes paradigmáticos que a lo largo de la historia han actuado en pro de la defensa cultural de la eucaristía, incluyéndose en ellos desde los evangelistas y Padres de la Iglesia hasta los conocidos religiosos de la escolástica, no olvidando tampoco la incursión de las nuevas santidades que la propia Reforma católica promoverá. Al hilo de esta argumentación, cabe destacar de la misma manera la alusión directa a otras personalidades ligadas a la historia local de la localidad en la que se construya el espacio sacramental, máxime si ésta ha

dado para mayor gloria de la Iglesia mártires que tiempo atrás sucumbieron ante el poder de la sinrazón y la incomprensión, entregando su vida a cambio de no renunciar a sus propias creencias. De igual manera no pueden perderse de vista la, en ocasiones, forzada aparición en los ciclos sacramentales de determinadas devociones específicas, ligadas generalmente a los cultos patronales, la religiosidad vernácula y las devociones locales, 'sometidas' ahora a una lectura unitaria donde el carácter eucarístico prevalece por encima de otras consideraciones.

**Intervención y transformación arquitectónicas.** La materialización de la capilla sacramental supone además una necesaria remodelación del anterior espacio sacro de un templo. Ampliaciones que en la mayoría de los casos estudiados se justifican a partir de una 'imperiosa' necesidad, por parte de las cofradías sacramentales, de contar con una mayor amplitud para el desarrollo de las prácticas adoradoras que, si bien son anteriores a la Reforma católica, ahora 'requieren' de una mayor amplitud con tal de dar cabida al colectivo de fieles que así lo demandan. Atrás quedarían así las capillas o altares de finales del XVI, modificados sustancialmente en el Barroco y de los que prácticamente apenas si, hoy en día, se conservan testimonios originales.

Pero los intereses demostrados por las asociaciones eucarísticas no son exclusivos sino que cuentan, necesariamente, con el respaldo de los párrocos o las órdenes religiosas, según los casos donde éstas tengan sus sedes, así como cuentan con la aquiescencia de los respectivos preladados. De hecho podría argumentarse que los propios obispos van a ser los que auspicien en última instancia la construcción de estas capillas, demostrando así ciertas injerencias de la jerarquía eclesiástica en pro de salvaguardar los mandatos aprobados por las constituciones sinodales provinciales y diocesanas. De hecho, las inspecciones realizadas por los visitadores eclesiásticos nombrados por los obispados, tienden en cierto modo a inspeccionar el modo en el que en cada parroquia, por ejemplo, se verifican los cultos sacramentales y se atiende el ritual litúrgico a partir de la utilización y conservación de cuantos elementos sean necesarios, recomendando a la postre la realización de mejoras que atañen desde detalles fácilmente realizables hasta reformas constructivas mucho más contundentes en aras de cumplir, así, con el mandato jurídico.

De hecho, durante el siglo XVII, pero sobre todo durante el XVIII, son cuantiosos los informes que en las diócesis andaluzas recomendaron la construcción de sagrarios en los templos parroquiales para así no interrumpir las funciones litúrgicas que tuviesen lugar en el presbiterio cuando fuese necesario tomar el viático para asistir a algún enfermo o moribundo<sup>1120</sup>. Por su parte, las órdenes religiosas, en su mayoría, adoptan una postura que

---

<sup>1120</sup> POMAR RODIL, P. J.: "La catedral de Jerez de la Frontera: emulación cultural y configuración espacial". *El comportamiento de las catedrales españolas: del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003. p. 80, nota 37. Los canónigos sevillanos recordaban al arzobispo Palafox, aludiendo a la intención de éste de introducir el rezo del Rosario diario en la catedral, que éste podría verificarse en la aneja parroquia del Sagrario. De hecho le recuerdan que, según se dispone en "el Ceremonial y Ritual Romano, que en las Iglesias Catedrales aya un Sagrario à parte, donde se pueda asistir à los Fieles en los Ministerios de Confesiones, Comuniones y administración de Sacramentos, para que ni se omitan estas funciones, ni se turben, o inquieten el orden de los Oficios Divinos; que aun por Ministerios tan necesarios, y tan importantes al Pueblo Cristiano, no se deben interrumpir o embarazar. Y así vemos se practica en todas las Iglesia Catedrales".

se considera del todo paradigmática: unen sus devociones insignes al culto eucarístico en un mismo espacio de tal manera que crean un remozado *locus* en el que Cristo mora de manera permanente rodeado, a su vez, de aquellas mismas representaciones y simulacros sacros que dan sentido histórico al *status* de la institución monástica. La Virgen del Rosario de los dominicos, la Inmaculada franciscana o la devoción a la Virgen del Carmen en los carmelitas, se conjugan a su vez con las representaciones paradigmáticas que cada una de estas órdenes desarrolla en pro de un episodio de la pasión de Cristo: el Dulce Nombre de Jesús, la Vera+Cruz o el Nazareno caído, respectivamente, vienen a simbolizar junto al sagrario y el resto de elementos del programa iconográfico, una renovada lectura donde la redención del género humano que deviene de la cruenta e ignominiosa muerte de Cristo actualiza de manera permanente el mensaje de salvación inherente a ésta en el cual, a su vez, actúan de testigos los devociones insignes de los mendicantes proponiendo al fiel un modelo de vida cristiana que, de seguirse, culminará en el perdón de los pecados y la consiguiente consecuencia de disfrutar de una vida eterna en la gloria celestial pudiendo, a su vez, participar a través de banquete eucarístico de una visión meridiana de la divinidad dispuesta en el trono de la gracia.

**Señalética específica.** Esa experiencia vivencial que tiene lugar en el interior de la capilla sacramental debe ser conocida y reconocida no solo al ingresar al templo sino desde el exterior. Con dicho motivo, los espacios eucarísticos andaluces van a ver reforzado su lenguaje simbólico con la inserción, a modo de señalética *ad hoc*, de una serie de elementos externos que procuran trasladar la sacralidad propia de estos recintos al dominio público, representado por las calles y plazas donde los templos se alcen. En este sentido cabe destacar un elenco de recursos que evidencian plástica y visualmente que un determinado recinto religioso ostenta además un carácter eucarístico, entrando en juego motivos tales como las placas con ornamentos sacramentales –cálices, hostias o custodias, entre otros–, agarraderas para lámparas que de manera perpetua quedan encendidas para dar a entender la permanencia de la divinidad, ventanales abiertos desde los que se bosquejan tímidamente los fulgores dorados y luminosos que irradian desde el interior de las capillas o, por último, veletas que además de comprobar la dirección del viento ejemplifican una determinada imagen sacramental. Dependiendo de la disponibilidad de medios y la importancia eclesial del recinto al que pertenezcan, estos elementos tendrán un mayor o menor desarrollo, completándose en ocasiones con personificaciones que aludirán a las advocaciones propias de la parroquia o convento como, también, a constantes iconográficas a través de las cuales se pongan de manifiesto el carácter histórico y sagrado del mismo que, en definitiva, busca su materialización arquitectónica cual morada terrena de la divinidad.

**Tipologías y modelos.** El amplio abanico cronológico en el que estos espacios se construyen, así como el desarrollo de los programas iconográficos que en éstos se insertan –que no cuentan siempre con un mismo criterio a la hora de reflejar de forma plástica determinados conceptos como tampoco pueden ‘leerse’ siempre siguiendo unos mismos criterios simbólicos–, obliga al establecimiento de diversas tipologías en las que, de manera novedosa hasta ahora, puedan analizarse con mayor detenimiento, amplitud de miras y certera concreción, las capillas sacramentales andaluzas. Teniendo en cuenta que el concepto aplicable a éstas ha sido ya convenientemente definido, la siguiente clasificación tiene a su vez por objeto hacer más entendible el mensaje final que, en cada momento, la comitencia

eclesial ha querido reflejar en estas iniciativas eucarísticas. Así, el estudio de las mismas podría dividirse en:

- Modelo covitano.
- Modelo templario.
- Modelo barroco. Con una variante ornamental y otra, programática.
- Modelo tardo-barroco.

Este esquema tipológico que proponemos se argumenta bajo criterios específicos, siendo a su vez fruto de una lógica progresión por parte de la propia cultura del Barroco así como por las intenciones argumentadas por los distintos patrocinadores y comitentes. A continuación tratamos de establecer las claves historiográficas generales y los diferentes matices que a éstas se adhieren hasta la consecución final de los diferentes modelos de capilla sacramental existentes en Andalucía, entre finales del siglo XVI y el segundo tercio del siglo XVIII.

#### ▪ **Modelo covitano, la celda de Cristo**

La vida contemplativa y eremítica auspiciada por Bruno de Colonia (1030-1101) a través de la orden cartuja va a marcar el desarrollo de una de las tipologías más emblemáticas del arte sacramental, imbuida a su vez en el microcosmos que de por sí constituye el oratorio rodeado de celdas que conforma el monasterio cartujo, donde la devoción a la eucaristía es uno de los puntos a destacar en su carisma. Para el fundador, es en la soledad del cenobio donde de forma continua habita Dios, en una recuperada línea ascética que entronca su pensamiento con el de los padres apostólicos. La austeridad, el ayuno y la penitencia impuestas para resistir a las tentaciones del mundo, la carne y el demonio, tienen su proyección en la oración contemplativa.

La defensa de la fe en la eucaristía queda patente en Bruno quien, en el lecho de muerte y tras comulgar en la eucaristía, realiza la *confesso fidei*, una profesión de fe reveladora a todas luces de su magisterio: “Creo [en] los sacramentos que venera y cree la Iglesia Católica; y que en particular en el que se consagró en el Altar está el verdadero Cuerpo, verdadera Carne, y verdadera Sangre de nuestro Señor Jesu-Christo, que nosotros recibimos en remisión de nuestros pecados, y en esperanza de la salud eterna”<sup>1121</sup>.

Un estilo de vida que quedó impreso en la propia orden, difundido por los testigos de las acciones del fundador, a través de prácticas que refuerzan esta creencia. De hecho, en el capítulo general celebrado en 1261 se ordenaba que en los recintos propios se dispusiera una puerta abridera en el cancel que separa el coro de los profesos del correspondiente espacio habitado por los conversos, con la idea que todos presenciaran el momento de la elevación de la hostia consagrada durante el desarrollo de las eucaristías. La disposición se relacionaba a su vez con la costumbre iniciada por el obispo de París, Odón de Sully, quien en la primera década del siglo normatizaba la costumbre de los fieles que acudían a la catedral parisina, reverenciando el sacramento en el momento de la consagración a través

<sup>1121</sup> *Vida del Patriarca San Bruno, y principio de su Religión, que fundó en los muy ásperos montes de Cartuxa. Reducida a compendio por el R. P. D. Joaquin Alfaura, Monge de la Real Cartuxa de nuestra Señora de Valde-Christo, Prior que fue de la misma Casa, sacada de la que tiene escrita en la Historia de las Cartuxas de la Provincia de Cataluña, Salamanca, Francisco de Tózar, 1791, p. 175. 2ª edición.*

de un gesto genuflexo. La paulatina falta de afluencia a los recintos sacros no fue óbice para que en el interior de los cenobios cartujos las prácticas se mantuvieran a pesar que, precisamente, los aires que al exterior corrían no eran propicios para el culto sacramental.

Será el paso del tiempo el que introduzca novedades en la propia orden a partir de la construcción de un espacio sacramental ubicado en el ábside de sus iglesias, comunicado directamente con la capilla mayor. Su origen es del todo enigmático, siendo quizás la abadía de *Le Grande Chartreuse*, constituida por el propio fundador y posteriormente desplazada unos kilómetros más abajo del valle en el que se ubica, al norte de Grenoble, la que iniciara esta particular fórmula constructiva. A ello contribuirán tal vez las ocho reconstrucciones que debieron de realizarse sobre el mismo entre 1320 y 1676, como consecuencia de pavorosos incendios<sup>1122</sup>. Contrastan estos datos con la ausencia de una normativa *ad hoc* impulsada por los propios monjes en la que se explicitara la disposición de este espacio del recinto sacro, contrastando por ejemplo con otras disposiciones que preveían el desarrollo de una iglesia de nave única, sin capillas laterales, con un coro central que dividiera el espacio congregacional en dos secciones o la codificación de otras zonas, bien delimitadas, en el plano del ‘desierto’ cartujo. En este sentido no deja de resultar paradójico la falta de concreciones teóricas en paralelo al progreso de ‘costumbres constructivas’ que, por ejemplo en España, devienen en un hecho casi canónico de obligado cumplimiento.

La primera prueba que ejemplifica la disposición de un espacio sacramental siguiendo el esquema lineal comentado –capilla mayor/trasaltar– se desarrolla en la valenciana Cartuja de Porta Coeli<sup>1123</sup> antes de 1428. A ésta le siguen los realizados en la sevillana de las Cuevas treinta y seis años después de su fundación en 1436<sup>1124</sup> o el de la vallisoletana de Aniago a partir de 1441<sup>1125</sup>. Así pues la capilla sacramental se convierte en espacio esencial tanto para edificaciones posteriores como para las realizadas anteriormente, en las que se verificarían labores de remodelación y ornato. En este sentido destacan las obras llevadas a cabo en las

<sup>1122</sup> La pobreza de medios para luchar contra el fuego y la peculiaridad regional de este departamento francés de cubrir los techos con *essendolles*, tejas de abeto fácilmente combustibles, provocaban la destrucción casi completa del recinto cada vez que las pavesas hacían acto de presencia como consecuencia de combustiones en chimeneas.

<sup>1123</sup> Ampliado hacia 1627, fecha en la que se constatan el desarrollo de labores pictóricas por Francisco Ribalta en los postigos del altar, representando a los santos Pedro y Pablo. En 1780 volvería a remodelarse el espacio sacramental, de planta cuadrada y tratada con jaspes y pinturas, al tiempo que también se hacía lo propio con el resto de la iglesia cenobial. De hecho, esta última actuación derivaría en la disposición de un interesante programa pictórico compuesto por los arquetipos testamentarios: Abraham e Isaac, Melquisedec, el sueño de Jacob y la escalera, Moisés y la lluvia del maná, David, Noé, Elías confortado por el ángel así como Ruth y Booz. En las pechinas quedarían dispuestos los evangelistas mientras que en la cúpula se pintaría un fresco presidido por el Padre Eterno en gloria, el cordero con el Libro de los Siete Sellos, coros de serafines y querubines junto a santos y patriarcas del Antiguo Testamento, las Virtudes Teologales, los dones del Espíritu Santo y las vencidas personificaciones de la Herejía y la Idolatría. En el anillo de la cubrición cupular se abrirían ocho pequeños vanos cubiertos con cristales de colores que irradiarían luz natural a la reducida estancia, provocando una sensación de atmósfera sobrenatural. Véase *La Cartuja de Porta-Coeli (Valencia). Apuntes históricos por Francisco Tarín y Juaneda. Ilustraciones de Vicente Soriano Marí*, Valencia, Manuel Alufre, 1897, pp. 18-19.

<sup>1124</sup> CUARTERO Y HUERTA, B., *Historia de la Cartuja de Santa María de las Cuevas y de su filial de Cazalla de la Sierra*, t. II, Madrid, Taurus, 1988, pp. 603-615.

<sup>1125</sup> Cf. CANTERA MONTENEGRO, S., *La Cartuja de Santa María de Aniago (1441-1835). La orden de San Bruno en Valladolid*, Salzburgo, Universidad-Institut für Anglistik un Amerikanistik, 1998.



cartujas de La Defensión en Jerez (1637-1639)<sup>1126</sup>, Miraflores (1659)<sup>1127</sup>, Aula Dei en Zaragoza (siglo XVIII), Cazalla de la Sierra (1761)<sup>1128</sup> y Ara Christi. Se trataban de espacios reducidos que deben ponerse en relación con el lema con el que suele recibir a quienes acceden a su interior: *Tabernaculum Dei cum Hominibus, et habitabit cum eis*. Un recinto a priori velado, oculto, pero en el que permanece el habitante más 'ilustre' de todo el conjunto abacial, el propio Cristo. El desarrollo de la vida monástica y el cumplimiento escrupuloso del Oficio de las Horas marcará la presencia de los frailes cartujos en el espacio congregacional del templo presintiendo, a través de sus sentidos, que la presencia del aquél por el cual están congregados es mucho más cercana de cuanto pudiera creerse. En este sentido cobra especial importancia el convencimiento personal y colectivo en las especies consagradas que se guardan en la celda de Dios, habilitada en la zona del trasaltar.

▪ **Modelo templario. Tras los pasos del recinto hierosolimitano**

El espacio sacro se articula a partir de una secuenciación o compartimentación cuyo afán constructivo y simbólico contribuye a recordar la estructura tripartita del mítico Templo de Jerusalén: el *ulam* (vestíbulo), *hekal* (santuario) y *debir* (sancta sanctorum). Tales presupuestos requieren a su vez de un conocimiento especializado del mismo, pues el seguimiento de una arquitectura histórica, tristemente desaparecida, supone dificultades para la materialización de la misma. En ese camino, el resultado final será una trasposición un tanto sincrética que, no obstante, queda imbuida de ciertos rasgos religiosos clásicos o localistas que permitan su aceptación y rápida vinculación a la mentalidad colectiva.

Así pues, la 'fiebre hierosolimitana' que se vive en las décadas finales del siglo XVI en ciertos círculos eruditos, auspiciada sin duda por la finalización del palacio-monasterio de El Escorial, tiene un destacado desarrollo en la provincia cordobesa. El importante papel que en la configuración final del espacio sacramental de la mezquita-catedral desarrollan Ambrosio de Morales y Pedro de Céspedes, encuentran en Cessare Arbassia al artista capaz de plasmar todas aquellas erudiciones que, partiendo de las conclusiones extraídas por el cordobés Juan Bautista Villalpando, venían a poner en valor las consideraciones 'divinas' de las trazas del primitivo tabernáculo del desierto, posteriormente levantado en piedra por el rey Salomón en Jerusalén.

La verdad exegética y la realidad constructiva fueron las dos corrientes sobre las cuales se trazaron entonces debates y controversias que defendía de una parte la apuesta más arqueológica-filológica del templo y, por otra, el alegorismo impuesto a raíz de la bíblica visión de Ezequiel. En ambas situaciones, la voluntad de llevar a cabo y materializar a finales del siglo XVI el 'templo de los templos' alcanzaría un desarrollo tan elevado que un sin fin de edificios erigidos entonces no perseguían otra meta que alcanzar ese 'sublime

<sup>1126</sup> Documentalmente está atestiguada la intervención de Francisco de Zurbarán en unas tablas en las que imprime al óleo sus célebres ángeles turiferarios.

<sup>1127</sup> El trabajo realizado estuvo en manos de un maestro llamado Policarpo. Cf. TARÍN JUANEDA, F., *La Real Cartuja de Miraflores*, Burgos, 1896, p. 191.

<sup>1128</sup> Filial de la sevillana de las Cuevas. Véase CUARTERO HUERTA, B., *Historia... op. cit.*, p. 341.

arquitectónico<sup>1129</sup> que se convierte, para sus ideólogos, en prácticamente una obsesión, convencidos, como así lo estaban, de estar en posesión de una verdad casi absoluta.

La arquitectura de pantallas de la antigua mezquita ayuda a la concreción de un singular espacio sacramental, dando pie a que a través de su adecuación, la plasmación de las ideas hierosolimitanas puedan llegar a ser, como así ocurriría, felizmente plasmadas. Dado el primer paso por Hernán Ruiz, el segundo corresponde al escultor flamenco Guglielmo Dorta quien elabora en madera dorada y tallada un tabernáculo circular de dos cuerpos que será dispuesto en el cubículo del muro sur, entendido como cabecera del espacio sacramental. El edículo quedará dispuesto en centro de una pequeña cámara, de reducidas dimensiones y revestida de tallas, doradas por Alonso de Ribera. Se trata de crear un *Sancta Sanctorum* a partir de un anacrónico repertorio proto-renacentista propio del compromiso humanista evocador de la antigüedad ornamental en el que se incardinan *putti*, águilas, festones, guirnaldas y trofeos con una importante presencia escultórica de referencias bíblicas<sup>1130</sup>. Las puertas que cerrarían este espacio sacro servirían, quizás sin pretenderlo en un inicio, en una solución netamente orientalizante al convertirse en punto de referencia ineludible del recinto pues la ocultación a los ojos de los fieles de su interior provocaría en éstos el punto de emoción religiosa inherente a una estancia vedada que, celosamente, guarda la presencia de la divinidad.

La evocación por lo tanto al mítico Templo de Jerusalén está más que servida pues justamente el lugar santo al completo se haya de por sí completamente reservado, compartimentado en su interior por el bosque de columnas que conforman la sala congregacional hipóstila al modo de aquella primitiva tienda del desierto en la que moraba el propio Yahvé y que, posteriormente, servirían de inspiración para el legendario santuario hierosolimitano.

Será el pintor de Saluzzo Cesare Arbassia quien complete visualmente las referencias salomonistas utilizando en los frescos que va a realizar en los paramentos murarios la columna entorchada de inspiración vaticana. Su disposición en el enmarque de los accesos al recinto así como en los altares próximos al cubículo sacro, redundan en la configuración global de un espacio templario al modo de las descripciones bíblicas<sup>1131</sup> que hablaban del velo que cubría el santuario apoyados sobre dichos puntales así como las que se situaban en el pórtico del vestíbulo del recinto, fundidas en bronce por Hiram de Tiro a la memoria de Jaquín y Boaz, entendidas como la firmeza y la fortaleza que robustecen el reino de David,

<sup>1129</sup> RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, J. A., "Evocar, reconstruir, tal vez soñar (El Templo de Jerusalén en la Historia de la Arquitectura)", en AA. VV., *Dios arquitecto (Juan Bautista Villalpando y el Templo de Salomón)*, Madrid, Siruela, 1994, pp. 37-45, 2ª edición.

<sup>1130</sup> La estructura labrada por el artista flamenco se completa con la disposición tanto en la misma como en los plafones dorados que forran por completo la estancia sacra de quince episodios de la pasión de Cristo y otras escenas que contienen a Eva y Adán, los santos Agustín y Jerónimo, las Virtudes de la Fe, Fortaleza, Prudencia y Templanza, la Virgen con Jesús niño acompañada de los apóstoles Pedro y Pablo, así como los arquetipos sacramentales del racimo de Canaán, el presado de las uvas, la serpiente de bronce, la caída de Maná, la celebración hebrea de la Pascua y el Sacrificio de Isaac. Cf. PÉREZ LOZANO, M., "Los programas iconográficos de la Capilla del Sagrario de la Catedral de Córdoba", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV-8, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1991, pp. 57-64.

<sup>1131</sup> *Éxodo* 26, 32; *I Reyes* 7, 15-22.

de cuya stirpe nacerá el propio Cristo, fuente de Sabiduría y garante tanto de la Justicia como de las demás Virtudes representadas, a su vez, por voluptuosas figuras femeninas cuales acróteras manieristas en los retablos fingidos dispuestos por el artista italiano junto al *Sancta Sanctorum*<sup>1132</sup>.

La intervención de Arbassia comienza en 1584, coincidiendo con el relevo en la silla episcopal ocupada desde dos años antes por Antonio de Pazos y Figueroa, prelado al que se debe sin duda la culminación del proyecto en 1586. Una vez acabadas las obras de adecuación del tabernáculo en la cámara santa, el pintor realizará en dos fases las labores propias de su oficio siguiendo el programa de exaltación martirial e invitación al banquete mesiánico ideado por Ambrosio de Morales y Pablo de Céspedes, resultando finalmente un espacio entendido al modo de Templo de la Justicia y de la Sabiduría. El casi obsesivo interés de Céspedes por hacer conciliar lo humanístico con la Reforma católica le lleva al intento de purificar el fundamento clásico de toda contaminación icónica pagana para vincularlo a una génesis cristiana. Es de esta manera como ha de entenderse la necesidad de disponer en el recinto las referencias visuales a las columnas entorchadas<sup>1133</sup>, retorcidas a partir de un fuste estriado decorado con exuberante hojarasca que contrasta con las texturas bronceas dadas al capitel y las marmóreas aplicadas a la basa y fuste. Tanta grandeza según su opinión dieron a la mítica construcción salomónica dichos machones que no tenían un matiz decorativo sino del todo sustentante. Es más, va a desarrollar Céspedes una peregrina idea aún más llamativa: la relación y justificación del pasado hebreo de España, ejemplarizado en la propia ciudad de Córdoba.

Un aserto que le llevará a una consideración muy singular respaldada por un antiguo texto árabe. En efecto, según esta fuente, el antiguo templo romano de Jano que se elevaba sobre el solar catedralicio en tiempos de la dominación de Hispania era, en realidad, el asentamiento que los judíos descendientes de Noé configuraron por consanguinidad y siguiendo el modo de hacer dictado a sus ancestros por Yavhé para la construcción del Arca. Por lo tanto, antes que el recinto profano ya existía en ese perímetro una estructura cuyas medidas y proporciones parecían corresponder a diseños divinos<sup>1134</sup>. La edificación en tiempo visigodo de la basílica de san Vicente sobre el recinto profano, en tiempos del obispo Osio, supondría en este sentido la persistencia de la idea de un solar sacro aprovechado por los musulmanes a partir de la conquista de la ciudad para elevar sobre sus cimientos la mezquita-aljama. La posterior cristianización del espacio islámico ocurrida a partir de 1236 continuaría la primigenia noción del desaparecido y primitivo edificio divino, legitimador por tanto en clave completamente sobrenatural de todas las capas constructivas que se sustentasen a partir de sus cimientos, ya que en esencia aún seguían latiendo los resabios de aquel recinto hierosolimitano.

<sup>1132</sup> BLÁZQUEZ MATEOS, E. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *Cesare Arbassia... op. cit.*, p. 97. Corresponde a este estudio la definitiva lectura iconológica que se ofrece a continuación fruto de desentrañar los orígenes teológicos, teóricos y litúrgicos que se hayan inmersos en las escenas que comprenden en su totalidad el ciclo historiado de la capilla.

<sup>1133</sup> Por lo demás, remedo de la famosa 'columna santa' de la basílica Vaticana, venerada como reliquia desde los tiempos medievales.

<sup>1134</sup> RUBIO LAPAZ, J., "El 'Discurso... art. cit.", p. 222.

La atrevida aseveración vendría a conectar con otro planteamiento no menos singular, pero a su vez extendido, y del que ya se hizo mención en el capítulo correspondiente: la identificación del rey Felipe II como heredero de la tradición judaica a partir de un curioso entronque histórico-familiar entre sus empresas artísticas y las desarrollada en tiempos remotos por Salomón. El desarrollo de estas premisas en el palacio-monasterio de El Escorial habrían también de servir de estímulo para desarrollar, en Córdoba, un cauce estético similar.

Así que, por diversas motivaciones, el espacio sacramental iba adquiriendo un perfil salomonista que entroncaba tanto con las referencias al mítico templo como, también, a la propia historia del solar sobre el que se alzaba ahora, poderosa y ampliamente fundamentada, la capilla del sagrario. Es justamente desde el muro del *Sancta Sanctorum* donde ha de comenzar la lectura del programa iconográfico que tiene por hilo argumental el cristocentrismo propio de la cultura humanista, conectando la imagen visual con los textos explicativos insertos en cada una de las escenas –al modo acostumbrado por la literatura emblemática– para proyectarse en tres líneas temáticas: exaltación mesiánica y eucarística de Cristo; respaldo a su capacidad sacrificial en aras de cumplir el mandato divino de renunciar a su condición para entregarse al tormento de cruz y por ende redimir a la humanidad; y proyección de sus acciones hacia el pasado, el presente y el futuro en consonancia con la profética venida a la tierra prefigurada en los textos veterotestamentarios y la actualización de su mensaje a través de la sangre derramada por los mártires. La aportación plástica de Arbassia dota además a las distintas escenas, en un sentido aún mayor de como ocurriera en la capilla mayor de la catedral de Málaga, de ciertas dosis escenográficas al aplicar incluso telones de fondo en las representaciones y utilizar un lenguaje accesorio plagado de connotaciones dramáticas que ‘descubren’, ante el fiel, el sentido de las imágenes representadas que transmiten a su vez una finalidad trascendente.

La invitación continuada al fiel de participar en el banquete eucarístico que preside el testero principal de la capilla, refrendado por la inscripción *gustate et videte quam suavis est dominus*<sup>1135</sup>, se patentiza no solo a lo largo de los restantes personajes y escenas que configuran el ciclo iconográfico sino del resto de inscripciones que, a partir de contenidos complementarios, repercuten en la configuración del espacio congregacional que antecede a la cámara santa a modo de salón palaciego, engalanado suntuosamente para la ocasión pues no falta ni siquiera un adorno dentro de la ambientación festiva que provoca la aparición de hojas, flores y frutas a través de las cuales también se refleja la magnitud del acontecimiento que se va a verificar. Los profetas David e Isaías, situados junto a las puertas del *Sancta Sanctorum* testifican cual integrantes del cuerpo místico que ya ha experimentado la unión previa con Cristo a través del sacramento, la benigna acción que su recepción provoca invitando a los feligreses a sumarse al evento festivo. Una reiteración que se persigue igualmente con la disposición de las escenas protagonizadas por un numeroso elenco de

---

<sup>1135</sup> Inspirada en *Salmos* 34, 9-10. La unificación de los ritos por Pío V tendería a escoger la frase como antifona para la celebración del domingo VIII después de Pentecostés.

mártires y santos locales<sup>1136</sup>, revestidos con lujosas indumentarias pues son privilegiados comensales que igualmente ya han participado del banquete al entregar sus propias vidas con tal de no renunciar a seguir los pasos del Nazareno. Las llamadas a la reflexión vienen dadas por la inserción de las escenas pasionistas del despedimiento de Cristo con su madre y la oración en el huerto de Getsemaní, entendidas como renuncia a los bienes terrenales a favor de una decidida apuesta por unos planes de Dios que a su vez garantizan el éxito de la gesta cristológica a partir de la disposición de ángeles con los instrumentos de la pasión. Los paisajes que completan el ciclo actúan a su vez como elementos exaltativos de la vida en clave mística, inmensidades evocadoras de una naturaleza sagrada que guarda relaciones semánticas con el paso del desierto como escenario propicio para la purificación y la fortaleza anímica del ser humano.

La conjunción de finalidades didácticas, proselitistas y simbólicas marcan la plasmación del complejo programa pictórico que conceden el máximo protagonismo al punto focal marcado por el tabernáculo, centro referencial de todo el espacio y su razón fundamental (**imagen 172**). La incardinación en él de las voluntades eclesíásticas, humanísticas y artísticas confieren definitivamente al novedoso espacio valores cristológicos, eruditos y plásticos, propios del momento en el que se materializa el proyecto pero que de manera indeleble van a marcar los comienzos de una senda sacramental que dejará honda huella en el desarrollo del arte del Barroco, si bien esta cultura virará ostensiblemente hacia un arte más vivencial, pasional y directo donde las connotaciones simbólicas vengán marcadas por la interacción de mayores recursos escenográficos aportados por la incardinación y mixtificación de las artes.

#### ▪ **Modelo barroco**

Es la creación prototípica de esta cultura, capaz de recoger la tradición manierista y transformarla en un complejo entramado simbólico en el que la mixtificación e integración de las artes adquieren un papel capital en comunión con los recursos teatrales más prototípicos del momento. Sin embargo y en aras de analizar con mayor detenimiento su desarrollo, este modelo cuenta, a nuestro entender, con dos versiones que, partiendo del concepto común de capilla sacramental, desarrollan alternativas diferenciadas:

- **Variante ornamental.** Se argumenta a partir de una planta centralizada a la que se accede, aunque no sea necesario, a través de un breve pasillo. La forma circular o poligonal de ésta marca un *centrum* en el espacio que será ocupado por un tabernáculo, elemento típicamente sacramental que hunde sus raíces en aquellos ciborios paleocristianos, ya comentados, elevados por mandato expreso del emperador Constantino para identificar el ara del altar. La relectura de este templete exento es a su vez propia del Barroco español, si bien en Andalucía cobra entidad propia<sup>1137</sup> hasta el punto de no localizarse únicamente en las capillas mayores sino

<sup>1136</sup> Formando conjuntos de tres personajes, se distinguen en los muros del perímetro congregacional a: Acisclo, Victoria y Zoilo, Fausto, Enero y Marcial, Perfecto, Flora y María, Sisenando, Tiberio y Pablo, Pedro, Ubalamboso y Sabiniano, Pelagio, Eulogio y Leocricia, Adolfo, Juan y Áurea, Aurelio, Sabigoto y Georgio, Félix, Lilliosa e Ysac, culminando con Fulgencio, Jeremías y Wistremundo.

<sup>1137</sup> Véase RIVAS CARMONA, J., "Los tabernáculos del Barroco andaluz", en *Imafronte* nº. 3-4-5, Murcia, Universidad, 1987-1988-1989, pp. 157-186.



que, como ocurre en esta variante, se alza como paradigma centralizado de las propias capillas sacramentales. Alrededor del hito eucarístico se dispondrá un programa iconográfico que, en ocasiones, puede llegar a confundirse con la riqueza ornamental de las yeserías dieciochescas, co-protagonistas del entramado simbólico que en torno a la figura de Cristo finalmente se configura.

Aprovechando las cualidades inherentes al tabernáculo, en tanto a su funcionamiento cual eje de máxima visibilidad y principal punto focal de un espacio, la disposición de éstos en las capillas sacramentales refuerzan el carácter presencial dado a las especies consagradas que se guardan, a su vez, en el sagrario. De otro lado no pueden olvidarse las particularidades estéticas que un elemento de esta índole incorpora, siendo el punto del que necesariamente se ha de partir a la hora de dotar al resto del espacio de un programa iconográfico que, de por sí, tiene sentido porque parte de la propia estructura sacramental y retorna, a la postre, hacia ella en un juego centrípeto de indudable raíz teatral. De hecho su imagen, imbuida de la redundante carga teórica que alude de nuevo al histórico arca del desierto, se entiende en pleno barroco cual trasunto del trono de Dios en la tierra<sup>1138</sup>.

La manifestación teofánica de la divinidad, advertida visualmente por el tabernáculo, cobra además una especial significación con otras representaciones simbólicas tangenciales también incluidas en el mismo espacio sacramental. En este sentido, su unión a la figura de la Virgen María, de la que suele destacarse sobre todo su pureza, supondrá el desarrollo de otras ideas imbuidas de una mayor complejidad teológica relacionadas con la encarnación de Cristo en el seno de su madre y la actuación de ésta como sagrario del Dios viviente.

De igual forma, junto a la identificada presencia y a las constantes iconográficas que conforman el programa, hay otros recursos que adquieren en este modelo un protagonismo nítido. Se trata del aparato ornamental que, literalmente, inunda los elementos sustentantes y sustentados: palmetas, hojas de acanto, vegetales y roleos entremezclados con otras formas de la naturaleza conforman un entramado decorativo que a su vez se relaciona con los golpes de color, los juegos de luces y sombras advertidos a través de los apabullantes volúmenes que adquieren las yeserías o los deslumbrantes haces de luz que penetran por los ventanales abiertos en la base de la cúpula.

---

<sup>1138</sup> Con semejante calificativo se tacha al tabernáculo de la capilla sacramental construida a mediados del siglo XVIII en la parroquia de san Mateo, en Lucena (Córdoba), en el día de la bendición del recinto. Cf. *Sermón de la translación, y colocación del Señor Sacramentado en el nuevo sagrario, fabricado en la Ciudad de Lucena, en su Iglesia Parroquial de San Matheo. Pronunciado por el M. R. P. Pdo. Fr. Hipólito García, actual Difinidor de la Provincia de Andalucía, Orden de Predicadores, y Prior del convento de N. S. de la Concepción de la Ciudad de Antequera, en el día octavo de la solemnes Fiestas, que se consagraron en éste culto; en la que tributó el suyo la M. N. Y M. L. Ciudad, día 10 de mayo de 1772. Sacanlo a la luz los Illes. Sres. D. Justo Muñoz Villa-real, y D. Francisco Montero y Montenegro, Regidores, y su Cavalleros comisionados para dicha festividad, Antequera, Agustín de Doblás, 1772.*

Es justamente en las localidades cordobesas de Lucena y Priego de Córdoba donde con mayor intensidad se desarrolla esta variante que, no obstante, se cobra de más ejemplos por otras zonas andaluzas aunque quizás éstos no ostenten de una manera tan meridiana la exuberante y ornamental propuesta vertebrada en los primeros.

- **Variante programática.** Esta apuesta admite una mayor diversidad planimétrica, eliminado, de entrada, las referencias a construcciones que necesariamente no tienen porqué tener como base constructiva fundamental el círculo. De hecho el centro de estos espacios quedará completamente expedito para actuar a su vez de área congregacional, accediéndose a ésta de diferentes formas en función de la planta escogida. Será pues el testero mayor de la capilla el lugar en el que se alce un retablo, la mayoría de las veces de madera dorada y policromada, en el que cobre especial relevancia el sagrario-tabernáculo-manifestador. En torno a esta singular pieza, de por sí relevante por cuanto representa de por sí un signo indeleble de carácter sacramental, se articulará un variado programa iconográfico que inundará el resto de los paramentos murarios así como el sistema constructivo con el que se cierre la capilla.

Es justamente la erudita plasmación del catálogo parlante de representaciones, alegorías y símbolos el matiz identitario de esta propuesta que, además, suele ser la elegida por las órdenes mendicantes para expresar, a través de ella, su adhesión al misterio sacramental a la vez que éste sirva de unión a la particular visión de la vida cristiana que normatizan sus reglas fundacionales. Un ejemplo de los muchos que podrían aludirse se encuentra todavía, aunque muy maltratado, en la iglesia del Carmen del antiguo convento carmelita de san Andrés, en Málaga, en cuya nave de la epístola, en sentido perpendicular a la propia nave, comenzó a levantarse a finales del siglo XVII una paradigmática capilla sacramental (**imagen 173**). Por sus características constructivas –combina la planta octogonal provista de cripta inferior con la disposición en el lado principal de un retablo con camarín elevado, hexagonal, cubierto con cúpula– habría que relacionar la dirección de la misma al círculo del conocido maestro Felipe de Unzurruñzaga<sup>1139</sup>. Destaca sobremanera en este ejemplo carmelitano malagueño la intención de definir un espacio doblemente cristológico, desde la duplicidad planimétrica misma que invita a fusionar orgánica y conceptualmente sendos espacios centralizados: la capilla sacramental y el camarín. De un modo tan sutil como inteligente, la simbiosis de ambos espacios instaba al fiel a unir en una sola entidad el Cristo presente, aunque ‘invisible’ en el tabernáculo, con el Cristo ‘visible’ que rememora el sacrificio en el corazón del retablo. Una dualidad que ha de relacionarse a su vez con el concepto de la doble naturaleza humana y divina del protagonista.

<sup>1139</sup> Al menos así lo estima CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Málaga barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*, Málaga, Universidad-Colegio de Arquitectos-Diputación, 1981, p. 237. Semejante atribución no es óbice para que otras referencias documentales aún por desentrañar otorguen más luz a la paternidad no solo de este espacio sino de todo un conjunto de obras desarrolladas en Málaga y su provincia entre finales del XVII y principios del XVIII, compartiendo todas ellas similitudes técnicas y formales.

En efecto, el elemento más característico de la capilla era la equilibrada máquina lignaria que lo presidía, labrada en madera y entonada en una particular mezcla de tonos dorados y verdosos, conformando una particular estructura arquitectónica en biombo y ocupando así tres de los lados del recinto. El punto central del retablo era el tabernáculo-sagrario del que se elevaba a su vez un arco peraltado cual embocadura del camarín. En éste, la imagen dieciochesca de *Jesús caído en tierra*, devoción insigne de los carmelitas y encargo de éstos probablemente a un destacado miembro del taller de los Mora, actuaba de referente plástico del ya de por sí simbólico recinto eucarístico, custodio de las especies consagradas. Pero, además, el resto del recinto se hallaba imbuido de todo un despliegue programático de esculturas y relieves de pequeño tamaño dispuestas a lo largo de las siete calles a partir de las cuales se alzaba el retablo. Las mismas eran representativas de los santos Angelo, Domingo de Guzmán, Andrés Corsino y Pedro de Alcántara, conformando un primer grupo; un segundo quedaba compuesto por otros destacados miembros del histórico santoral pero labrados en un tamaño menor con tal de disponerse en rehundidas hornacinas: Francisco de Paula, Juan Nepomuceno, José, Antonio de Padua, Margarita, Cecilia, Rita de Casia y Teresa de Jesús<sup>1140</sup>.

Para otorgar de sentido esta aparente amalgama de personajes y hacerlos ‘actuar’ en función del carácter cristológico del espacio, se hace necesaria la participación en la elaboración previa del programa iconográfico de una persona o grupo reducido que descuelle fundamentalmente por su vasta preparación teológica. Será ésta sin duda la base fundamental que argumente el desarrollo de esta vertiente que no juega tanto con los elementos decorativos explicitados en la anterior sino que, más bien, enlaza de manera directa con los planteamientos simbólicos más propios del manierismo. No obstante, el paso del tiempo hará que de la complejidad se pase más bien a una simplificación de referencias alegóricas y motivos eucarísticos, centrándose más bien en aquellos considerados más ‘clásicos’ dentro del prolijo repertorio existente y ampliamente tratado en el capítulo III.

#### ▪ Modelo tardo-barroco, el retorno a lo esencial

Los parámetros artísticos que a nivel general e internacional se desarrollan desde ciertos focos influyentes a partir de las primeras décadas del siglo XVIII, contradicen en esencia la suntuosidad y magnificencia demostradas por el ampuloso Barroco decorativo, desarrollado en las décadas anteriores. El desmedido uso que dicha estética había conferido a determinados encargos provoca una reacción del todo contraria, propiciada además por los recientes descubrimientos arqueológicos de Pompeya y Herculano así como por las teorías de determinados teóricos. Será así como, en resumen, se abra paso una corriente academicista que actuará andando el tiempo en un doble sentido: de una parte proponiendo la adopción de nuevos ideales artísticos a partir de fundamentos neoclásicos, asentados hacia la etapa finisecular del XVIII y, por otra, dando un giro de tuerca a las corrientes que, aún siendo netamente barrocas, incorporen conceptos más esenciales en

<sup>1140</sup> La identificación de los santos corresponde a MOLINA GÁLVEZ, M., “La iglesia de Nuestra Señora del Carmen en el tránsito de los siglos XIX al XX”, en *La Saeta de Otoño* nº 30, Málaga, Agrupación de Cofradías, 2002, p. 120.

donde la ornamentación no suponga una desvirtuación técnica de la arquitectura y sean precisamente los criterios constructivos y, por consiguiente sus clásicas referencias simbólicas, las que actúen de guía estética.

Esta segunda corriente es la que se asienta particularmente a mediados del siglo XVIII en Andalucía, conviviendo aún con el desbordante universo de la rocalla y sus bulbosos recursos plásticos. En el terreno de la arquitectura religiosa son abundantes los ejemplos que vuelven a incidir en aquellos criterios esenciales que dieron fama al Barroco romano más clasicista, más 'borrominiano' que 'bernesco' en cuanto al empleo de las plantas y el no alabeo de sus muros, si bien la ornamentación sufrirá un proceso de 'reeducación' al amparo de cuantos elementos constructivos configuren la realidad espacial de las iglesias. En cuanto a las capillas sacramentales, encontradas en menor número, se verán igualmente imbuidas por los comentados criterios generalistas, abandonándose la gesticulante retórica decorativa e iconográfica prototípica de las variantes ornamental y programática anteriormente reseñadas para apostar por espacios más diáfanos donde lo esencial se disponga de una manera clara, directa y concisa.

Tales premisas estéticas no son óbices para la materialización de una capilla sacramental que apuesta por la planta centralizada como base fundamental de la construcción, cobrando especial protagonismo la forma elíptica. El desarrollo de ésta configura un espacio presidido, en uno de sus lados, por una capilla mayor en la que se dispone un sagrario-tabernáculo. La desnudez ornamental da paso a una mayor valoración de los elementos constructivos que, por supuesto, incorporan un programa iconográfico donde las escenas representadas se imbuyen también de una mayor clarificación argumental y simbólica.





**Imagen 146.** Juan de Orea. *Sepulcro de fray Diego Fernández de Villalán.* 1554-1555. Antigua capilla sacramental. Catedral de Almería.



**Imagen 147.** Sol de Villalán. Cabecera exterior. Catedral de Almería. Finales del siglo XVI.



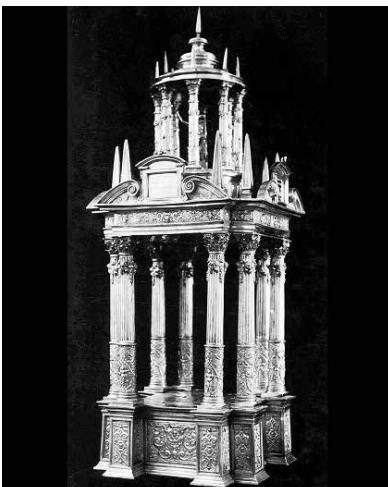
**Imagen 148.** *Capilla mayor.* Remodelación presbiterial Catedral de Almería. 1768-1776.



**Imagen 149.** Francisco Heylan. Grabado. *Capilla mayor.* Catedral de Granada. 1612.



**Imagen 150.** Capilla mayor de la catedral de Málaga 1575-1589

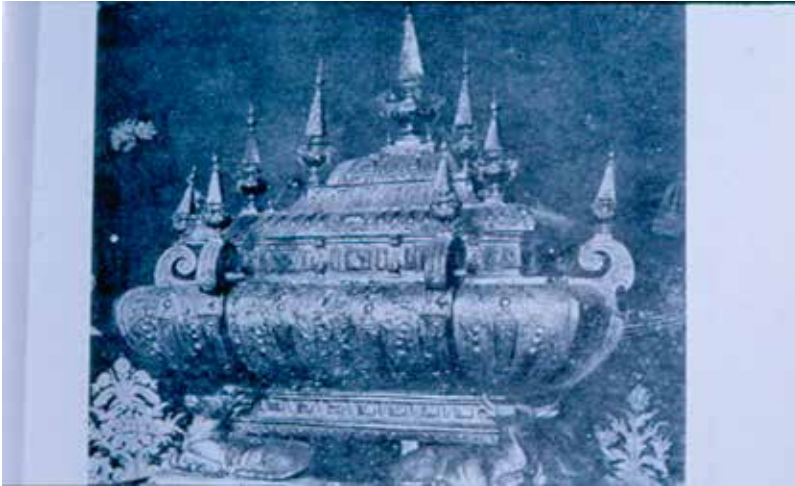


**Imagen 151.** Juan Rodríguez de Babilonia. *Custodia procesional.* Catedral de Málaga. Desaparecida. 1581



**Imagen 152.** Francisco Álvarez *Custodia procesional.* Ayuntamiento de Madrid. 1573





**Imagen 153.** Luis Puig  
*Arca del 'monumento' del triduo sacro*  
Catedral de Valencia. Desaparecida  
1631



**Imagen 154.** ¿Asensio de Maeda?  
*'Monumento' del triduo sacro.*  
Catedral de Sevilla.  
ca. 1583-1585 // 1688-1689.



**Imagen 155.** ¿Juan Bautista Vázquez?  
*Esculturas del 'monumento' del triduo sacro.*  
Catedral de Sevilla. 1584-1585



**Imagen 156.** Juan de Arfe.  
*Custodia turriforme.*  
Catedral de Sevilla.  
1580-1586.



**Imagen 157.** Francisco de Alfaro  
*Sagrario.*  
Catedral de Sevilla.  
1593.



**Imagen 158.** Juan L. de Pina y Manuel Guerrero de Alcántara.  
*Trono de Octavas.* Catedral de Sevilla.  
1688-1695. Remodelado siglo XVIII



**Imagen 159.** Carlo Rainaldi.  
*Grabado de las '40 horas' celebradas en la iglesia del Gesù.*  
Roma. 1650



**Imagen 160.** Colegio de Sopron.  
*Máquina de las XL Horas.*  
Lámina de la página 4.  
ca. 1684.





**Imagen 161.** Alonso Matías (trazas). *Retablo*. Capilla mayor. Catedral de Córdoba 1618



**Imagen 162.** P. Arnal, J. Adán, A. Giraldo, F. Pecul y F. Antichati. *Tabernáculo*. Capilla mayor. Catedral de Jaén. 2ª 1/2 siglo XVIII



**Imagen 163.** Domingo Lois de Monteagudo (diseño). *Tabernáculo*. Capilla mayor. Catedral de Guadix. 1765-1770



**Imagen 164.** ¿Fernando Martín? *Los Desposorios* (ciclo mariano). Capilla mayor. Catedral de Guadix Último tercio del siglo XVIII



**Imagen 165.** Manuel Machuca y Juan de la Vega (diseño). José Frapolli (talla). *Tabernáculo*. Capilla mayor. Catedral de Cádiz. 1862-1866.



**Imagen 166.** Torcuato Cayón de la Vega (diseño). *Maqueta del 'Monumento' del triduo sacro*. Catedral de Cádiz. ca. 1780.



**Imagen 167.** Torcuato Cayón de la Vega (diseño). *'Monumento' del triduo sacro*. Catedral de Cádiz. ca. 1780



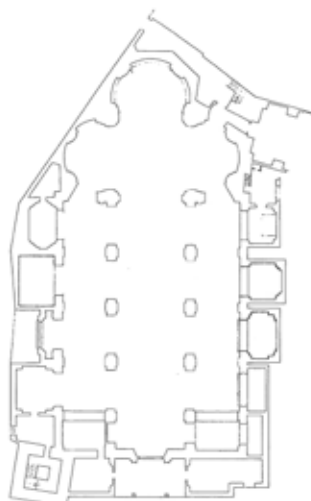
**Imagen 168.** *Custodia procesional y andas del Corpus Christi* (detalle). Catedral de Cádiz. Primer tercio del siglo XVI, 1620 1648-1654 y 1740.



**Imagen 169.** Francisco Díaz de Ribero (trazas). *Retablo iglesia de los santos Justo y Pastor*. Granada. 1654-1665



**Imagen 170.** Cayetano de Acosta (trazas). *Retablo-portada de capilla sacramental.* Colegiata del Divino Salvador. Sevilla. 1756



**Imagen 171.** Antonio Ramos. *Planta de la parroquia de los Santos Mártires.* Málaga. 1756



**Imagen 172.** Cesare Arbassia. *Capilla del sagrario.* Catedral de Córdoba. 1584-1585



**Imagen 173.** Anónimo. *Capilla sacramental.* Iglesia del Carmen. Convento de san Andrés. Málaga. Destruída. Finales del siglo XVII



## capítulo V

# HITOS DE LA CAPILLA SACRAMENTAL EN LA ANDALUCÍA DEL BARROCO. APROXIMACIÓN CATALOGRÁFICA

Teniendo en cuenta las premisas conceptuales, tipológicas y morfológicas desarrolladas en el capítulo anterior, así como la incardinación de las capillas sacramentales en un proceso de renovación litúrgica desarrollado de manera conjunta por los obispados andaluces, órdenes religiosas y hermandades sacramentales a partir del espíritu de los cánones trentinos y los puntos fundamentales sobre los que se desarrolla la Reforma católica, proponemos a continuación una aproximación analítica y transversal de aquellos conjuntos paradigmáticos que, a nuestro entender, se pueden considerar como ‘hitos sacramentales’ de la arquitectura sacra del Barroco en Andalucía.

Sin desmerecer otros ejemplos, entendemos que las trece capillas que a continuación se citan responden a valores innatos desarrollados en las mismas. La metodología empleada en la confección de unas ‘fichas catalográficas’ responden a un esquema básico conformado por unas breves notas referenciales con la denominación del espacio, el lugar en el que se ubica, el modelo sacramental al que se corresponde, la cronología que señala el inicio y el final del proceso constructivo, finalizando con los nombres de los artífices que intervinieron en su consecución. Culmina este apartado, al que se añade la planta del edificio sobre el cual se destaca en sombras grises el lugar que ocupa dentro del mismo, un cuadro con las claves iconográficas que se pueden encontrar en el programa establecido en su interior.

Terminada esa ficha se hace un pormenorizado recorrido por las motivaciones que hicieron posible el desarrollo de tales espacios, incluyéndose brevemente las fases fundamentales en las que se fueron definiendo sus valores arquitectónicos y artísticos. Pone fin la lectura simbólica de la capilla y su relación con los modelos tipológicos establecidos completándose, a modo de referencias documentales, con una bibliografía específica.

## GRANADA

### MODELO COVITANO

#### CAPILLA SACRAMENTAL

#### Monasterio de Nuestra Señora de la Asunción. Orden cartuja

Trasaltar, en la cabecera del templo

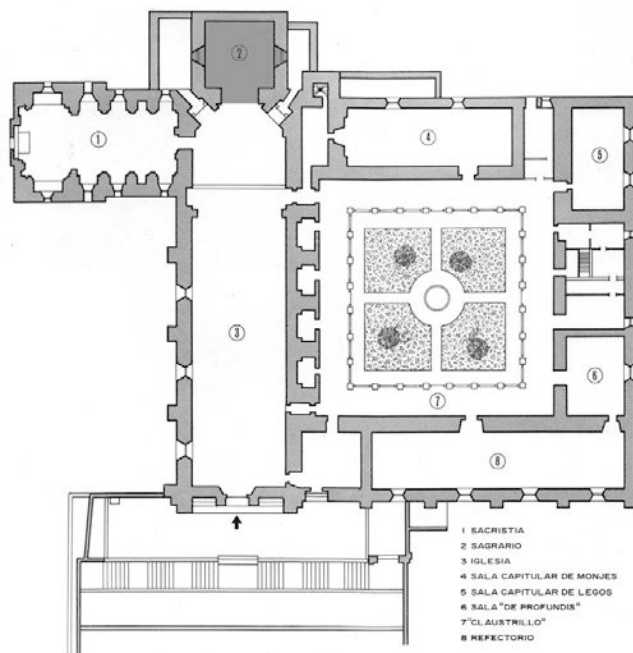
1709-1740

Proyectista: Francisco Hurtado Izquierdo

Esculturas: José de Mora, José Risueño y

Pedro Duque Cornejo

Policromías y pinturas: Antonio Acisclo Palomino y Velasco



- **Claves iconográficas:** Ancestros de Cristo, profetas, Padres de la Iglesia latina, Virtudes Teologales, Cardinales y propias del carisma covitano, apostolado, mártires, santoral propio de la orden cartujana, emblemas eucarísticos y bestiario sacramental.

La cartuja granadina había sido objeto de un largo proceso constructivo toda vez que, entre 1517-1519 y tras descartarse como emplazamiento funerario para el Gran Capitán, la orden emprendiera por su cuenta la edificación de un cenobio en la zona norte de las afueras de la ciudad. Las primeras obras consistieron en la elevación de la iglesia bajo supervisión de fray Alonso de Ledesma a las que seguirían, en las siguientes décadas, el resto de dependencias conventuales. Hacia 1663 se procedería a una reornamentación del templo, desarrollándose por espacio de trece años en los que se verificarían, por ejemplo, las interesantes labores pictóricas por parte de Pedro Atanasio Bocanegra y fray Juan Sánchez Cotán. Toda una serie de actuaciones que redundan en el sugestivo concepto que la arquitectura del Barroco desarrolla en torno a su carácter de estructura viva, permitiendo la adición sucesiva de elementos individuales. Éstos conforman, al final, un todo que debe estudiarse en relación con la aplicación de criterios históricos, dogmáticos y litúrgicos desarrollados a lo largo del amplio abanico cronológico que se hace realidad al amparo de la Reforma católica.

En 1709, el prior covitano Francisco de Bustamante encarga al por entonces conocido arquitecto y decorador lucentino, Francisco Hurtado Izquierdo, las trazas para la construcción del sagrario de su cartuja. El comitente no era extraño a la magnificencia genérica conferida en los años finales del siglo XVII a este espacio sacramental en el seno de su orden. No en vano había sido anteriormente responsable del recinto sevillano y conocía de primera mano la ornamentación que el mismo habían desarrollado, a partir de 1676, Bernardo Simón de Pineda, Pedro Roldán y Miguel de Parrilla.

El espacio habría de ser el complemento cristológico a la capilla mayor, presidida a diferencia de otros centros covitanos por un airoso baldaquino que cobijaba el grupo



escultórico de la Asunción de María, entendido como trasunto de su glorificación. El propio presbiterio, de por sí, había quedado establecido cual culmen mariano a una historia de la salvación que, en el espacio congregacional anterior, incorporaba episodios del Antiguo y Nuevo Testamento que alternaba las representaciones de profetas, reyes y personajes nobles con escenas de la vida de María. El modelo que encarna la madre de Cristo, única representante femenina ‘tolerada’ por el ascetismo cartujano, sería seguido por Juan el Bautista, quien se retiraría al desierto como primer penitente, de la misma manera que haría el fundador de la orden, Bruno de Colonia, seguido por los obispos covitanos de Lincoln y Grenoble.

De manera más específica, el concepto a desarrollar en la capilla del sagrario de Granada entronca justamente con el plasmado artísticamente años antes en la de Las Cuevas hispalense: **la Fe**, coronando el tabernáculo, es reflejo del principio fundamental de la propia religión monástica y su acción permite convidar al banquete eucarístico a toda la Iglesia militante. Será pues este espacio sacramental motivo para desplegar en sus paramentos todo un panegírico cartujano en el que se ponga de relieve la cristología inherente a su carisma y su silenciosa, contemplativa y dogmática vida eremítica. La misma que es capaz de conferir a sus miembros una vivencia íntima de Cristo, posibilitando a su vez la consecución en el futuro de una vida eterna junto a la divinidad en la Jerusalén celestial. De ahí que de los primitivos repertorios iconográficos, como el referido en el cenobio sevillano, se tomen las claves icónicas fundamentales, enriqueciéndose ahora con alegorías que exaltarán las bondades de la vida cartujana relacionadas íntimamente con la presencia de quien sigue ocupando, como antaño, la celda más notable del conjunto. Si ya de por sí tuvo que tener un papel importante en el desarrollo del programa final la decisión del prior, éste quizás lo tuvo relativamente fácil cuando comprobara la propuesta que Antonio Acisclo Palomino y Velasco le presentara.

En efecto, el pintor cordobés es uno de los mayores estudiosos de su época de la iconografía cristiana, no solamente perceptible en aspectos teóricos sino, sobre todo, de significado iconológico. En su libro *El museo Pictórico y Escala Óptica*, en concreto en los capítulos 13 al 16, pueden encontrarse de forma genérica las claves argumentativas que subyacieron en su creativa mente a la hora de afrontar la materialización plástica de este espacio sacramental: la conocida *Psalmodia Eucharistica* (1622) del mercedario Melchor Prieto y la no menos paradigmática obra de Cesare Ripa, *Iconología* (1593), por otra parte convertida en fuente inagotable de inspiración para multitud de artistas a la hora de documentar el complejo mundo de las alegorías. La aplicación de ambas corrientes, capaces de incardinar el culto eucarístico con las personificaciones que permiten la plasmación de valores de origen abstracto, llevarán a Palomino a plasmar la comentada apología cartujana como resultado del carisma sacramental inherente a la orden desde su constitución por san Bruno en el siglo XI.

A partir de estas constantes, el recinto se vertebra a partir de una planta rectangular que no mantiene la misma doble entrada lateral que los espacios covitanos sacramentales precedentes. En efecto, la acceso se realiza de forma directa por un arco dispuesto en el lado situado inmediatamente después del baldaquino mariano, desde la capilla mayor. Los criterios hasta entonces mantenidos en otros templos cartujos, relacionados con las

perspectivas axiales y el mantenimiento de la tensión emocional que se rompe al descubrirse, inesperadamente, el misterio de la cámara santa a través de aquellos pasillo estrechos y curvos, aquí en la *Sancta Sanctorum* granadino han dejado de existir.

No obstante, se mantiene dos puertas ubicadas en esviaje y situadas en los ángulos de la capilla mayor que conducen a su vez a **dos pequeños cubículos**, completamente cerrados y comunicados mediante un óculo con los laterales de la cámara santa. Su cuanto menos curiosa disposición permitirá su uso por los frailes cartujanos para así ‘hacer guardia’ ante la presencia de Cristo sin tener que acceder necesariamente a la capilla sacramental, mostrándose vigilantes ante la defensa enardecida de su integridad moral y espiritual confortadas por la contemplación e imitación del ‘singular habitante’ de esta singular celda. Aunque probablemente se acabasen de construir tras la muerte de Hurtado, en el interior de estos reducidos espacios se ubican altares con reliquias y espejos incrustados que enmarcan las tallas de María Magdalena y la Inmaculada Concepción, pertenecientes al taller de Duque Cornejo, así como dos lienzos que representan la Huida a Egipto y la Crucifixión, debidos a Sánchez Cotán.

En las jambas del arco que permite acceder al recinto sacro aparecen las paradigmáticas representaciones del **rey David y el sacerdote Melquisedec**, sosteniendo el arpa y presentando los dones, respectivamente, dirigiendo ambos sus miradas hacia el centro mismo del espacio al que dan acceso; pero no son los únicos que enmarcan este intradós pues a lo largo de éste se advierte la presencia de **ángeles y querubines** que hacen descender desde la clave, el pan que baja del cielo, emulando así aquella visión de uno de los soldados de Gedeón, recogida en el *Libro de los Jueces*, mediante la cual el fermento cocido es también entendido como el fin de la herejía y el culto a los ídolos.

Pasada la entrada se advierte de otra aportación barroca al sagrario cartujano: la espacialidad otorgada a la cámara santa es mayor, como también lo es sobre todo la altura, simulada a partir de la disposición en los ángulos de altos plintos con parejas de esbeltas columnas de mármoles rojizos y negros, de fuste acanalado y capiteles dorados, capaces de sustentar dados de arquitecónica a partir de los cuales surgen arcos abiertos que permiten el desarrollo en su interior de retablos en arcosolio. En la unión superior de arranque de la estructura semicircular se disponen pechinas para así soportar una voluminosa cornisa que, a modo de tambor, desarrolla en alturas múltiples fajas dentadas que decrecen su diámetro en altura. Una cúpula de media naranja cubre la estancia para así completar el desarrollo de todo el espacio a partir de la aplicación de criterios de monumentalidad y proporcionalidad espacial sobre la base del modelo cartujano.

Los paramentos murarios del edículo reciben un tratamiento singular destacando, sobre todo, el que hace de separación con la capilla mayor, completamente traslúcido, gracias a la disposición de un muro-cortina de vidrio. Los otros tres incorporan, sobre un zócalo de mármoles de Lanjarón, un alzado a modo de retablo de un solo cuerpo y ático, en el que pilastras pareadas hacen de enmarque a un lienzo situado en el centro, de orientación vertical, así como a otro situado en el remate superior a modo de tarjeta horizontal que contienen, por expreso deseo del comitente, composiciones al óleo sobre episodios testamentarios alusivos al sacramento. Los golpes de talla dorada y policromada pertenecen

al variado conjunto ornamental que suele aplicar Hurtado en sus creaciones de inspiración tan naturalista en esencia como abstracta en su desarrollo asociativo: mesurados tallos vegetales se ensarzan en roleos, florones, tornapuntas y veneras, dando paso a ‘cabezas de tornillo’ y ‘orejas de cerdo’ a partir de los cuales se disponen frutos naturales y vegetales, sirviendo también como base para un nutrido elenco de *putti* que sobrevuelan el nivel superior del recinto.

En el centro de éste se dispone un **tabernáculo marmóreo**, construido sobre un ampuloso pedestal. Las trazas del conjunto remiten a las grandes custodias procesionales españolas, disponiéndose en su centro el sagrario –en sus orígenes, de plata y cristal de roca– bajo una curiosa cúpula inversa que hace las veces de pinjante cuyo puntiagudo fin señala irremisiblemente al elemento que corona. La propia arca se monumentaliza al quedar inserto bajo un *tholos* semicircular, evocador del dispuesto en el retablo mayor de la basílica escurialense e interpretado bajo la particular óptica barroca del diseño de Hurtado. La estructura que a su vez magnifica el hito sacramental –que describe a su vez formas delirantes y caprichosas– presenta en altura dos niveles, siendo el inferior de proporciones mayores que el siguiente, rematándose airosamente por la imagen de **la Fe**. Delicadeza, fragilidad y gracia pueden ser adjetivos de aplicación al desarrollo arquitectónico del edículo articulado a través de ocho columnas salomónicas dispuestas por parejas en las esquinas de la peana cuadrada que le sirve de base. Las alegorías cartujanas de **la Verdad, la Integridad, el Examen de conciencia y la Frugalidad**, representadas por jóvenes sedentes dispuestas sobre voluminosos mensulones en cada uno de las esquinas del edículo, conforman la escolta adecuada del mismo. Es así como la comunión eucarística, entendida y materializada a través del núcleo arquitectónico como ‘**Fuente de la Vida Eterna y de la Gracia**’ es capaz de, a través de los mecanismos compresivos aplicados por **la Fe**, alimentar el alma fiel e irradiar cual surtidor pétreo e imaginado sobre la propia vida monástica. Una particular apuesta que desde el siglo XI imprime de un carácter cristológico indeleble a la orden cartuja y que ahora se escenifica a partir de la prolífica creatividad barroca de Hurtado Izquierdo y la delicada labra de José de Mora.

La cúpula semiesférica está presidida por un gran **fresco celestial**. En la clave se dispone la refulgente presencia de la divinidad trinitaria: el **Espíritu Santo** en forma de paloma sobrevuela a **Dios Padre** y a **Cristo**. Bajo este esquema triangular, una pléyade de querubines orlan la luminosa custodia con la hostia consagrada dispuesta sobre un globo terráqueo sustentado a su vez por un particular atlante, el propio **san Bruno**, un titán que realiza tan poderosa acción porque es su fe la que le otorga la fuerza suficiente para echar sobre sus hombros –de la misma manera que otros fundadores de órdenes mendicantes– el ‘dulce peso’ de la gloria de Cristo. Alrededor del cartujo, **cuatro ángeles alados** se postran ante la presencia sacramental en gesto de adoración a imitación de **María**, tocada con corona real, y **Juan el Bautista**. A partir de este eje y ocupando el resto de la superficie aparecen **coros de ángeles** que acompañan en grupo a los personajes centrales. **Virgenes frente a apóstoles, mártires, anacoretas y ermitaños** quedan delimitados a los laterales del eje principal que, a su vez, incorpora en la parte superior una nebulosa de **apóstoles, mártires y doctores** a la que se añaden las personificaciones de **la Fe, la Religión Monástica, el Silencio y la Soledad**. La inspiración en la escena apocalíptica de la visión del cordero místico es evidente si bien en esta ocasión el animal sacrificial ha sido sustituido por el emblema eucarístico del **ostensorio**

**sacramental**, elemento propio de la liturgia cotidiana y sobre el que vienen a confluír de manera directa los acostumbrados ojos de los cartujos. De igual manera, próximos al tambor, **cuatro medallones pictóricos** simulan relieves de bronce, relacionados directamente con las anteriores personificaciones y orlados con elementos vegetales, insertándose en ellos las escenas de la *Última Cena*, *Cristo en el desierto*, *la Cena de Emaús* y *Cristo en casa de Marta y María*.

Pero si interesante son estos dos últimos elementos, quizás los más visibles por su apariencia, no le van a la zaga el resto de constantes pictóricas repartidas con un fuerte sentido apologético por el resto del recinto. De hecho, si la plenitud de la Gracia es difundida a partir de los evangelistas, es porque había sido anunciada con anterioridad en pasajes veterotestamentarios. De ahí la disposición en los grandes lienzos de los testeros laterales de la *Circuncisión del hijo de Moisés por Séfora*<sup>1140</sup> y *Abigail ofrendando a David pan y vino para aplacar la ira de su esposo, Nabal*. Éstos se combinan con otros de formato más reducido en los que se muestran a *Ajimelec entregando a David la espada de Goliat junto con el pan de la proposición* y la *Purificación de los labios de Isaías con un ascua de fuego*. Éstos, a su vez, establecen una relación semántica y simbólica con las virtudes ascético-místicas de la orden, colocadas por parejas y representadas a través de las esculturas femeninas de la *Compunción*, la *Caridad*, la *Obediencia*, la *Vigilancia*, la *Paz* y la *Mansedumbre*.

Cierran el ciclo sacramental las esculturas de *san José y san Bruno*, labradas por Mora; *Juan el Bautista*, firmado por Risueño; y *María Magdalena*, de Duque Cornejo. Las cuatro se ubican sobre peanas situadas en las dobles columnas dispuestas en los ángulos del espacio cuadrado, bajo cortinajes sostenidos por *putti*. Tanto el fundador de la orden como el profeta hijo de Zacarías, son patronos de la institución covitana, codificadores por tanto de la regla monástica, mientras que el carpintero y la pecadora, por su parte, personifican la vida silente, contemplativa, recluida y penitente propia de estos monjes cartujanos.

El prodigio de Hurtado Izquierdo y su intención de aplicar aquel *bel composto* berniniano en el que las disciplinas artísticas de la arquitectura, la escultura y la pintura quedasen unidas entre sí en singular mezclanza, cumplen en esta capilla el objetivo. A ellas se suman la luminosidad que irradia de dos óculos dispuestos en la cúpula, de la ventana del testero mayor y del traslúcido muro vítreo que hace de paso entre el presbiterio y la cámara santa. Las ya habituales características aplicadas por las teorías emanantistas que relacionan los rayos de sol con la divinidad son así mismo de aplicación en el recinto con tal de redundar, de nuevo, en la presencia efectiva de Cristo como morador eterno del tabernáculo. Un conjunto complejo y a su vez completo en el que cual la estética plasma, como el propio Palomino dijera, el panegírico mudo de la religión cartujana.

<sup>1140</sup> No es usual que esta representación sea entendida como arquetipo sacramental. Parece ser que fue exigencia del prior Bustamante, forzando en cierto modo la frase que Séfora dirigió a su marido una vez quedó circuncidado Gersom: "Ciertamente ahora esposo de sangre eres para mí" (*Éxodo* 4, 25). La trasposición simbólica de la escena se hilaría con la idea que la sangre derramada por Cristo –de quien si es figura Moisés– en su pasión y, en especial en el Calvario, posibilitó la institución de la Iglesia. Ésta renueva permanentemente el sacrificio de aquél a través de la celebración eucarística.

### Bibliografía específica

- BASSEGODA, B., “Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España”, en CHECA CREMADES, F. (Dir.), *Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII. Ciclo de conferencias*, Roma, Real Academia de España, 2003.
- GALLEGO BURÍN, A., *El Barroco granadino*, Madrid, 1956, pp. 43-45.
- GÓMEZ MORENO GONZÁLEZ, M., *Guía de Granada*, Granada, 1892, pp. 347-348.
- GUTIÉRREZ PLA, C., *Pintura mural de Antonio Palomino (1655-1726)*. [Disponible en línea]
- OROZCO DÍAZ, E., *La Cartuja de Granada*, León, Everest, 1976.
- OROZCO DÍAZ, E., *La Cartuja de Granada: el Sagrario*, Granada, Caja de Ahorros, 1972.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., “El ‘bel composto’ berniniano a la española”, en *Sémata. Ciencias Sociales e Humanidades* vol. 10, Santiago de Compostela, Universidad, 1998, pp. 265-279.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., “Lectura iconográfica del Sagrario de la Cartuja de Granada”, en *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz III*, Granada, Universidad, 1979, pp. 95-112.
- TAYLOR, R., “Francisco Hurtado and his School”, en *Art Bulletin* t. XXV, 1950, pp. 25-61.







**RASCAFRÍA** (Madrid)

MODELO COVITANO

**CAPILLA SACRAMENTAL**  
**Monasterio de Santa María de**  
**El Pualar. Orden cartuja**

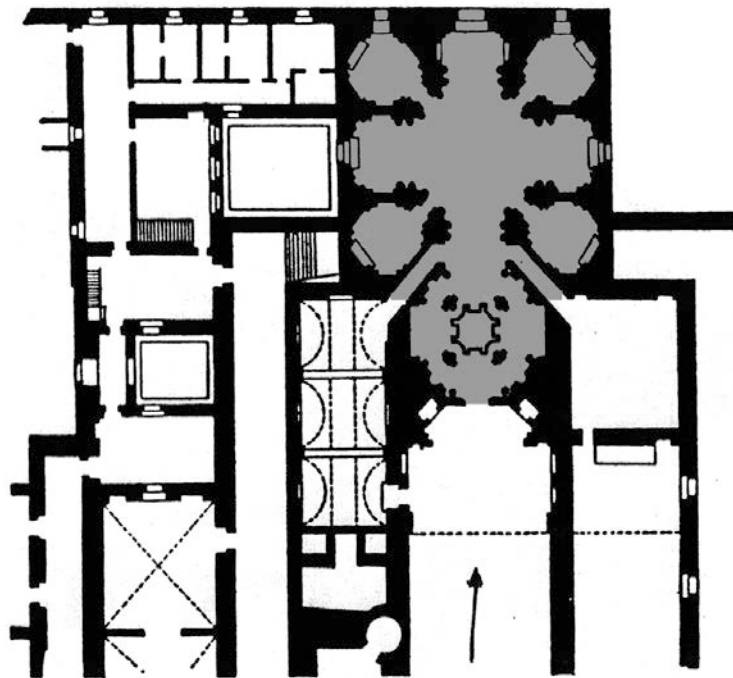
Trasaltar, en la cabecera del templo

1718-1725

Proyectista: Francisco Hurtado Izquierdo, con la colaboración de Vicente Acero

Esculturas: Pedro Duque Cornejo y Pedro Alonso de los Ríos

Policromías y pinturas: Antonio Acisclo Palomino y Velasco



➤ **Claves iconográficas:** Ancestros de Cristo, santoral, frailes cartujanos, mártires y emblemas eucarísticos

Ubicado en el valle alto del río Lozoya, en la vertiente sur de la madrileña Sierra de Guadarrama, se constituyó en 1390 una de las primeras fundaciones cartujanas de la Península a partir de los palacios del Poblal donados a la orden por Juan I de Castilla. Vendría a coincidir la donación real con otras dos conferidas a los jerónimos –en Guadalupe– y a los benedictinos –en Valladolid–. Con semejantes orígenes, la protección de la monarquía de los Trastámara al cenobio covitano quedaría asegurada, de ahí su conversión en centro activo desde el cual los cartujos diseñaron un plan de implantación en otras localidades españolas.

En el siglo XV se inicia un prolongado proceso constructivo, experimentando diversos períodos de actividad edificatoria a partir de la combinación, ampliación y desarrollo de tres elementos básicos: monasterio, iglesia y palacio real. Las consabidas reformas, unidas irremediabilmente a los gustos de cada época, así como la articulación de la constantes artísticas insertas dentro de la propia normativa cartujana derivarían en el desarrollo de una planta completamente irregular, fruto del devenir de los tiempos históricos, que contrasta con otras construcciones de la misma orden.

Características éstas que no supusieron en cambio ninguna alteración conceptual al prototipo de iglesia cartujana de nave única y tres espacios compartimentados, presidiendo la capilla mayor un retablo tardo-gótico de alabastro policromado, con dos cuerpos y ático, conformado a partir de compartimentos rectangulares que incorporan guardapolvos de tracería. La más que probable autoría hispano-flamenca, coincidente por su estética con el

círculo escultórico que trabajaba a la misma par en Toledo capitaneado por Juan Guas, haría posible la construcción del mismo *in situ*. El banco sobre el que se alza la máquina incorpora dos postigos que comunicaban el espacio presbiterial con el primitivo sagrario que pudo quizás tener una planta octogonal.

A partir del siglo XVIII el conjunto monacal recibe las influencias del Barroco, renovándose por completo la epidermis de la fábrica de la Iglesia, enmarcando las yeserías de una nueva bóveda de cañón con golpes dorados la antigua cubierta mudéjar. Pero la remodelación que a todas luces supone una significativa alteración en la misma es la que va a realizarse sobre el espacio sacramental ubicado, como de costumbre, en el trasaltar. En el XVII ya su cúpula había sido estampada con murales de Antonio de Lanchares, a cuya labor quizás también se pudo deber un retablo con pinturas de fray Juan Sánchez Cotán.

Sin embargo, el espectacular proyecto que va a desarrollar sobre el mismo el lucentino Francisco Hurtado Izquierdo va a terminar por constituir uno de los ejemplos arquitectónicos más singulares de la arquitectura sacramental que, entroncado con su particular forma de entender los encargos cartujanos y amparado en el prestigio adquirido en empresas anteriores, trabajará a partir de formas constructivas propiamente andaluzas implementadas en plena sierra madrileña.

En los últimos seis meses de 1716 los cartujos tienen intención de reedificar su espacio sacramental e incluso le transmiten a Hurtado el ofrecimiento de desplazarse hasta Rascafría para inspeccionar el lugar. La llamada al artista andaluz pudo estar motivada por una doble razón: quizás la fascinación por las obras ya terminadas del cenobio granadino o, más probablemente, por la influencia e intromisión de fray Francisco de Bustamante, promotor de aquella y a la sazón visitador de la Provincia de Castilla. Sin embargo, el viaje se demora en el tiempo tres años pues aunque el deseo de la comunidad de Rascafría es unánime en cuanto a la necesidad de remodelar la capilla, parece que no lo es tanto en establecer quien debe llevar a cabo los trabajos. De hecho el prior, fray José García, a pesar de mostrarse dispuesto a escuchar las indicaciones de Hurtado, tenía a su propio candidato: un fraile carmelita cuyo nombre silencian los documentos que al parecer había comenzado las obras. De igual manera el artista lucentino debía cumplir con su cargo de alcabalero en Priego, oficio que le impedía residir en territorio que no fuera aquel, con lo cual la posible inspección de obras en el cenobio de la sierra madrileña le causaría contratiempos complejos de resolver debiendo nombrar, obligatoriamente, a un aparejador de su confianza.

En febrero de 1718, a petición de Bustamante, llegan a Granada copias de los planos firmados por el comentado carmelita. No debieron causar en éste grata impresión pues a mediados de abril fueron devueltos a Rascafría junto con un contraproyecto firmado por Hurtado. Las diferencias entre los monjes de Rascafría y el visitador estaban a la orden del día, invitándose desde Madrid tanto a Bustamante como a Hurtado a visitar el complejo y debatir *in situ* el proyecto a llevar a cabo pues, al parecer, las trazas enviadas desde Granada ‘hablaban’ de una más que ambiciosa remodelación –en consonancia con la numerosa comunidad estante por entonces en El Paular– mientras que el firmado por el carmelita era más bien una actuación modesta, tal y como pretendían los covitanos madrileños. El

desarrollo de los acontecimientos precipitan el fin del conflicto puesto que en otoño del mismo año los superiores carmelitas comunican a fray José García la necesidad de contar con el proyectista del Carmelo, imposibilitando que éste compagine las futuras obras de El Paular con las que precisa llevar a cabo su orden. Las noticias cuando llegaron a Granada fueron de alivio, así que, en abril de 1719 y tras un largo viaje, Bustamante y Hurtado llegaron hasta el monasterio de la sierra para así conocer el espacio sobre el que habrían de efectuarse las obras.

El proyecto defendido por Hurtado era, desde luego, extraordinario. Se articulaba a partir de un **espacio bicameral**, con un ***Sancta Sanctorum* dedicado a la reserva permanente de las especies eucarísticas y una ante-sala en forma de cruz griega, con cuatro capillas hexagonales en sus ángulos**. No era más que la adaptación en planta de la iglesia parisina de los Inválidos, construida por Jules Hardouin-Mansart y conocida por el lucentino a través de los grabados que de ella difundiera Delamonce, en 1709. Un desarrollo cuanto menos original para una capilla sacramental cartujana, la más fastuosa y especialmente amplia de las ejecutadas hasta el momento que, incluso, había sido ideada por Hurtado desde la distancia desconociendo el lugar exacto en el que habría de erigirse.

De hecho, el propio terreno plantearía problemas de compleja solución puesto que el desarrollo en plano del proyecto de Hurtado requería en primera instancia derribar parte de una larga galería abovedada que circundaba, en forma de “u”, la cabecera del templo comunicando la entrada al complejo con la zona de las cocinas y el llamado ‘claustrillo’. Constituía este pasillo una de las arterias de comunicación básica del cenobio, utilizada sobre todo por los hermanos legos para protegerse de las severidades del invierno de la sierra, donde la lluvia y la nieve eran constantes en los meses que duraba la estación. Es probable que, técnicamente, el pasillo también sirviera de estribo a los cimientos formeros del antiguo sagrario ochavado, pues el terreno en este punto concreto del complejo covitano era bastante accidentado y lindaba con un terraplén de considerable altura.

La primera dificultad estriba en cómo solucionar ese desnivel, pues el proyecto del lucentino sobresale prácticamente quince metros sobre la línea marcada por la antigua galería y parte del desarrollo arquitectónico podría quedar voladizo. Ante problemas de este tipo, era costumbre entonces convocar una junta de maestros que, aunque no surtieran los efectos deseados por la disparidad de criterios, al menos si tuviese meridianamente claro que posibles soluciones podrían llevarse a cabo o, por el contrario, servir de freno al desarrollo del proyecto. Se desconoce quienes podrían ser los integrantes de este comité de expertos que, a buen seguro, contaría con el propio Hurtado. Quizás el maestro mayor de obra de la Corona, el aparejador de la remodelación de El Paular y algún que otro arquitecto madrileño, segoviano o quizás salmantino. Entre ellos si estaba Vicente Acero, arquitecto años antes encargado de las obras de la catedral de Guadix que, tras desavenencias con su gremio y en especial con el propio Hurtado cuando sobre éste recaía la maestría de obras del sagrario de la catedral de Granada, había decidido ingresar en la orden cartuja tras un periplo por la península Italiana. Parece que, en efecto, las opiniones de Acero son tenidas en cuenta a la hora de solventar el problema al que se enfrentaban, proponiendo soluciones técnicas que posibilitaran la materialización del proyecto planteado por quien, años antes, había sido su propio maestro.

La solución no dejaría de ser ingeniosa. La primitiva galería de tránsito seguiría existiendo al ser esencial dentro del circuito obligatorio de los legos cartujanos aunque adquiriendo otra forma y proporciones. De hecho, aunque de menor tamaño, pasaría a ocupar el subsuelo del proyecto de Hurtado al que además dotaría de una cripta o depósito subterráneo que fuese capaz de sustentar el desarrollo arquitectónico de la antecámara del sagrario. No era para Acero esta solución extraña a su propio quehacer como arquitecto, no en vano él había sido responsable años antes de aplicar soluciones parecidas en el sagrario granadino o en las catedrales de Cádiz y Guadix. De esta manera conseguiría mantener el espacio de tránsito y, a la vez, desarrollar una plataforma horizontal sobre el terraplén colindante que posibilitaría la construcción de la antecámara del sagrario, permitiendo además solventar un problema inherente al complejo: la persistente humedad propia de la sierra quedaría en cierto modo contenida a partir de la ideación de una ventilación subterránea que tiene su núcleo central en la comentada cripta.

Así mismo, el proyecto de sagrario habría de modificarse levemente para adaptarse a la ubicación prevista. Si, inicialmente, Hurtado incorporaba la ante-cámara sobre la planta de un cuadrado perfecto, las capillas hexagonales de sus ángulos dispuestas a lo largo de diagonales deberían ser de idéntica planta, incluso incorporando pasadizos que facilitarían el acceso directo desde la sacristía. Tales disposiciones, de haberse efectuado, hubieran provocado la prolongación de este espacio unos tres metros más hacia el este, suponiendo con ello otra seria dificultad debido a la particular orografía del terrero. Por lo tanto y de manera definitiva, Acero propondría una leve reducción del área del cuadrado de este espacio anterior al recinto sacramental, achicando a su vez las dos capillas del oeste y desviando su eje del centro ligeramente para que tanto éstas como los dos pasillos que desembocarían en la sacristía cupieran cómodamente en la estructura subterránea por él ideada.

Así pues, el **resultado final** sobre el que se alza la reforma de Hurtado se constituye a partir de **dos espacios enlazados, uno menor, de forma octogonal concebido a modo de *Sancta Sanctorum* y, otro mayor, con planta de cruz griega, que sirve de vestíbulo**. Pertenece a la **tradición del Barroco andaluz la disposición de un tabernáculo central y exento**, que se convierte en el eje fundamental de la composición. Hurtado ya lo había proyectado así en la cartuja granadina haciéndose eco de las labores que el célibe y arquitecto Leonardo Antonio de Castro había implantado en el sagrario de la parroquia de san Mateo, en Lucena, en el segundo tercio del siglo XVIII. Por lo tanto el punto de partida era un **modelo ampliamente popularizado en Andalucía** que, en este caso concreto, debía contener a su vez los **rasgos prototípicos del sagrario cartujano** que el propio arquitecto lucentino conocía sobradamente tras su participación en la construcción del espacio sacramental granadino. Además la disposición del proyecto suponía a su vez, en cierto modo, la tergiversación del modelo covitano puesto que el acceso al nuevo recinto sacramental no se verificaría por los postigos existentes en el banco del retablo tardo-gótico, sino por otras estancias laterales que llevarían directamente a través de un largo y estrecho pasillo a un gran vestíbulo, entendido como antesala del sagrario pero dotado de especiales características culturales que, a su vez, estaría dispuesto justamente tras el muro de la capilla mayor.



En efecto, el centro del *Sancta Sanctorum* lo preside un soberbio **tabernáculo**, alzado hacia 1728 sobre una planta hexagonal a partir de dos alturas, labrado en mármoles de tonalidades rosas procedentes de las canteras de Priego, Cabra y Granada por Teodosio Sánchez de Rueda y completado con las esculturas de Pedro Duque Cornejo. La complejidad de su traza –que hubo de ser adaptada por Acero a partir de ciertas influencias espaciales italianas–, se verifica a través de planos facetados y superpuestos en alzado, con disposición alterna y al sesgo de columnas de jaspe de seis anillas salomónicas y juegos de pilastras adosadas. Deviene su imagen final de una variante del tabernáculo covitano granadino que persigue la materialización, de nuevo, del **concepto cristológico de la ‘Fuente de Gracia’**. Una idea plásticamente representada por el pinjante que corona el espacio central del edículo, cuya cúspide invertida señala de manera directa al sacramento eucarístico custodiado bajo una microarquitectura centralizada. Desde ésta se irradia poderosamente la fuerza centrípeta sacramental hacia las **alegorías cartujanas** que, bajo aspecto femenino, circundan el tabernáculo en el piso superior, a su vez rematado con la representación de la **Fe**. Además, la facetada estructura serviría de *umbrella* pétreo a la custodia de asiento de veinticuatro arobas de plata labrada por el platero cordobés Tomás de Pedrajas, desaparecida durante la Guerra de Independencia, pero atestiguada por la literatura viajera de finales del siglo XVIII. La presencia sacramental queda además identificada por el conjunto de ángeles adoradores dispuestos próximos al centro del edículo.

El tratamiento dado al alzado es muy similar al del sagrario covitano granadino, aunque el espacio hexagonal sea un tanto más reducido que aquél e imposibilite un mayor desarrollo arquitectónico. Los paramentos murarios se articulan a partir de la disposición de altas columnas pareadas en los ángulos, sustentadas por altos plintos marmóreos, fuste liso y capitel corintio dorado. En los intercolumnios se disponen doseles textiles para cubrir la parte superior de unas hornacinas ocupadas por las esculturas exentas de **Juan Bautista, san José y los apóstoles Pedro y Pablo**. En dos de los lados centrales del hexágono se repite una misma estructura: un pequeño retablo de una sola calle central formado por dos gruesos estípites que conforman una hornacina central suponen la base para la disposición, en altura, de un lienzo orlado con molduras mixtilíneas que incluyen **dos pinturas de temática prefigurativa**, similares a la capilla sacramental de la cartuja de Granada.

Se cubre el espacio centralizado con una cúpula que permite la entrada de luz a raudales por los óculos abiertos en el amplio tambor, combinados con un grupo de cuatro columnas pareadas que sostienen un entablamento partido del que, a su vez, parte una exuberante decoración vegetal que simula un estilizado arco ciego. La decoración pictórica de la cubierta correría a cuenta, entre 1723 y 1724, de Antonio Acisclo Palomino y Velasco y su hijo, constituyendo el punto y final de su vasta trayectoria profesional. La pérdida de todos los pigmentos que la conformaban, como también ocurre con la cúpula del vestíbulo, impiden conocer con exactitud su programa iconográfico. Éste pudo seguir el ya realizado por el pintor de Bujalance en la capilla covitana de Granada, aunque tratándose de este artista cualquier otra posibilidad tendente a explicitar la apología cartujana de la eucaristía sería perfectamente válida, máxime partiendo, como en este caso, de dos ámbitos diferenciados en los que ilustrar sus más que vastos conocimientos iconográficos y simbólicos.

El ámbito anterior, la **ante-cámara** de planta cuadrada sobre la que se inscribe una cruz latina, hace las veces de nave introductoria; incorpora **cuatro capillas** en su perímetro aprovechando los chaflanes provocados por la intersección de los brazos y el crucero, lugar en el que además se alza una cúpula esférica gracias a la disposición de columnas de orden gigante. Pedro Duque Cornejo y Pedro Alonso de los Ríos serán los responsables de la ornamentación escultórica de este área en las que se disponen las representaciones de bulto redondo de los insignes protectores cartujanos: **Bruno de Colonia, Nicolás Albergati, Hugo de Lincoln y Anselmo**. Cada uno de ellos preside los machones centrales mientras que las capillas, a su vez, incorporan tres altares dedicados a los santos: **Catalina y Águeda** escoltando al **evangelista Juan**; **Lucía e Inés** hacen lo propio con **Santiago**; mientras que **Joaquín y Ana** hacen de pareja a la **Virgen niña**. La necesidad de celebrar eucaristías en este espacio, habida cuenta del elevado número de padres eremitas que a mediados del siglo XVIII alberga el cenobio covitano, lleva a Hurtado a aprovechar de tal manera la zona habilitada al efecto y dotarla de la suficiente autonomía espacial que a la vez podrían llegar a verificarse –sin llegar a entorpecerse en el desarrollo de su rúbrica– diferentes ceremonias religiosas.

Interesante es el elemento que hace de cierre a la capilla santa a modo de cierre visual, separando el *Sancta Sanctorum* del espacio centralizado que lo precede. Se trata de la **relectura barroca de un iconostasio bizantino** compuesto a partir de un particular juego de cornisas sobrepuestas y mixtilíneas. Viene a constituir visualmente la estructura tectónica básica de un retablo, cuyas partes murarias están caladas, produciendo ese juego de vacíos una interesante aportación al interés barroco por la ‘arquitectura de pantallas’ tan prodigada en los espacios orientales cual fórmula para auspiciar el aislamiento visual y la comunión espiritual. La pérdida de las dos esculturas que custodiaban el acceso, posiblemente dedicadas a dos de los ancestros de Cristo, supondrían el contrapunto necesario para completar el conjunto sacramental en el que los valores covitanos se mantienen constantes. Son éstos los que, articulados mediante las habilidosas trazas de Hurtado, permiten establecer el culto ‘solitario’ a las especies sacramentales de la cámara santa cual culmen vital que completa el apartamiento voluntario y la renuncia al mundo que marcan el carisma cartujano.

### Bibliografía específica

- BARCELÓ DE TORRES, E., “Capilla del sagrario de la Cartuja de El Pualar”, en *La Provincia cartujana de Cataluña: la Cartuja de Montalegre. Actas del XXIII Congreso Internacional sobre la Cartuja*, La Conreria, 2006, pp. 263-268
- BASSEGODA, B., “Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España”, en CHECA CREMADES, F. (Dir.), *Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII. Ciclo de conferencias*, Roma, Real Academia de España, 2003.
- BRANS, J. V. L., *El Real Monasterio de Santa María del Pualar*, Madrid, El Pualar, 1956.

- HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Pedro Duque Cornejo y Roldán (1678-1757)*, Sevilla, Diputación Provincial, 1983, pp. 61-62.
- MAS-GUIDALL LAFARGA, A. J., *La cartuja y el monasterio benedictino en Santa María del Paular*, El Paular, Asociación de Amigos del Monasterio, 2000.
- NAVASCUÉS PALACIO, P., *Monasterios en España. Arquitectura y vida monástica*, Barcelona, Nunweg, 2000.
- SIERRA FERNÁNDEZ, L. A. y HERRERA GARCÍA, F. J., “‘Del estudio en la theórica y del trabajo en la práctica’. Observaciones sobre la formación, ideas y obra del arquitecto Vicente Acero”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* vol. XVI, Madrid, Universidad Autónoma, 2004, pp. 113-127.
- TAYLOR, R., “Vicente Acero en el Paular”, en *Imafronte* nº 10, Murcia, Universidad, 1994, pp. 135-150.





## AGUILAR DE LA FRONTERA (Córdoba)

MODELO TEMPLARIO

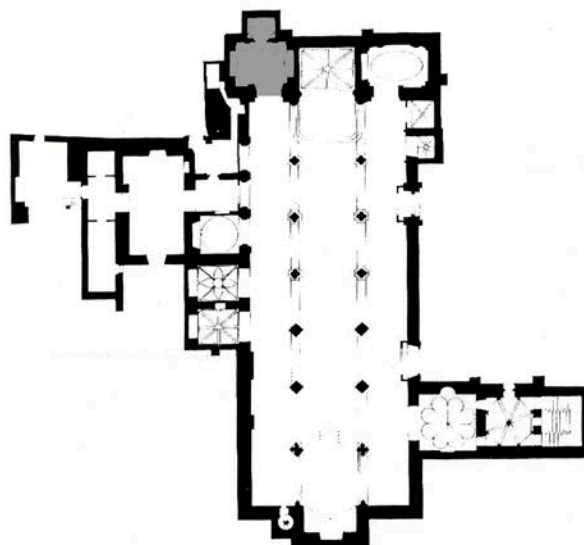
### CAPILLA SACRAMENTAL

#### Parroquia de Nuestra Señora del Soterraño

Nave del evangelio, contigua a la cabecera del templo

1633-1639

Proyectista: Francisco Donaire Trejo



- **Claves iconográficas:** Ancestros de Cristo, profetas, Padres de la Iglesia latina, Virtudes Teologales y Cardinales, apostolado, emblemas eucarísticos y bestiario sacramental.

Es el primer ejemplo de espacio sacramental erigido en la provincia de Córdoba tras la edificación, terminación y ornamentación del sagrario de la catedral. A pesar de su carácter pionero y de plasmar plásticamente una particular visión sobre el Templo de Salomón, la historiografía no le ha prestado quizás suficiente interés en desentrañar la autoría exacta del recinto, no solo en cuestiones netamente artísticas sino, también, ideológicas. La complejidad de las obras a realizar obligan a pensar en la actuación de algún destacado personaje, con suficiente preparación teológica y humanista, capaz no solo de desarrollar un programa iconográfico tan pródigo en abarcar conceptos y presupuestos que trascienden de una simple visión formal del espacio eucarístico sino, también, de transformar éste en un habitáculo de tal magnitud arquitectónica que puede llegar a considerarse como un templo inscrito a su vez de la propia fábrica parroquial. De ahí que la sola mención al cantero Francisco Donaire Trejo como responsable absoluto de esta capilla resulte a todas luces insuficiente.

Descuella en primer lugar la idea de cubículo segregado del resto del edificio, actuando como eje conductor la propia nave del evangelio al acrecentar la dirección paralela y perpendicular a la vía sacra que ha de tomar el fiel. El frontis es ya de por sí original, conformado por pilastras jónicas que sostienen a modo de estancia revelada un cortinaje ajustado al arco conopial de acceso, custodiado a ambos lados por las imágenes corpóreas del sacerdote Melquisedec y el rey guerrero David. Personajes que, por su implicación directa cual arquetipos bíblicos del espacio sacramental, actúan además en recuerdo de aquellas columnas salomonistas ubicadas a la entrada del templo y dotadas de especiales caracteres ligados a la Fortaleza y a la Sabiduría.

El interior de la capilla está conformado por **dos estancias claramente diferenciadas**: una **rectangular cella**, que actúa de cámara principal **y**, el **Sancta Sanctorum**, espacio reducido conectado al interior a través de una significativa puerta. La rápida remisión al recinto hierosolimitano vuelve a estar presente a raíz de la división espacial en aquellas tres mismas



estancias bíblicas, actuando en este caso la nave lateral del templo cual atrio para así definir con mayor precisión las tres unidades esenciales.

La **cámara principal**, labrada bajo presupuestos clasicistas releídos desde el punto de vista ornamental en clave manierista, confiere a las superficies murarias que la conforman una particular composición al dividir las en dos registros horizontales. En el inferior, se disponen pilastras adosadas de sencillo orden jónico que sostienen un entablamento corrido a lo largo de todo el perímetro geométrico, interrumpido en los lados menores para elevar sendos arcos de medio punto bajo los que se sitúan, haciendo pareja enfrentada, dos altares<sup>1141</sup>. Cartelas de contornos recortados en las que se inscriben motes latinos evocadores del carácter celestial de la eucaristía<sup>1142</sup> actúan de nexo de unión entre los puntales, desarrollando así mismo la irrupción de hornacinas tan solo esbozadas, sin profundidad alguna, ocupadas por los **mediorelieves de san Juan Bautista y el evangelista Juan**, escoltando la puerta del edículo sacro. Elementos geométricos entremezclados con otros vegetales completan una decoración en la que incluso destacan placas de compleja definición en un estadio transicional entre elementos puramente manieristas con otros que anticipan la plena implantación de la exuberancia barroca; por su parte, el registro superior queda del todo diáfano en cuanto a elementos decorativos, aprovechándose su superficie lisa para disponer, en el lado mayor, un voluminoso relieve de la última cena que no obstante permite jugar con los espacios llenos y vacíos con que se caracteriza todo el conjunto. La representación de la institución de la eucaristía persigue los presupuestos trentinos que centran la acción en la elevación de la hostia por Cristo, referente para todos los discípulos que asisten al banquete rodeando una mesa cuadrangular. La consideración convival de la escena se refuerza además por la inserción de elementos propios de la vajilla noble o la dispensación de los alimentos a través de dos sirvientes que, en los lados de la composición, parecen entrar al cenáculo por medio de unas estilizadas puertas.

Por su parte, los estucos y escayolas de esta sala se conjugan en armónica combinación a partir de los golpes de oro con que han sido resaltados, contrastando con las superficies blanquecinas que delimitan, visualmente hablando, los elementos puramente tectónicos del recinto frente a los estrictos ornamentales. Las referencias al uso de los refulgentes dorados devienen así mismo de los caracteres de permanencia e incorruptibilidad con los que han sido relacionados en el arte sacro, valores que además enlazan con el planteamiento cuasi mágico-sensorial que se pretende desarrollar en este espacio donde los efectos lumínicos

<sup>1141</sup> Es bastante probable que los originales –dedicados a las devociones locales del Cristo de la Humildad y la Virgen de los Dolores– sean los actualmente situados a lo largo del cuerpo de la iglesia, alejados del recinto sacramental. Presentan una línea constructiva similar a la desarrollada por el jesuita Francisco Díaz de Ribero en el retablo del templo que la compañía promueve, a mediados del siglo XVIII, en la vecina localidad de Montilla. Los que hoy ocupan su espacio en la capilla sacramental estarían realizados a finales del siglo XVIII, contrastando el barroquismo de sus tradicionalistas trazas con el resto del diseño clasicista-manierista del recinto.

<sup>1142</sup> Aunque fragmentada, el lema completo que se dispone en estas cartelas a modo de recorrido visual, está extraído del evangelio de Juan: *Hic est panis // tui de caelo descendit*. La remisión inmediata a la presencia de Cristo sacramentado en las especies eucarísticas recuerdan el origen divino de la naturaleza de éstas, convertidas por la acción de la transustanciación no solo en el cuerpo y en la sangre del redentor sino en alimento para la vida eterna.

juegan un papel esencial por cuanto son capaces de crear ambientes distintos que transfieran, de manera unívoca en el fiel, sensaciones sobrenaturales.

Se cierra esta cámara con una bóveda elíptica, vaída, compartimentada a partir de un particular juego de mensulones nervados y curvos. En los tímpanos que actúan de elementos transicionales se disponen las **virtudes teologales –Fe, Esperanza y Caridad– y cardinales –Justicia, Fortaleza, Prudencia y Templanza–** que, por parejas, ocupan el centro de los paramentos junto a una cartela que contiene los símbolos papales enfrentados a la **personificación de la Iglesia**, revestida de pontifical, sosteniendo la tiara, el cáliz y los evangelios. Las pechinas que sostienen la cubrición están ocupadas por los **Padres de la Iglesia latina –Agustín de Hipona, Ambrosio de Milán, Jerónimo y Gregorio Magno–**, jugándose además con la instalación de dos vitrales con decoración eucarística cuyo juego de tonos permite tamizar la luz solar que entraría por los mismos.

Además de las particularidades simbólicas conferidas a estas representaciones particulares, personificaciones las unas y personalidades eclesiásticas las otras, su incursión en el programa además los convierte en testigos excepcionales de la visión apocalíptica que se desarrolla en el centro del espacio cupular donde **doce ángeles tocan instrumentos aerófonos, cordófonos y de percusión**<sup>1143</sup>, danzando alrededor de un florón central rodeado de cabezas de querubines que aluden, a pesar de la consciente omisión, al **‘Trono de Gracia’**.

En el lado mayor destaca el pórtico de la **cámara sacra**. Construida en jaspe rojo de Cabra que marca tonalmente las jambas y el arco de medio punto que la conforma –incluyendo delgadas fajas doradas–, su sencilla morfología permite la disposición superior de un frontón partido de robustas volutas manieristas. Estéticamente vinculado a la relectura de los planteamientos serlianos quizás a raíz de los tratados de Hernán Ruiz, su poco volumétrico desarrollo no le impide ejercer de elemento de monumentalización del habitáculo que antecede, no solo por la ruptura visual con el resto de la decoración del espacio sino por contener, sobre la clave del arco y dispuesto sobre una cimera, el **Cordero pascual recostado sobre el Libro de los Siete Sellos y portando el lábaro victorioso**. Emblema clásico del prontuario de *imágenes Christi* y sello indeleble de la presencia de éste, su acomodo en tan singular punto viene a refrendar, aún más si cabe, la sacramentalidad propia con la que se marca simbólicamente la capilla al disponerse bajo el mismo, a modo de **cartelas**, la leyenda *caro mea // vere est cibus*. La misma no hace más que poner en valor la invitación que desde el registro superior de la portada hace Cristo en pro de compartir el pan, el mismo de la comunión, con el resto de discípulos y fieles. Las **puertas de doble hoja realizadas en nogal y carey** que dan acceso a la cámara santa, se tachonan a su vez de casetones bronceos a modo de cartelas que se desarrollan a partir de la cabeza de un querubín, labrándose en su interior **incisos grabados con motivos eucarísticos: cáliz con la hostia consagrada o dispuesto sobre un ara**. Su disposición cual elemento de cierre tiene un simbolismo que lo aproxima al velo del aquel mítico templo sagrado del desierto que circundaba y, a la vez, compartimentaba el espacio sacro marcando a través de los emblemas sacramentales el ‘especial’ carácter de su interior.

<sup>1143</sup> De entre los instrumentos se distinguen la guitarra, el tambor, la flauta, el arpa, el sacabuches, el flautín, el laúd, el cuerno, el clarinete, el violín, los crócalos y el carrillón.

El *Sancta Sanctorum* es el segundo de los espacios de la capilla. Con la idea de potenciar el sentido teofánico de la estancia, probablemente iluminada en su tiempo a través de multitud de lámparas de aceite, se abrieron unos óculos sobre las puertas de nogal para crear un halo misterioso que permitiera, de una manera mucho más efectista que eficaz, crear en el fiel la sensación de estar ante algo sumamente importante. La privacidad otorgada al reducido espacio –que sigue en un volumen mucho menor la configuración espacial desarrollada en la sala que lo antecede– permite disponer el **arca-sagrario** en el testero principal sobre un alto pedestal de mármoles grises. Éste, labrado en madera y policromado en oro, se configura a modo de grandiosa portada de acentuada construcción horizontal a partir de un basamento inicial agallonado, de media caña, del que emerge un cuerpo central de mayor volumen y dimensiones que los dos laterales que lo escoltan. La calle central la conforman dos pares de columnas corintias de fuste estriado, contenedoras de un entablamento doble, corrido, de cenefas lisas, rematado por un frontón curvo cuyas dos volutas centrales hacen de sostén a una **cartela con el monograma J.H.S.** En los laterales, unos puntales del mismo estilo que los existentes en la calle central cierran la composición, permitiendo la inserción de hornacinas con imágenes exentas de los **santos Pedro y Pablo**, pilares de la propia iglesia y testigos de la presencia que a su vez custodian, rematándose en un eje simétrico superior por las de los **arcángeles Miguel y Rafael**. Las puertas del receptáculo contienen en su parte superior un tondo con el símbolo animado del pelícano a partir del cual se disponen dos hojas de plata que incorporan **cartelas con dos motivos pintados**: la *Imposición de la casulla a san Ildefonso* y la *Primera misa que éste celebrara*. Elementos de platería labrados por Diego de León supusieron una adenda posterior a la ejecución del tabernáculo, fechándose en torno a 1650.

Pero si interesante es de por sí el aspecto externo del receptáculo sacro mucho más aún en su interior pues supone una particular reinterpretación de la descripción bíblica del recinto hierosolimitano. Todas las caras del sagrario se han revestido de plata dorada a partir de una tupida red de rectángulos y óvalos en la pared central así como de rombos entrelazados y arabescos, en las laterales. **Cabezas de querubines** evocan a aquellos otros que custodiaban el propiciatorio del Arca de la Alianza, protectores del objeto sacro y portadores de la propia divinidad, combinándose su disposición dentro de una trama ornamental basada en el desarrollo de elementos vegetales, completamente calados. La imagen global del receptáculo configurado a través de estos los motivos iconográficos y decorativos impresos a partir de un delicada labra escultórica, se completa con la disposición en la base del receptáculo de una piedra de ágata para que, valiéndose de sus legendarias capacidades de límpida pureza, haga de digno soporte al copón con las hostias consagradas.

La construcción de la capilla sacramental aguilarense hubo de suponer para la población de la época un hito en la historia de la arquitectura sacra de la localidad pues, no en vano, la primitiva fábrica parroquial comenzada en el siglo XIII iba a dotarse de uno de los espacios más sobresalientes de la aún incipiente Reforma católica. De hecho, la significación del espacio tendría además otro componente simbólico pues su construcción se desarrolla anexa al dédalo de calles que, junto a la cabecera de la propia parroquia, conformaban la antigua fortaleza medieval de la villa. La **señalización** de la novedosa construcción sacramental iba a acentuarse al disponerse una placa de jaspe al exterior, en el muro

presbiterial de la misma. Conteniendo un sencillo **ostensorio** en el que luce la **hostia consagrada**, la función identificativa y persuasiva quedaba remarcada con la disposición de una luminaria en un brazo de forja dispuesta en la parte superior, recordando con esta 'marca' a cualquier viandante la sacramentalidad del recinto y la poderosa presencia emanantista que había hecho posible convertirlo en su morada perpetua.

### Bibliografía específica

- GALISTEO MARTÍNEZ, J., "Mysterium Fidei. La Capilla Sacramental de la Parroquia de Santa María del Soterraño de Aguilar de la Frontera: Arca de la Alianza y Templo de Cristo", en *Boletín de Arte*, nº 23, Málaga, Universidad, 2002, pp. 191-228.
- RIVAS CARMONA, J., "Los sagrarios barrocos andaluces: simbología e iconografía", en PELÁEZ DEL ROSAL, M. (Ed.), *El Barroco en Andalucía*, t. III, Córdoba, Universidad-Caja de Ahorros, 1986, pp. 137-153.









## MONTURQUE (Córdoba)

### MODELO TEMPLARIO

### CAPILLA SACRAMENTAL

#### Parroquia de san Mateo

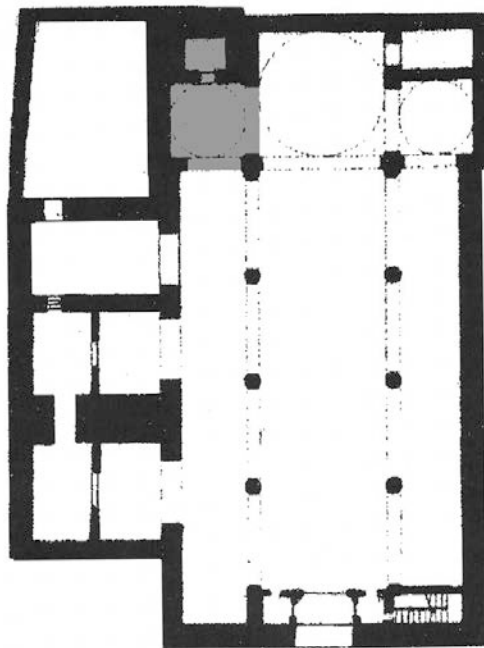
Nave del evangelio, contigua a la cabecera del templo

1634-1642

Proyectistas: Francisco Donaire Trejo y Diego de Aguilar

Esculturas: Bernabé Gómez del Río

Policromía: Andrés del Río, Andrés Ruiz Monje y Juan Bravo Machado



➤ **Claves iconográficas:** Ancestros de Cristo, Profetas, Virtudes Teologales, apostolado, emblemas eucarísticos y bestiario sacramental.

Prácticamente en paralelo a las obras desarrolladas en el recinto sacramental homónimo de Aguilar, esta capilla eucarística entronca también con el modelo templario que de manera indeleble marca la arquitectura sacra cordobesa de los comienzos del Barroco. En efecto, la reinterpretación cristiano-humanista del modelo hierosolimitano se afianza de nuevo en la morfología conceptual del espacio, en consonancia con la necesidad de materializar a través de la plástica el credo defendido por la Reforma católica y, en especial, de la plasmación estética del *locus* privilegiado en donde la divinidad se va a hacer presente.

No obstante, en Monturque, las restricciones espaciales del lugar en el que ha de desarrollarse la estructura de la capilla condicionan su imagen final, optándose por la diafanidad y la luminosidad cual elementos teatrales propios de la mentalidad barroca. Serán justamente la incardinación de estos valores en el programa arquitectónico los que marquen las diferencias más preclaras conforme al modelo anterior de Aguilar y, por ende, al originario catedralicio. En efecto, si en estos dos últimos ejemplos la capacidad sorpresiva que adquieren ambos recintos acotados visualmente por una portada, señalizada además por un elemento de separación física cual es la rejería, impide en cierto modo la comprensión del interior desde el exterior, en el caso de la parroquia monturqueña desaparece por completo.

Parte de este cambio en la percepción global se debe sin duda a la adaptación al terreno sobre el que se va a construir el espacio sacramental. La fábrica parroquial se comienza a construir en el primer tercio del siglo XVI, realizándose a lo largo del tiempo distintas reformas que confieren un aspecto compartimentado a su cabecera, de tal manera que la capilla central –la mayor– adquiere cierto desarrollo volumétrico en detrimento de las otras dos que se adosan a cada lado y que se abren a la finalización de las crujías laterales. La



adaptación del edificio a la unificada liturgia trentina y el cumplimiento de las directrices emanadas de los sínodos provinciales y diocesanos hubieron de suponer el punto de arranque para la conversión de uno de esos dos espacios laterales, en concreto el existente en la nave del evangelio, en capilla sacramental. A ello también se le añadiría la necesidad de contar con un espacio propio en el que verificar los cultos de adoración sacramental convocados por la asociación eucarística con sede en la parroquia, convertida sin duda y en igualdad de condiciones con el resto de la geografía andaluza, en la principal promotora arquitectónica. A ello hay que sumar la intención de la corporación de sumarse a la vanguardista construcción que se llevaba a cabo en Aguilar, aunque no fuesen conscientes de la enorme trascendencia que ello conllevaría para la historia de las mentalidades colectivas y el desarrollo de un arte de marcados matices sacramentales.

Son justamente los cauces de la promoción artística, ejemplarizados en la contratación de alarifes, compromisos de pago y demás gestiones que dimanaban de ésta, las que en este caso concreto sí están más que documentados gracias a la actas de contaduría levantadas por parte de la mayordomía de la cofradía sacramental. En este sentido la actuación de Francisco Donaire Trejo, el mismo maestro de cantería en quien recae la autoría de la capilla sacramental de Aguilar, puede seguirse en estos documentos en combinación con el alarife Diego de Aguilar, correspondiendo a ambas manos los preparativos necesarios para la adecuación del espacio, siendo el primero de ellos el que, meses después, se responsabilice de la ornamentación en jaspe. Además, se contratan otros trabajos: los lignarios recaerán bajo responsabilidad de Gabriel Martínez de Peralta; los de carpintería correrían por cuenta de Juan López Carmona; rejería, a Juan de la Cámara; algunos elementos de albañilería son responsabilidad de Domingo Ximénez Portugués; dorados y policromías, a Andrés del Río, Andrés Ruiz Monje y Juan Bravo Machado; mientras que, para la escultura, se cuenta con Bernabé Gómez del Río, un prolífico escultor activo en varias localidades cordobesa y cuyo volumen de trabajo le permitía aminorar los costes de su producción plástica.

El espacio resultante juega también con la disposición de dos ‘ambientes’ distintos: el primero es el cubículo cuadrado formado por el último tramo de columnas que compartimentan la nave del evangelio, delimitando a su vez la zona del bajo presbiterio. Se accede a través de dos arcos dispuestos en ángulo, uno hacia la nave lateral y el otro hacia el altar mayor parroquial –aunque quizás este último se abriera en época posterior–, rompiéndose como ya se ha comentado el concepto de cubículo cerrado que, ligado a ciertas teorías sincréticas, es utilizado tanto en Aguilar como en la catedral de Córdoba; el segundo es el *Sancta Sanctorum*, estancia destinada a albergar el tabernáculo para la reserva eucarística, guardando evidentes de signos de similitud conceptual con los modelos templarios al que se adscribe esta capilla.

En la primera sala es donde se concentran los mayores esfuerzos ornamentales, abandonándose en cierto modo los repertorios manieristas para comenzar a adoptar otros más propios de la mentalidad barroca, aunque no suponga en ningún caso dar entrada a la eclosión vegetal que se desarrolla en posteriores ejemplos pues el conjunto ornamental queda supeditado a las líneas rectas que marcan la propia estructura arquitectónica. Ésta se configura a partir de pares de esbeltas pilastras de orden corintio, dispuestas en ángulo, justo en las esquinas formeras de la estructura espacial, decorándose sus fustes con juegos

de *candelieri* y haciendo de puntales para sostener un fino entablamento que recorre todo el perímetro cual línea de imposta. A partir de ésta, las pechinas actúan de elemento intercesor a una cúpula circular vaída que remata el espacio superior. Articulaciones geométricas un tanto rígidas se disponen en el intradós de cada arco contrastando con el juego de convexidades biseladas dadas a las nervaduras del mismo, disponiéndose en la clave del principal el rostro de un **querubín** que soporta una cartela de contornos recortados con un **cáliz** y una **hostia** en el principal, así como un **viril**, inscrito en el lateral. La disposición de ambos signos, por otra parte propios del repertorio sacramental, patentizan el carácter eucarístico del recinto.

El resto de la decoración del espacio se reviste de una amalgama ornamental donde las formas enyesadas conviven con golpes dorados, transmitiendo sensaciones de improvisada composición quizás por lo constreñido del espacio. El mediorelieve de la *Última cena* centra la atención del testero mayor de este área y aunque el modelado de las diferentes figuras adolezca de cierta gracia, es interesante su disposición sobre una trama romboidal que, a modo de cortinaje, rodea la composición, permitiendo en el interior de este damero la colación de elementos vegetales. A diferencia de la escena convival aguilareense, en ésta de Montemayor llama poderosamente la atención la captación de lo anecdótico que, por ejemplo, puede observarse en la disposición del apóstol Juan, recostado sobre Cristo quien no está bendiciendo las especies sino que se dispone a trinchar el cordero asado que tiene ante sí, dispuesto en una bandeja. Tal disposición, contraria a los planteamientos iconográficos que la Reforma católica pretende desarrollar, estaría más bien relacionada con la pervivencia emblemática de la secuencia previa a la instauración de la eucaristía, siendo un signo de arcaísmo que desdice el interés de la hermandad comitente por estar a la vanguardia del culto sacramental. La responsabilidad última no es para nada de quienes encargan la ejecución de las labores escultóricas sino de quien las lleva a efecto, pensando quizás que la opción planteada tuviese más ‘poso’ histórico que cualquier otra connotación. Una afirmación que aún es más palpable a través de la disposición de Judas, de frente al espectador mostrando la bolsa de las treinta monedas, provisto además de pelo rojizo. Tales claves semánticas se unen a la de por sí anodina serialización de los rostros de los restantes apóstoles, que vienen a reforzar el arcaísmo del modelo iconográfico escogido para la inspiración de la escena.

Dispuesto bajo la representación sacramental, el elemento que mayor fuerza volumétrica posee es la portada de acceso al *Sancta Sanctorum*. De inspiración netamente manierista y articulado a partir de la talla de jaspe rojo y negro, está conformada por dos columnas dóricas que sostienen, previo dado, un fino entablamento sobre el que se dispone un frontón partido con orejetas que se curvan en forma de ‘ces’. La adaptación al espacio nuevamente juega en contra de las leyes de la armonía compositiva a pesar de la más que plausible labor del cantero, resultando en su conjunto achatada y falta de la consabida esbeltez. Los elementos sustentantes permiten la disposición, en el dintel arquitrabado, de una **cartela con la inscripción D.O.M.D.**, abreviatura del lema latino *Deus Optimus Maximus Dominus*. La puerta de dos hojas, elaborada en madera tallada, queda compuesta a partir de una compartimentación mudéjar en seis sectores cuadriformes –más otros dos cuadrangulares situados en la parte superior e idéntica fórmula compositiva en la inferior–. En el interior del damero se disponen **cartelas presidiadas por querubines**, ocupando las

placas centrales un **motivo eucarístico: dos candeleros escoltan con la luz de sus velas una custodia de la emerge una radiante hostia**. Escoltando el voluminoso elemento arquitectónico, a los lados del mismo, las esculturas enyesadas de **Juan el Bautista** y **san Sebastián**, dispuestas sobre repisas-cartelas, representan la venida de Cristo uno y, la condición fiel del mártir que entrega su vida con tal de no apostatar de su fe, el otro. Completa la estructura de este lado mayor la representaciones alegóricas de la **Caridad** y la **Esperanza** –dispuestas al modo de esculturas recostadas sobre las volutas del frontón con sus habituales atributos– y la **Fe** –colocada a modo de emblema cristológico en el centro del luneto superior, incardinada en una cartela de contornos recortados que enlaza con la decoración dorada de roleos circundantes en los que destacan pabellones florales, cual elementos ornamentales de mayor volumen–, haciendo ésta de pareja, en el arco contrario, con la representación de la **Verdad**, codificada en el popular prontuario firmado Cesare Ripa a través de la belleza idealizada de una mujer que sostiene con su mano derecha una imagen del sol, hacia el que mira, mientras que con la otra soporta un libro abierto y una rama de palma, descansando a su vez sobre un globo del mundo.

Las pechinas –que actúan de intermediarias entre la planta cuadrada del espacio y la circunferencia que sirve de base a la cúpula– quedan reservadas a los **evangelistas**, encargados de difundir la gloria de Cristo a las generaciones futuras. De ahí que la postura común a los cuatro sea la de una persona sentada que procede a plasmar los emblemáticos episodios de la vida del Mesías en un texto, acompañándose de sus acostumbrados tetramorfos. Es más, para identificar aún más el sentido de tal disposición, sobre las representaciones se disponen cartelas que recogen concisos pasajes de los respectivos evangelios, coincidentes todas en el momento crucial de la última cena que presencian, desde estos ángulos, en un lugar privilegiado. Cristo, comensal y alimento, único y verdadero viático, es la idea que evocan las inscripciones.

La bóveda vaída que cubre el espacio contiene quizás la parte del programa de mayor erudición teológica. A partir de una rítmica estructura centralizada por un florón dispuesto en la clave, se articulan intercalados en la superficie cúbica de la misma cuatro lienzos trapezoidales y otras tantas cartelas ovaladas, conteniendo las representaciones de los **Padres de la Iglesia latina** y los símbolos sacramentales del **Pelícano**, el **Cordero**, los **Panes de la proposición** y el **racimo de uvas**. La yisería que enmarca tales elementos se recrea en contornearlos a partir de ‘educados’ roleos en combinación con cabezas de querubines.

Por su parte, el *Sancta Sanctorum* presenta una imagen actual demasiado sencilla en comparación con el ornato de la sala que lo antecede, producto sin duda de un postrero y nada adecuado enlucido de las paredes que lo conforman. Probablemente, en sus orígenes, estos paramentos, huérfanos hoy de pinturas al fresco, guardarían cumplida relación estética con las labores ornamentales ampliamente desarrolladas en otras zonas ya comentadas. Es más, la significación del habitáculo sacro, contenedor del deslumbrante arca dorada que sí luce, harían más que pertinentes su enlucimiento decorativo. Un remedo de ello es la sin duda la reducida bóveda que cierra el sacro recinto y que plasma el hilo argumental que une la tradición veterotestamentaria con la nueva alianza evangélica al disponer, en torno al **Espíritu Santo** situado en la clave, diferentes representaciones y mensajes tendentes a enlazar el camino de la salvación que lleva irremediamente hasta



Cristo. La imagen del **Padre Eterno** queda por lo tanto relacionada con las escenas del **sacrificio de Abraham** y con el **Arca de la Alianza**, a través de la acción de la segunda personificación trinitaria, cuya representación animada se coloca en la clave, interaccionando a la vez con la representación de la **nave**, símbolo de la institución eclesial. Cuatro escuetas cartelas ovals immortalizan la máxima **Nobis / Datus / Nobis / Natus**, situada debajo de otras tantas **cabezas de querubines** y cuya inspiración se debe a una de las estrofas del himno *Pangue Lingua*, incorporado por Tomás de Aquino al Oficio de la festividad del *Corpus Christi*; el verso completo ha de entonarse según la rúbrica postrentina una vez finalizada la eucaristía y al depositarse en el tabernáculo las especies consagradas, recordando con ello la naturaleza humana de Cristo, nacido en el seno de María a partir de la semilla implantada por la palabra de Dios.

En el centro de la estancia, sobre un alto pedestal marmóreo, se dispone el **tabernáculo** en madera tallada y dorada. Partiendo de un diseño que de nuevo remite a la tratadística manierista, se alza la estructura a partir de una base moldurada a modo de templete rectangular. En su lado mayor, dos columnas estriadas que siguen un orden de inspiración dórica sostienen un movido entablamento que circunda en la parte superior la pieza completa, permitiendo la incorporación en el vano que subyace bajo éste de dos puertas en cuyo centro se disponen los bajorrelieves de los **apóstoles Pedro y Pablo**, pilares de la Iglesia de Cristo, situados entre plafones cuadrangulares ornamentados con sencillos elementos vegetales. Cubre la estructura sacramental una cúpula oval que confiere al conjunto una estética equilibrada para así completar fehacientemente la significativa presencia divina que en él se ha de insertar y a cuyo servicio actúan los restantes elementos. La acción de todos ellos confieren a esta capilla sacramental un clímax que interacciona, de un lado, el lenguaje erudito impreso en algunas de sus estructuras con, por otro, la interpretación popular que de las mismas hicieron los artistas que intervinieron en su definitiva materialización.

### Bibliografía específica

- GALISTEO MARTÍNEZ, J. y LUQUE MARTÍNEZ, F., “El Sagrario de la Parroquia de San Mateo de Monturque, un renovado *locus Dei* para el Barroco cordobés”, en *Boletín de Arte*, nº 25, Málaga, Universidad, 2003, pp. 273-318.







## MONTEMAYOR (Córdoba)

### MODELO TEMPLARIO

#### CAPILLA SACRAMENTAL

#### Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción

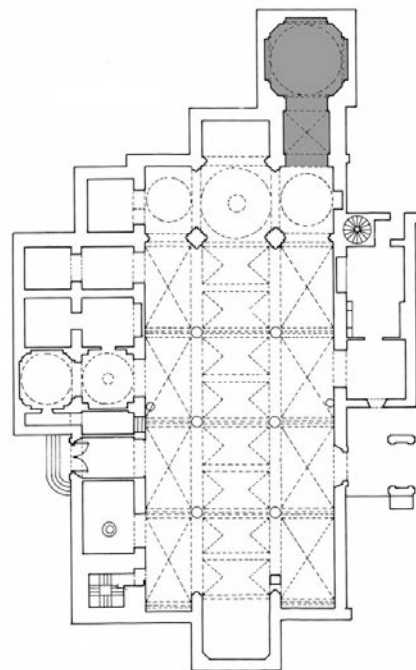
Nave de la epístola, contigua a la cabecera del templo

1709-1726

Proyectista: Gaspar Lorenzo de los Cobos

Dorados y policromía: Francisco Vello Espinar.

Canteros: Cosme de Mier, Bartolomé Ruiz y Pedro Muñoz



- **Claves iconográficas:** Santoral, arcángeles, emblemas eucarísticos y bestiario sacramental.

El tercero y último ejemplo de capilla templaria cordobesa es el de esta parroquial. Otorgada la licencia oportuna para el comienzo de las obras por parte del prelado fray Juan de Bonilla en septiembre de 1709, su objetivo es poner coto al poco decoroso estado de conservación de los vasos sagrados custodiados en el templo, denuncia posiblemente ligada a algunas de las inspecciones periódicas que los visitadores diocesanos realizarían en la diócesis al amparo de las facultades conferidas por la normativa sinodal correspondiente. Semejante situación podría deberse al languidecimiento del culto sacramental en los años anteriores, a pesar de la existencia de una asociación eucarística en el recinto parroquial cuya preciada joya era por entonces las reliquias de san Acacio, general romano convertido al cristianismo y martirizado. La falta de documentación, perdida en gran parte en los sucesos de la Guerra Civil, impiden conocer con mayor detalle las fundamentadas causas que motivarían a la postre la construcción de la capilla sacramental.

Obtenido el permiso diocesano, las obras avanzaron de tal manera que dos años después se había cubierto todo el espacio de la nueva capilla comenzándose de inmediato las labores ornamentales. En 1719 se contrata la hechura del retablo principal con Gaspar Lorenzo de los Cobos con quien, a su vez, se concertaría a posteriori la labra de las tallas en yeso de las dos cámaras que conforman el espacio sacramental. No obstante su labor no se circunscribe únicamente a estos encargos pues consta que asumió, casi desde un primer momento, la dirección de las obras en su conjunto debido a su doble condición de arquitecto y entallador, correspondiendo por lo tanto a su oficio la 'paternidad' completa del recinto.

En efecto, esta capilla se configura a partir de un espacio binario que, aunque heredero en un principio del concepto templario, termina convirtiéndose en un ejemplo de hibridación entre la evocación hierosolimitana presente en Aguilar o Monturque y la variante



programática barroca inherente al siglo XVIII, sin encarnar, a la vez y de manera meridiana, ninguna de las dos tendencias. En todo caso, las particulares connotaciones de la capilla la convierten en una derivación ornamental del modelo basado en la recreación del mítico tabernáculo bíblico.

Así, la propia fábrica parroquial, una esbelta construcción cuya estructura básica estaba terminada a finales del siglo XVI y en la que parece se utilizaron columnas romanas del yacimiento de Ulia, marca irremediabilmente el desarrollo arquitectónico de la capilla sacramental. En efecto, su disposición al final de la nave de la epístola le obliga en primer lugar a armonizar en altura con ésta, de ahí la abertura de un gran arco de medio punto peraltado que, partiendo de la línea de imposta, abre su arranque aprovechando al máximo la anchura que permite el antiguo muro formero. Este elemento a su vez queda conferido, en segunda instancia, cual portada triunfal de un espacio eucarístico diáfano, conteniendo en sus pilares y enjutas golpes de yeserías que actúan de enmarque al propio elemento constructivo a partir de la incardinación de festones de follaje suspendidos por cintas, adornados en un nudo. Un repertorio de roleos que muestran aún un mayor desarrollo son los ubicados en el luneto semicircular superpuesto al mencionado acceso, donde un simulado **trono eucarístico** conformado por una peana doble peana de cabezas de querubes y ajarronado nudo hacen de basamento a un radiante ostensorio. Esta '**panoplia sacramental**' se dispone delante de un dosel que pende, a su vez, de una voluminosa corona imperial, siendo descubierto a los ojos de los fieles por dos arcángeles. Es evidente que el uso de estos recursos deviene de una clara intencionalidad teatral, propia de la cultura barroca e incardinada de manera poderosa en la mentalidad colectiva andaluza de comienzos del siglo XVIII. No es nueva su disposición en la antesala de la capilla, pues ya hemos visto en anteriores ejemplos que suelen utilizarse elementos propios de la liturgia sacramental para identificar y marcar el carácter innato del espacio. Si en efecto en décadas anteriores eran las cartelas manieristas las que ejercían de lugar apropiado para disponer estos motivos, ahora serán otros los elementos que, como este dosel, busquen impactar de manera más poderosa en los sentidos del fiel.

A partir de estos presupuesto se accede a un eje longitudinal en el que, de forma consecutiva, se disponen los **dos espacios sobre los que se edifica la capilla**, solución constructiva que por otra parte no es nada novedosa pues es un recurso utilizado por otros artistas en sus obras en numerosas ocasiones. El primer tramo corresponde a una corta nave unitaria cubierta con bóveda de arista, a cuyo término se desarrolla el segundo segmento arquitectónico constituido por una superficie cuadrada y techada con cúpula vaída sobre pechinas. La decoración se resuelve a partir de la disposición de una tupida red de yeserías, especialmente importante en las cubiertas. Las existentes en los muros laterales de la primera estancia repiten el modelo desarrollado en la portada desarrollando en la terminación de los florones uvas que penden de sarmiento; de igual manera la estructura arquitectónica de estos muros permiten la inserción de una poco profunda oquedad, a modo de arcosolio, en la que se instalan dos retablos de idéntica genealogía aunque de escaso desarrollo volumétrico presididos por dos lienzos: la **Imposición de la casulla a san Ildefonso** y las **Ánimas con la Virgen del Carmen**.



La cúpula por su parte contiene los mayores esfuerzos ornamentales a partir de un apretado tratamiento de follaje vegetal y zarcillos que siguen de cerca, aunque aplicando un tratamiento algo más tosco, el conjunto de yeserías desarrolladas por Francisco Hurtado Izquierdo y su discípulo, Teodosio Sánchez de Rueda, en la capilla del cardenal Salazar terminada en 1703 en la mezquita-catedral. Estas formas se combinan a su vez con la incursión de anchas bandas de curvas y contracurvas, policromadas en varios tonos y que sirven a su vez de guía decorativas de las que emergen roleos y tornapuntas. Es justamente esta forma de proceder la que muestra la particular visión del proyectista acerca del uso de elementos puramente decorativos, repitiendo estos mismo motivos constantemente en sus obras<sup>1144</sup>. En las pechinas, las agrupaciones ornamentales son similares aunque dan entrada en su centro a ángeles corpóreos que, en pleno vuelo, llegan a confundirse con el entramado vegetal. Así mismo, en la faja que rodea la base de la cúpula, aparecen pabellones florales que penden a su vez de las claves de los cuatro arcos que conforman la estructura cuadrangular de esta segunda nave.

En el muro presbiterial, los machones que a su vez sirven de soporte a las pechinas dejan espacio suficiente, a través de una greca, para la disposición de un **retablo de madera dorada y policromada**. A partir de un alto banco se alza una máquina de un cuerpo y tres calles presidido por un **sagrario** escoltado por cuatro columnas salomónicas mientras que el penacho superior adquiere forma de templete —es probable que fuese utilizado para la exposición sacramental permanente, aunque hoy el espacio esté ocupado por un pequeño crucificado—, escoltado por dos ángeles que siguen el mismo esquema de la portada. La puerta del receptáculo sacramental, de una sola hoja, contiene un bajorrelieve de **Jesús niño con la cruz redentora** mientras que, sobre éste, se dispone un **Pelícano amamantando a sus crías**. Las reducidas dimensiones de las dos hornacinas presentes en las calles laterales son ocupadas por ángeles adoradores.

El programa pictórico original, localizado a partir de cuatro lienzos dispuestos en la primera sala, no se conserva; de ahí la imposibilidad de poder realizar una lectura unitaria<sup>1145</sup>. De igual manera, en los nichos avenerados de los machones que hacen de soporte a la cúpula tampoco son ocupados por la estatuaria primitiva. Sí corresponde a la época la lámpara de plata que pende de la clave de la estructura cupular, de ejecución incluso anterior a la capilla.

### Bibliografía específica

- RIVAS CARMONA, J., “Gaspar Lorenzo de los Cobos, un sevillano en el Barroco cordobés”, en *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*, t. I, Sevilla, Universidad, 1982, pp. 713-722.
- RIVAS CARMONA, J., *Arquitectura Barroca cordobesa*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1982, pp. 301-302.

<sup>1144</sup> Valgan como ejemplos, los retablos lignarios trazados y ejecutivos en la provincia cordobesa estantes en la parroquia de Castro del Río o de san Francisco Solano, en Montilla.

<sup>1145</sup> Los lienzos ubicados en los marcos de yeserías ubicados en los cuatro machones de la primera sala representan a los arcángeles Rafael, Miguel y Gabriel junto al ángel Custodio.





**LUCENA** (Córdoba)

**MODELO BARROCO-ORNAMENTAL**

**CAPILLA SACRAMENTAL**

**Parroquia de San Mateo**

Nave de la epístola, espacio perpendicular a la fábrica del templo

1740-1772

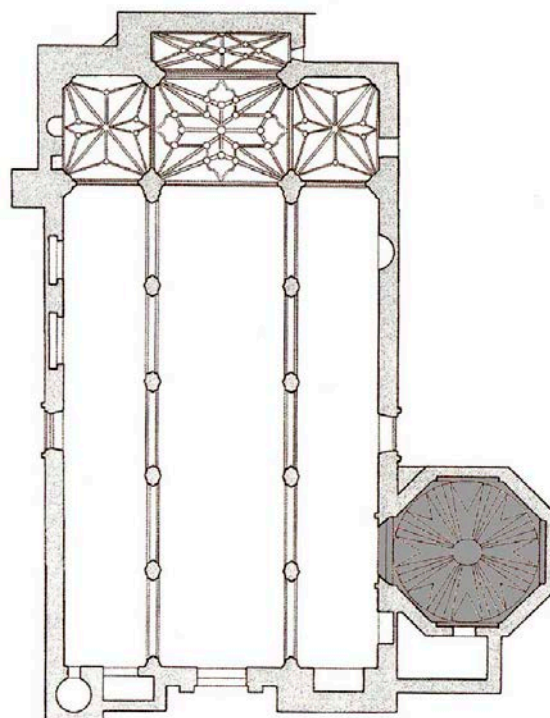
Arquitectura: Leonardo Antonio de Castro

Esculturas: Pedro de Mena Gutiérrez, José de Medina y Jerónimo de Zúñiga

Talla en piedra: Juan del Pino Ascanio.

Pinturas y policromías: Juan de Dios Hernández, Jerónimo López y Francisco Jiménez.

Rejería: Agustín Díaz Cantarero



➤ **Claves iconográficas:** Escenas previas a la pasión de Cristo, Inmaculada Concepción, Evangelistas, Ancestros y coetáneos de Cristo, sacerdotes y ministros de la historia eucarística de la Iglesia, Padres de la Iglesia latina, emblemas eucarísticos y bestiario sacramental, representaciones de las letanías lauretanas.

La influyente archicofradía sacramental de esta parroquia, cuyas primitivas reglas anteriores a 1520 están confirmadas en 1598 por el prelado cordobés Francisco Reynoso, es la promotora de este recinto eucarístico. Tal afirmación se colige de la sesión celebrada por los oficiales de la misma en 1740, expresando su hermano mayor, Fernando Recio Chacón de Roxas, la necesidad de construir una capilla-sagrario que viniera a sustituir a la hasta entonces utilizada y cuyas exiguas proporciones espaciales impedían solemnizar debidamente, en su opinión, la actividad cultural de la confraternidad. Las trazas del citado recinto corresponderían al célibe y arquitecto lucentino, Leonardo Antonio de Castro.

Una vez expedidas las correspondientes licencias tanto por el obispado cordobés como por el duque de Medinaceli, se procedió a delimitar el terreno sobre el que comenzar las obras. Para dotar de amplitud espacial al proyecto era necesario obtener un nuevo beneplácito diocesano que autorizase la ocupación de una pastilla de terreno, de propiedad pública, lindante con la fábrica parroquial. En todo caso, el uso de esta parcela habría de hacerse siempre y cuando la construcción sacramental permitiese un desahogado paso entre la plaza Nueva y el conocido como 'llanete' de Palacio. Solucionadas las trabas burocráticas así como obtenido el oportuno plácet para el uso del espacio colindante, las primeras zanjas se abrieron en el verano de 1740 bajo la dirección en la maestría de obras de Francisco Gutiérrez de Cuenca. Dos años después del comienzo, los muros perimetrales se levantaban en cinco varas, rematándose la cornisa del segundo cuerpo en 1745. La madera para la

armadura se adquiere seguidamente, siendo confeccionada ésta por Alonso Portales, quedando cubierta la capilla en 1746.

Finalizadas las obras constructivas, la siguiente fase consistiría en la ornamentación del recinto. Los revestimientos de yeserías de la cúpula estarían acabados en 1749, continuándose en seguida por las cornisas, pechinas y demás paramentos, dilatándose el proceso hasta en 1579, fecha en la que se produce una interrupción. No será hasta 1764 cuando se reanuden de nuevo los procesos decorativos, que podrían el punto y final al año siguiente. En paralelo a estas labores se había comenzado a instalar la portada marmórea de acceso por parte del maestro picapedrero Juan de Pino Ascanio y el alarife Acisclo Ramírez de Quero –acabada en 1763–, habían quedado debidamente instalados los ángeles de la cornisa así como los cuatro evangelistas labrados por José de Medina, el tabernáculo central quedaba terminado en 1770 mientras que, un año después, Agustín Díaz Cantarero dejaba finiquitada la colocación de la reja que antecede a la capilla.

El dilatado proceso constructivo conllevó las lógicas sustituciones de los responsables de la institución sacramental. De hecho, a la muerte de Fernando Recio sería su hijo quien asumiera el cargo de hermano mayor y a éste le sucederían, en los años siguientes, Bernabé Curado Fernández de Córdoba, Andrés Martín Algar y Panduro y Antonio José Valdecañas y Piédrola. En el mandato de éste último recaería la responsabilidad de dar por finalizado el proyecto en marzo de 1772, procediéndose a su consagración el 2 de mayo siguiente.

El resultado final del proceso constructivo deriva en una **capilla de planta octogonal, aunque irregular**: los lados oblicuos son menores que los restantes, manteniéndose en el alzado tal discordancia planimétrica a partir de la disposición en tres mayores de arcos que conforman hornacinas poco profundas –frontal y dos laterales–, quedando un cuarto como acceso al recinto. Por su parte los menores actúan de machones –conteniendo con pequeñas hornacinas a modo de veneras– que en el altura, rebasado el primer nivel, sirven de sostén para pechinas de amplia base. A partir de ese dibujo surge una voluminosa cornisa, corrida a lo largo de todo el perímetro ortogonal, construida según un ritmo sinuoso, con continuos rompimientos, sirviendo de base para un tambor –horadado con diversos vanos– del que carga una cúpula gallonada.

Si hubiera que ejemplificar la consabida mixtificación de las artes, prototipo de actuación de la cultura barroca, sobre una obra en concreto, esta capilla sacramental serviría de perfecto modelo didáctico. Las disciplinas que se desarrollan y enmarcan dentro de las labores propias de la arquitectura, la escultura y la pintura se hayan completamente representadas en un único conjunto que descuella por su fastuosidad, solemnidad y expresividad, en contraste con las sobrias líneas de la fábrica parroquial que, más que adosada, parece servir de antesala del espacio eucarístico. La **luz** cobra, de igual modo, un protagonismo singular, pues los rayos del sol son los que penetran a través de los **vitrales abiertos en el tambor** incidiendo directamente sobre el tabernáculo central, eje vertical sobre el que se articula el espacio siguiendo aquella idea emanantista comentada en este estudio que relaciona desde antiguo la luminosidad del día con la propia divinidad que mora en el recinto. No se trata en ningún modo de técnicas artísticas novedosas, pues han sido ampliamente desarrolladas en décadas anteriores partiendo de los juegos escenográficos y lumínicos del Barroco romano,

aunque ahora, a finales del siglo XVIII, son releídas en la provincia cordobesa a partir de la particular sensibilidad de Hurtado Izquierdo, autor que marca la pauta 'vanguardista' en este tipo de edificaciones sacras.

Sin duda es la **abundante ornamentación** la que mayor protagonismo tiene dentro de toda la estructura arquitectónica, al cubrir por completo tanto los elementos sustentantes como los sustentados haciendo que, a veces, pueda llegar incluso a perderse el sentido mismo de la construcción. La combinación otorgada por los mármoles rojos de abultados placados y perfiles geométrico que hacen de zócalo perimetral con las blanquecinas yeserías, con golpes de oro, que brotan cual vergel por los paramentos tectónicos, alcanzan un alto grado de perfección técnica y armónica simbiosis. El elenco decorativo mezcla a su vez motivos netamente constructivos, como pueden ser los moldurones, casetones o escofias de los estípites con otros de finalidad decorativa entre los que destacan roleos, zarcillos y pabellones florales, entremezclados con pájaros y frutos ensarzados entre guirnaldas, resaltándose los volúmenes mediante la imprimación de tonos azulados y rojizos en los fondos y la disposición de espejos que hacen reverberar la luz continuamente. A pesar de esta eclosión, podría llegar a establecerse dos tendencias complementarias puesto que en la cúpula predominan armónicamente los motivos geométricos y abstractos, fruto de una labor más temprana en el proceso constructivo; mientras que, los elementos que conforman las paredes perimetrales están sumidos dentro de una ornamentación más naturalista a través de rizados follajes, en contraste con las placas de rocalla dispuestas en la monumental repisa que manifiestan ser los últimos elementos tallados por los artistas yeseros.

Aunque si la labra decorativa aplicada al recinto demuestra la maestría de sus artífices, no le va a la zaga tampoco la de escultura en madera. José de Medina es el responsable de los **cuatro evangelistas** que ocupan las hornacinas así como de los **ángeles corpóreos** de la cornisa. A ellos hay que sumarles, los relieves de los **Padres de la Iglesia** que a modo de tondos se disponen en los machones que sustentan las pechinas así como la corte celestial de ángeles que pululan por las yeserías, obras que quedan bajo la responsabilidad escultórica de Jerónimo de Zúñiga. Por su parte, los grandes **lienzos de los tres altares** corresponden a la labor de Juan de Dios Hernández quien reinterpretado sin demasiado acierto algunas de las escenas de los triunfos eucarísticos de Rubens: ***Destrucción de los sacrificios de la gentilidad; Triunfo eucarístico de la Iglesia y Triunfo de la Ley de Gracia.***

En el centro de la capilla, el esbelto **tabernáculo** de madera tallada y dorada ejerce de potente hito sacramental al elevarse, a su vez, sobre una esbelta peana marmórea y conteniendo en su lado principal el sagrario. La **puerta** del receptáculo, escoltada por los **apóstoles Pedro y Pablo**, se enmarca en una sinuosa portada labrada en plata que alberga en su interior un relieve de la **Última cena**, combinado en los otros tres flancos con las escenas del **Lavatorio de pies a los apóstoles** y la **Oración en el Huerto**. El resto de la máquina lignaria se configura a partir de una estructura abierta construida a modo de fanal, elevado sobre originales estípites que sustentan arcos de medio punto y culminan en una cubrición cupular en la que despunta la imagen de **la Fe**, con su habitual iconografía, escoltada por los militares alados **Miguel, Gabriel, Rafael y el ángel custodio**. La talla calada y la incursión de sinuosas rocallas marcan el perfil mixtilíneo de los elementos puramente arquitectónicos que se combinan con la labor escultórica de Pedro de Mena Gutiérrez, autor



de la **Inmaculada** que lo preside, orlada por una ‘almendra mística’ conformada a base de flameantes nubes con cabezas de querubines. En los ángulos, unas esbeltas repisas sirven de base para las representaciones corpóreas de **Noé, David, Melquisedec y santa Bárbara**<sup>1146</sup>.

De interés por cuanto su desarrollo de inscribe dentro de las particulares aplicaciones de la teatralidad barroca y su interacción con elementos móviles que provocaran y llamaran la atención a los fieles, en determinados momentos se disponían en el tabernáculo unos autómatas que reforzaban el sentido cristológico de la estructura sacramental. Tan meditada ‘aparición’ permitía la exhibición de la **hostia consagrada** inserta en **un sol sostenido por dos ángeles** justo delante de la imagen de la Virgen Inmaculada, descendiendo de la bóveda del tabernáculo. La consideración de la eucaristía como pan bajado del cielo –similar a aquella lluvia de maná ordenada por Dios a favor de los israelitas– quedaba del todo ‘ejemplificada’ con el mecanismo comentado, ahondando así en el simbolismo sacramental, filosófico, místico y cosmológico del altar centralizado para el cual el ingenio automatizado aportaba, de manera sustancial, aportaba todos sus mecanismos persuasivos.

No obstante, el tabernáculo no solo actúa como elemento esencial de la capilla sino que, en torno a sí, gira el resto del programa iconográfico que, al igual que el propio espacio arquitectónico, se articula en dos niveles semánticos. En efecto, los **Evangelistas** se acompañan a su vez, a cada lado, por **parejas de santos** que durante la historia de la Iglesia, han desarrollado una particular devoción hacia el sacramento, conectándose así con la vertical ascendente que culmina en los tondos de los **Padres de la Iglesia: Lucas, entre Martín de Tours y Juan Nepomuceno** se relaciona con **Ambrosio de Milán**; **Juan**, escoltado por **Francisco de Sales y Carlos Borromeo** hace lo propio con **Gregorio Magno**; **Mateo**, flanqueado por **Fulgencio y Tomás de Aquino** se unen a **Jerónimo**; mientras que **Marcos**, junto a **Felipe Neri y Lorenzo**, se conectan con **Agustín de Hipona**. A su vez y sobre la puerta de acceso se disponen otros **dos santos de clara inspiración sacramental: Buenaventura de Bagnoregio y Teresa de Jesús**.

Los **Padres de la Iglesia** actuarían, en su posición intermedia, como la antesala de una corte celestial dispuesta en el registro superior, a la que el alma del fiel está invitada a participar una vez haya hecho lo propio en el convite eucarístico. Las **letanías lauretanas** –ejemplificadas por los iconos del **castillo, torre y olivo, cedro, palma, templo, ciprés, estrellas, Sol y Luna**– se combinan a su vez con las **Arma Christi** más emblemáticas tanto del **repertorio iconográfico sacramental** –la **custodia**, las **uvas del racimo de Caleb**, los

<sup>1146</sup> En un principio, este lugar estaría ocupado por otro de los profetas arquetipos de Cristo. Sin embargo al presentarse el proyecto de tabernáculo a la consideración del obispo Martín de Barcia, éste sugeriría la colocación de la mártir a la que le unía una especial devoción. Por lo tanto su incardinación en el edículo sacramental ‘forzaría’ la lectura iconológica del mismo, aunque la santa incorporara como atributo propio un ostensorio. Con tal disposición se recuperaría igualmente su representación medieval ya que, en época barroca, se le dio más importancia a la torre en la que ésta estuvo encerrada según su hagiografía en detrimento de aquel elemento sacramental que evocaba, visualmente, a su conversión al cristianismo. Las mismas circunstancias parece se dieron en la ornamentación barroca del santuario lucentino de Araceli que quedaría dotado, en el desarrollo arquitectónico de la vía sacra, de dos altares; el uno presidido por la imagen de san José y el otro, por el de santa Bárbara. Primaba así cierta complacencia con el prelado diocesano antes que la prevalencia de criterios litúrgicos, dogmáticos y artísticos.

**panes de la proposición, el cáliz y la hostia consagrada**— con los iconos más representativos del **bestiario cristológico** —el **León coronado de Judá**, el **Cordero sobre el Libro de los Siete Sellos**, el **Pelícano**, el **Fénix** y la **Serpiente**—.

El acceso a la capilla se realiza a través de una **suntuosa portada mármorea** extrída de las canteras de Cabra, Luque y la Sierra de Araceli, antecediendo en magnificencia a la eclosión sacramental del interior. Está concebida a modo de gran arco de triunfo que parte de dos estípites laterales, alzados sobre basamentos, capaces de sustentar un entablamento recto cuya cornisa y arquitrabe se rompen continuamente. En la parte superior, cuatro piramides escoltan una cruz central. Dos hojas conforman la puerta que cierra el recinto, labradas en nogal y decoradas con labores de taracea.

**Al exterior**, la capilla queda suficientemente identificada por su propia fábrica de mampostería que reproduce en altura la planta interior a través de la superposición de los volúmenes puros que forman un prisma octogonal, un cilindro y un cono. Las ventanas que se abren en la línea del tambor, situadas entre pilastras de orden jónico, están enmarcadas por molduras y golpes de hojarasca. El tejado de ocho aguas se cubre a su vez por tejas vidriadas policromas, actuando de **veleta inmóvil** un **ostensorio de rejería de tonalidades bronceas**, apoyado en una **nube con cabezas de querubines**. Perdidos con el paso del tiempo, formaban parte de la estructura las **Virtudes teológicas y cardinales** que, al parecer, cabalgaban sobre la balaustrada del segundo cuerpo.

#### Bibliografía específica

- BONET CORREA, A., *Andalucía Barroca*, Barcelona, Polígrafa, 1978, p. 204.
- PALMA GARZÓN, V., “La capilla del Sagrario de la Venerable e Ilustre Archicofradía del Santísimo Sacramento”, *Diario Córdoba*, 20.04.1948
- RIVAS CARMONA, J., “Los tabernáculos del Barroco andaluz”, en *Imafronte* nº 3-4-5, Murcia, Universidad, 1987-1989, pp. 157-186.
- RODRÍGUEZ DE LARA, L., *Apuntes para la Historia de Lucena*, Lucena, 1960.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., “Máquinas para la persuasión. La función del autómatas en la escultura y los ritos procesionales del Barroco”, en COLOMA MARTÍN, I. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. (Ed.), *Correspondencia e Integración de las Artes. Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte*, tomo I, Málaga, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes-Universidad, 2003, pp. 477-508.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza-Forma, 1989, pp. 188-189, 2ª reimpresión.
- TAYLOR, R., *Una obra española de yesería. El Sagrario de la parroquia de san Mateo de Lucena en Andalucía*, Col. Cuadernos de Historia del Arte nº 8, México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1978.

- TAYLOR, R., "El sagrario de Priego de Córdoba", en PELÁEZ DEL ROSAL, M. (coord. y ed.), *Conferencias de los Cursos de Verano de la Universidad de Córdoba sobre "El Barroco en Andalucía"*, t. 3, Córdoba, Universidad, 1986, pp. 199-212.
- VALDECAÑAS Y PIÉDROLA, A. F., *Descripción puntual y relación genuina del magestuoso fausto, y cathólico reverente culto, con que la mui ylustre cofradía del Santísimo Sacramento, de la mui leal antigua, y siempre fiel ciudad de Lucena, celebró en el día 2 de mayo del presente año de 1772 la Solemnísima procesión general que se hizo para la deseada Traslación del Supremo Augusta Soberana Magestad de Nuestro adorable, Dueño y Señor Sacramentado, colocación y Dedicación del Magnífico nuevo Sagrario y Tabernáculo, constuido en la Iglesia Mayor Parroquial de Señor San Mateo de dicha ciudad a las exiensas de la solicitud piadosa de su amantísima Cofradía. 1772.*











**PRIEGO DE CÓRDOBA (Córdoba)**

MODELO BARROCO-ORNAMENTAL

**CAPILLA SACRAMENTAL**

**Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción**

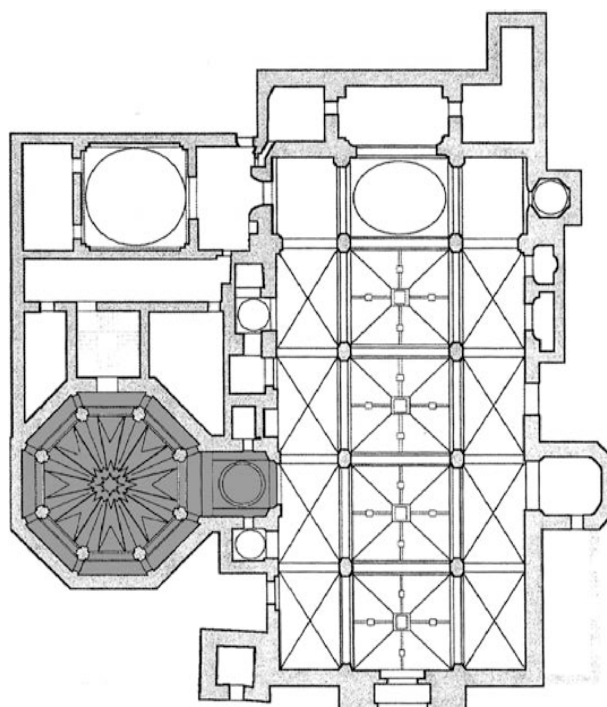
Nave del evangelio, espacio perpendicular a la fábrica del templo

1772-1784

Proyectista: Francisco Javier Pedraxas, quien interpreta trazas de Jerónimo Sánchez de Rueda

1921

Tabernáculo: Manuel Garnelo



➤ **Claves iconográficas:** Arquetipos del Antiguo Testamento, santas ‘mujeres fuertes’, escenas convivales, santoral, Virtudes Teologales y Cardinales, emblemas eucarísticos y bestiario sacramental

La construcción de esta capilla va a realizarse sobre una parte de un espacio sacramental anterior que, al parecer, era de reducidas dimensiones. La profunda renovación sufrida por el templo durante el Barroco, en especial entre 1743 y 1747, habían dotado al recinto de una nueva imagen pues, entre otras labores, se había procedido a construir una bóveda de arista en la nave central –ocultando a la vista la anterior armadura mudéjar–, así como los arcos apuntados que conformaban la estructura soporte de la fábrica parroquial habían quedado remodelados adquiriendo una forma definitiva de medio punto, por mor de la aplicación de yeso. Labores de enmascaramiento, propias del momento y equiparables a otras muchas desarrolladas a la par a lo largo de la geografía andaluza, que habían sido desarrolladas a partir de las premisas impuestas por Jerónimo Sánchez de Rueda. Las abundantes yeserías y molduras, unidas a la aplicación de tonalidades blanquecinas con golpes dorados, otorgaban en efecto una sensación barroca al templo que, igualmente, se reforzaba con el desarrollo de algunas capillas laterales, realizadas en los años anteriores. Un ejemplo de ello es la del Cristo de los Parrillas, acabada en 1636 y presidida por la escultura de un crucificado obra de Alonso de Mena.

De igual manera, el cuidado litúrgico del que hacían gala los distintos párrocos había llevado a este recinto a ser receptor de importantes piezas, destacando del elenco de platería las pertenecientes al ajuar sacramental. Una custodia de plata labrada en 1589 era procesionada en un templete realizado *ad hoc* en las mismas fechas, completándose con un juego de cáliz y copón de oro y esmaltes donado por el arzobispo Caballero y Góngora a finales del siglo XVIII.

La falta de concordancia estética de la capilla sacramental con el resto del conjunto, unido a la extendida ‘fiebre eucarística’ que ‘contamina’ en esos momentos a los fieles andaluces, alentados por la propia institución eclesiástica a través de los púlpitos y la continua convocatoria de cultos sacramentales, lleva a la hermandad estante en la parroquia a comenzar las obras de remodelación del espacio. Un primer problema viene dado por la estrechez del primitivo espacio sacramental que, de planta cuadrada, se hallaba escoltado por otras dos capillas a lado y lado, imposibilitándose así cualquier tipo de ampliación ‘a lo ancho’ de la misma. La única solución posible era utilizar ese espacio primitivo como antesala de un nuevo recinto que habría de construirse a partir del muro que delimitaba su testero mayor y para el que era necesario contar con la propiedad de los terrenos que entonces se ubicaban fuera del perímetro parroquial y que eran de dominio público pues conformaba una de las callejas del circundante barrio de la Villa.

En estas circunstancias, en 1772 se procede a la petición razonada para utilizar dicha vía elevándola, a través del concejo municipal, al parecer del gobernador de la abadía de Alcalá la Real, jurisdicción a la que por entonces pertenecía la localidad. El asunto se resuelve favorablemente en agosto del citado año comenzándose, en los meses siguientes, las obras del nuevo espacio que en 1782 estaban ya concluidas en cuanto a la estructura básica, dos años después quedaban finalizada las labores ornamentales si bien, adscritas a 1786 existen aún apuntes contables que explicitan la continuación de pagos.

Circunstancias económicas que, en efecto, están suficientemente documentadas en los libros de contaduría existentes en el archivo parroquial que contrastan con la ausencia del nombre del responsable estético del recinto aunque consten, de igual forma, el elenco de artistas que intervienen en su materialización. La firma de Francisco Javier Pedraxas está estampada en uno de los estucos, si bien la similitud de algunos de los recursos ornamentales se relacionan de manera directa con los planteados por Jerónimo Sánchez de Rueda en la remodelación barroca de la parroquia. Hasta ahora la historiografía planteaba la posible existencia de un proyecto previo de éste último aunque más bien, por el desarrollo que adquieren algunos volúmenes y la particular materialización de las formas decorativas, puede entender mejor que Pedraxas interpreta los recursos tectónicos aplicados por Sánchez de Rueda en el recinto parroquial, adaptándolos a la vanguardia estética de finales del XVIII. La poderosa entrada de la rocalla como elemento diferenciador permite a su vez establecer una misma línea estructural que entronca estilística y visualmente los recursos expresivos propios de la decoración aplicada a la capilla sacramental con el del resto de los elementos desarrollados en la remodelación supervisada por Sánchez de Rueda, por ejemplo, en la complejidad arquitectónica de los mixtilíneos capiteles que coronan las columnas octogonales del templo. Una línea colaborativa desde el punto de vista estético-ornamental que une a ambos creadores en otras obras existentes en la misma localidad, como las efectuadas en la iglesia de san Juan de Dios.

La **capilla** va a quedar por lo tanto configurada a partir de **dos espacios, unidos a través de un eje longitudinal**. La **primera cámara** se eleva sobre una **planta rectangular**, alternando los muros cerrados en los lados menos y abiertos, en los mayores –el primero es el acceso al recinto y el segundo, a la cámara santa–. El espacio se cubre por una bóveda vaída, nervada,

sustentada, a partir de una quebrada cornisa, sobre pechinas que arrancan del encuentro entre los cuatros arcos cóncavos que parten de pilastrones dispuestos en los ángulos, en esviaje.

La **segunda** es de **planta octogonal**, con una **nave lateral** que actúa de **deambulatorio** de tal manera que reproduce de manera concéntrica esta figura geométrica. El **alzado** se realiza a través de **dos cuerpos**, con arcadas sustentadas sobre los pilares que conforman el polígono central configurando un volumétrico entablamento que une todos los lados y finaliza en doble cornisa; un esquema similar aunque de menor escala se repite en el piso superior, actuando a modo de tribuna que recorre todo el perímetro del deambulatorio inferior, enriqueciéndose a través de la colocación de una baranda de forja, continua, con golpes de tonalidades doradas, rodeando incluso los machones que hacen de soporte para remarcar su función de *coursière* elevada. Semejante desarrollo arquitectónico marca la importancia del espacio central, verdadero eje compositivo del espacio que por su parte remite por su diafanidad a las soluciones estructurales desarrolladas en una escala menor por Sánchez de Rueda en el camarín de Jesús Nazareno, de la misma localidad. De igual manera, estos ejemplos prieguenses no son más que el desarrollo de ideas plasmadas en el siglo anterior en obras tan paradigmáticas para la arquitectura religiosa del Barroco como la iglesia de *santa Maria della Salute*, proyectada por Baldasare Longhena en Venecia, donde materializa el concepto de iglesia centralizada a través del desarrollo de un octógono partiendo de las experimentaciones que, anteriormente, había desarrollado su maestro Palladio a partir del estudio que relaciona la arquitectura paleocristiana con las plantas centralizadas paganas.

Por lo tanto, la capilla sacramental de Priego no deja de ser un modelo reducido que remite a una concatenada serie de obras claves de la historia del arte sacro, contando eso sí con materiales mucho más económicos y con un espacio de sobra más reducido. Su vinculación, ahora, con la veneración sacramental, no es tampoco un asunto baladí, pues la remisión simbólica de una estructura centralizada no deja de tener connotaciones eucarísticas a los tabernáculos de finales del siglo XVI, aquellos que venían cobijar en su interior los sagrarios monumentalizando la disposición de éstos sobre la correspondiente capilla mayor de un recinto sacro. En efecto, el sentido último de la capilla prieguense no es más que la materialización plástica del templo dentro del templo, aplicándose además los medios escenográficos barrocos que hacen posible que la contemplación de éste por parte del fiel suponga toda una intensa sensación emocional.

En este sentido, el **uso de la luz** contribuye a crear un **efecto dramático** que interacciona de una manera sencilla en los ojos de aquel que, pasada la oscuridad inicial del corto primer tramo e incluso de las sombras que dominan la nave que actúa de deambulatorio, se adentra en la cámara santa. Desde ese mismo momento va a quedar impresionado por la **transparencia, nitidez y blancura** de la luminosidad que recibe directamente de los ocho óculos abiertos en el primer piso así como de los otros tantos que se disponen en la pareada secuencia de vanos que se alternan en la cúpula gallonada. La altura conferida a la capilla, mayor incluso que el cierre dado al altar mayor del templo y en clara rivalidad con la torre parroquial cercana, permite que la luz solar penetre en los vitrales durante gran parte del día, tamizándose conforme cae la tarde para crear una aura dorada que mistifica sobremanera el espacio centralizado a partir de la creación natural de claroscuros. Efectos

ópticos que, igualmente, devienen de la utilización de recursos hábilmente empleados por la arquitectura italiana del Barroco clásico y que tienen a Gian Lorenzo Bernini como principal instigador.

Las **sensaciones ‘sobrenaturales’**, inherentes por otra parte con la condición sacramental de la capilla, se acentúan a través de la decoración de yeserías. Además de los valores ornamentales inherentes a su aplicación, la distribución en el espacio ha sido también fruto de un pormenorizado análisis previo. En efecto, la **profusión de elementos decorativos** en la primera cámara contrastan con una vertebración mucho más racional y equilibrada en la segunda contrastando la pesadez anterior con la ligereza de la cúpula, donde los gallones prácticamente desornamentados conviven con fajas geométricas de perfil mixtilíneo que, partiendo del tambor, culminan en un florón estrellado, dispuesto en la clave y conformado a partir de multitud de cabezas de querubines. Zarcillos, vegetales, follajes, veneras, contornos recortados, palmetas e incluso un elenco de frutos comienzan a combinarse a partir del entablamento central con la rocalla, inspirada en los libros de grabados europeos que el propio Pedraxas maneja con asiduidad en otros ejemplos prieguenses –valga cual referente la cercana capilla de la Aurora– o con los que había experimentado anteriormente no con tanto éxito –sacristía de la parroquia de la localidad cordobesa de Santaella–.

Por otra parte, el dominio de las yeserías no queda circunscrito únicamente a la decoración sino que tiene su epílogo en las esculturas que, a modo de alto/mediorelieves, se disponen a lo largo de toda la capilla constituyendo una atinada apología eucarística. En el vestíbulo, el **apostolado** convive con cinco relieves de **arquetipos veterotestamentarios: sacrificio de Isaac, Moisés y la roca, Gedeón y el ángel, Ruth y Booz, David y Abigail**. Estas escenas se completan con el convivial encuentro de **Cristo en casa de Marta y María**, las hermanas de Lázaro, así como con las **santas Magdalena, Marina, Bárbara e Inés** dispuestas en las pechinas.

En los mismos elementos del primer piso de la cámara octogonal se continúan los **arquetipos del Antiguo Testamento** insertos en movidas cartelas: **Melquisedec con las ofrendas, el Arca de la Alianza, el transporte de las uvas de Canaán, Sansón matando al león y Elías alimentado por el ángel**, completándose hasta alcanzar el número de ocho representaciones con las **imagenes Christi** del **Cordero místico**, el **Pelícano** y el **Buen Pastor**. Por su parte, en los mensulones adosados a los machones del piso inferior aparecen las personificaciones de las **Virtudes Cardinales** completadas con **Domingo de Guzmán y Francisco de Asís**. La imagen de **Dios Padre** preside la clave del arco de acceso al espacio principal, comenzando a partir de éste la lectura de la cámara santa.

### Bibliografía específica

- BONET CORREA, A., *Andalucía Barroca. Arquitectura y Urbanismo*, Barcelona, Polígrafa, 1978
- BOTIINEAU, Y., *Crónica de arte y arqueología: Priego. Parroquia de la Asunción*, 1961.

- BOTTINEAU, Y., *Architecture universelle: baroque ibérique: Espagne-Portugal-Amérique latine*, Office du Livre, 1969.
- PELÁEZ DEL ROSAL, J., "Antiguo y Nuevo Testamento en el Sagrario de la Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción de Priego", en *Fuente del Rey* año I, nº 8, Priego de Córdoba 1984, pp. 10-15.
- PELÁEZ DEL ROSAL, M. y RIVAS CARMONA, J., *Priego de Córdoba. Guía histórico artística de la ciudad*, t. II, Salamanca, 1979, pp. 39 y ss.
- RIVAS CARMONA, J., *Priego y sus artistas en el siglo XVIII*, Córdoba, 1978.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza-Forma, 1989, pp. 189-191, 2ª reimpresión.
- TAYLOR, R., "El sagrario de Priego de Córdoba", en *El Barroco en Andalucía*, Córdoba, Universidad-Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1986, pp. 199-212.
- TAYLOR, R., *Arquitectura andaluza: los hermanos Sánchez de Rueda*, México, Universidad, 1978.









## SEVILLA

### MODELO BARROCO-PROGRAMÁTICO

#### CAPILLA SACRAMENTAL

##### Parroquia de san Lorenzo Mártir

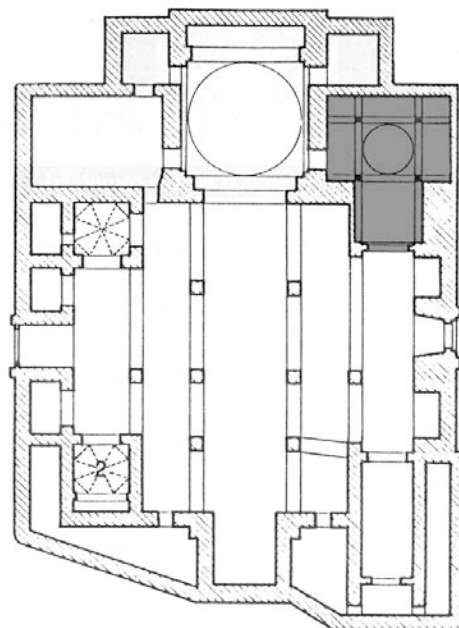
Nave de la epístola, contigua a la cabecera del templo

1699-1708 // 1706-1718

Retablo: Pedro Ruiz de Paniagua

Cantería: Silvestre Roldán

Pinturas: Francisco Pérez de Pineda, Gregorio Espinal y Diego Martínez



- **Claves iconográficas:** Arquetipos del Antiguo Testamento, 'mujeres fuertes', escenas convivales, Padres de la Iglesia latina, santoral, Virtudes Teologales y Cardinales, emblemas eucarísticos y bestiario sacramental

La idea de construir un nuevo espacio sacramental en este templo surge por la necesidad de contar con un lugar de veneración eucarística más amplio de que venía utilizándose hasta principios del siglo XVIII. De hecho la cofradía eucarística venía haciendo uso para tal efecto de la capilla de santa Ana, ubicada en el flanco sureste de la iglesia y perteneciente al Hospital de la Misericordia a través del patronato detentado sobre la misma por Pedro de Torres Urrutia. En el sagrario de la misma se depositaba hasta entonces la reserva eucarística.

La confraternidad sacramental de san Lorenzo, fundada en los albores del Quinientos y probablemente auspiciada por Teresa Enríquez, no era una asociación eucarística más. Su labor asociativa en el siglo XVII la llevó a la consideración de hermandad nobiliaria, incardinándose en su nómina de cofrades importantes personajes de la nobleza sevillana. De hecho, el cumplimiento de mandas testamentarias a su favor le hizo poseedora de numerosas fincas urbanas e incluso algunas rústicas, más allá de los límites geográficos que delimitaban su feligresía. Las descripciones, tasaciones y demás anotaciones económicas quedarían inscritas en un iluminado Libro de Protocolos y Rentas que aún hoy se conserva, constituyendo una importante fuente documental sobre la que estudiar las particulares relaciones que las élites sociales privilegiadas desarrollaron en el Barroco al amparo de las devociones religiosas más insignes.

La propia fábrica parroquial venía sufriendo desde al menos 1572 diferentes modificaciones que terminaron por tergiversar su primitiva morfología mudéjar. De las originarias trazas apenas si restaban escasos testimonios más allá de los pilares que conformaban el perímetro y sobre los que se alzaban, en las naves, los machones que las separaban. El motivo no es otro que la continuada adición de diferentes cuerpos, capillas y estancias, propias por otra

parte del carácter 'orgánico' con el que se entiende de la arquitectura de la Edad Moderna. El espacio que quizás por su importancia y volumen más llamaba la atención y que había sido fruto justamente de ese *aggiornamento* de la fábrica parroquial era justamente la capilla mayor, realizada por un retablo realizado a partir de 1638 bajo diseño y ejecución de Juan Martínez Montañés. Su dilatado proceso de ejecución, complicado por retrasos en los pagos y complicaciones jurídicas, hará que las labores escultóricas finales sean realizadas por los hermanos Felipe y Francisco Dionisio de Ribas. En su centro descuella un sagrario-manifestador labrado en 1616 por Diego López Bueno, con la colaboración pictórica de Francisco Pacheco, que condicionaría la disposición arquitectónica de la máquina lignaria a través de un amplio banco corrido, dos cuerpos y ático. Además de cumplir así con la normativa diocesana acerca de la disposición de estos elementos sacramentales en dicho espacio, se refrendaba la importancia litúrgica que el culto eucarístico tendría en la propia parroquia que, además, había visto ampliada su feligresía en esos mismos años.

Es así como la asociación alcanzó a principios del siglo XVIII un esplendor inusitado que derivaría, entre otras cuestiones, en la necesidad de construir una nueva capilla sacramental. Para ello se decide en un principio aprovechar el espacio de la hasta entonces capilla de la Virgen del Pópulo, propiedad del caballero veinticuatro Juan de Esquivel Medina y Barba para así unirla a la que hasta el momento se venía utilizando. Según las actas notariales, ambos espacios estaban tan solo separados por una pared, contando además este segundo espacio con acceso directo a la capilla mayor. Autorizada la actuación por Pedro Luis Ponce de León, caballero de la orden de Santiago y padre mayor de la Casa de la Misericordia, así como obtenida la pertinente venia del arzobispado tras una azarosa disputa legalista y asumiendo la hermandad sacramental los costes que de la modificación de estos espacios se derivaran, las obras se conciertan ante notario en octubre de 1694 por el mayordomo de la corporación, Juan Díez de Valdivieso, y el cantero vecino de la collación de santa María la Mayor, Silvestre Jordán. De la misma manera y con idea que la unión entre ambos espacios fuese lo suficientemente amplia, la mayordomía de la confraternidad solicitaba al cabildo municipal el uso de al menos dos varas de un terreno colindantes, hasta entonces utilizado como cementerio parroquial.

Los primeros trabajos consisten en la realización de cuatro columnas de jaspe, dotadas en altura, por encima del capitel, con un dado arquitectónico o paralelepípedo rectangular, con tal de otorgar a la postre una mayor elevación al elemento sustentante al que se adhiriera. De igual forma se concierta en los meses siguientes el pavimentado del futuro presbiterio de la capilla así como el zócalo perimetral, utilizándose el mismo material noble en tonalidades rojas y negras extraído de la cantera de Pozo Amargo, en el término de Morón de la Frontera. El alto coste de estos trabajos, unido también a la construcción de la sala capitular –estante tras el testero de la capilla– y las partidas dedicadas a la construcción de tres rejas, hizo mella en la tesorería de la hermandad que debía afrontar aún el pago de diferentes cartas aportadas por los diferentes artífices y apenas si contaba con liquidez suficiente. Así, las obras se paralizan en 1700 porque, además, surge otro inconveniente: algunos alarifes recomiendan construir de nuevo la cubrición que hasta entonces tenía el doble espacio, habida cuenta que por algunas zonas amenaza ruina. Estos problemas estructurales ocasionan el enfrentamiento entre cofrades, pues unos son partidarios de, en efecto, demolerla y volverla a hacer mientras que, otros, no ven mayor peligro. Esta última opinión



es sobre todo defendida por los beneficiados de la parroquia que temen que una intervención de este calibre arquitectónico en este espacio puede llegar a perjudicar a la capilla mayor.

En cualquier caso, la pedida de limosnas para continuar con las labores de ornato se siguen verificando por la feligresía de san Lorenzo si bien las obras van a permanecer paralizadas por espacio de año y medio, siendo objeto de análisis por parte de cinco diferentes alarifes que serán remitidos al arzobispado.

No será hasta octubre de 1702 cuando el cabildo de hermanos de la corporación apruebe definitivamente un plan de obras a seguir que se basara en un necesario consenso entre las distintas opiniones. Para alcanzar dicho acuerdo sería crucial la intervención en la sesión de Francisco Antonio y Bucarelli, marqués de Vallehermoso, el cual propone la solución más lógica: derribar la antigua bóveda para así unificar todos los tejados que cubren la capilla, desmontando a su vez un canal maestro que la recorría y que, al estar realizado en barro y por lo tanto dotado de superficie porosa, era una fuente de humedad que perjudicaba seriamente la estructura portante. Sin embargo aunque la incógnita de qué camino escoger estaba más que despejada, la continua falta de liquidez lastraría el ritmo de las labores a realizar –en los dos años siguientes se realizaría una portada con el mismo material que el zócalo y se procedería a enladrillar el suelo de la nave–, parándose de nuevo las actuaciones en 1705.

En los años siguientes se registran movimientos de ingresos en las arcas de la sacramental, que van a ser destinados de nuevo a las obras de la capilla. Algunos procedentes de la venta de algunos objetos, como el de unas parihuelas de plata inacabadas que pretendían procesionarse en el cortejo eucarístico que cada vez llevaba el viático a los enfermos pero que no se usaban pues el arzobispado dictaminó que en éstos no se llevara el sacramento sobre andas sino en un ostensorio portado por un célibe; otras vienen vía directa de donaciones, como la del marqués de Vallehermoso, quien desde 1703 se comprometía a financiar de su hacienda particular la mitad de los costes de construcción del retablo. Las demás actuaciones pendientes se irán realizando hasta que en julio de 1708 se dieran por finalizadas al menos las tendentes al uso cotidiano de la capilla, procediéndose en seguida a la colocación solemne del sacramento en el remozado espacio sacramental en una ceremonia presidida por el sacerdote más antiguo de la parroquia, Próspero Francisco de Sosa.

No obstante, la idea de dotar de un mayor aderezo el nuevo recinto sacramental seguía latente entre los hermanos ideando incluso fórmulas originales –entre ellas incluso una corrida de toros– que supusieran a la postre un aumento en los ingresos de cara a sufragar la decoración pictórica de todo el recinto. Aunque comenzadas en 1707 por parte del pintor-dorador Francisco Pérez de Pineda y dos de sus hijos, esta segunda fase que podría denominarse de ornamentación pasará igualmente por un complejo proceso de desarrollo motivado tanto por intereses personales entre los propios cofrades como por la acuciante falta de medios económicos con los que satisfacer su coste. En 1717, calmados un tanto los ánimos, se contactaba con Domingo Martínez para que, una vez evaluado el modo en el que se encontraban las superficies ya pintadas, procediera a su continuación en colaboración con



Gregorio de Espinal, a su vez hermano de la confraternidad. Esta segunda etapa culminará en junio de 1718, poniéndose así fin a la dilatada historia constructiva de la capilla.

El espacio resultante se configura a través de una **planta basilical de una sola nave, cabecera plana y crucero marcado por la disposición de cuatro columnas de mármol rojo de orden toscano**, armonizadas a través de un estilizado dado un tanto desproporcionado, a partir del cual se abren arcos de medio punto. La cubrición se realiza en la nave central mediante una bóveda vaída mientras que en la intercesión del crucero se alza una cúpula rebajada. El acceso a la capilla a través de la nave de la epístola se realiza mediante un arco de medio punto, rebajado, cerrado por una reja en cuyo centro se dispone un ostensorio rodeado de roleos de forja.

El **retablo** que preside el espacio es de madera de cedro, dorada y policromada, articulándose a partir de un único cuerpo, dividido en tres calles con una principal y culminado en ático. Se emplean columnas salomónicas cual soporte, al estilo de las trazadas y llevadas a cabo en una escala superior en otros recintos sacros por Bernardo Simón de Pineda. Está presidido por una talla de la **Inmaculada Concepción**, atribuida recientemente a Nicola Fumo<sup>1147</sup>,alzada sobre un cúmulo de nubes con querubines y cabezas de ángeles alados. En las calles laterales están presentes, sobre repisas y fondos estofados, las representaciones de **san José en actitud itinerante junto a Jesús niño así como santa Ana, que hace lo propio con la Virgen niña**. En la clave del arco que conforma la concavidad en la que incrusta el retablo se dispuso un relieve de **Dios Padre**, bajo el cual se construyó una hornacina, a modo de templete, con un **Niño de Pasión con el corazón flameante sobre el pecho**, a cuyos pies se sitúa una cartela con la **paloma del Espíritu Santo**. El **sagrario** fue confeccionado con un carácter 'portátil', al configurarse de tal forma que pudiera quitarse del retablo para presidir otros altares sin dañar en modo alguno a éste. En su centro incorpora una puerta, cubierta por una chapa de plata labrada, con una **escena de esmaltes representativa de María, José y Jesús niño** y rodeada, cual efectista cortinaje labrado por el **Cordero sobre el Libro de los Siete Sellos, haces de espigas y racimos de uvas**. Se completa el espacio presbiterial con **dos ángeles lampaderos** tallados por Benito Hita del Castillo, fechados entre 1733 y 1738.

Con todo, el ciclo iconográfico de las **pinturas murales** resulta ser uno de los elementos fundamentales de la capilla sacramental, propio de su carácter tipológico. Aunque complejo en su discurso final, está organizado coherentemente de la siguiente forma: en las **bóvedas**, a excepción de la cúpula, se disponen **imágenes individuales**, enmarcadas por yeserías simuladas, dotadas de un significación unívoca; en las **paredes del presbiterio, frontales y laterales**, así como las pertenecientes a ambos lados del crucero, se desarrollan **seis jeroglíficos** presididos a su vez por un **busto de una mujer bíblica, prefigura de María y de la propia Iglesia**. Por su parte, en los **tres muros del tramo de la nave** se despliegan **arquitecturas fingidas que contienen a su vez escenas relativas al alimento eucarístico** mientras que, en los **laterales del crucero**, las **estructuras tectónicas** incluyen vastos **paisajes campestres**, presidiendo el testero de la epístola la tradicional iconografía de **la Fe**

<sup>1147</sup> La citada imagen se entregaría a la hermandad por mandato expreso de Eugenio Martínez de Rivas, vecino de la collación y devoto de las hermandades sacramental y de ánimas de la parroquia.

y, en el contrario, ocupado en su mayor parte por un arco de acceso a la capilla mayor, se colocaría el **escudo de la familia nobiliaria** que cedió la primitiva capilla sobre la que se alzó la actual; bajo éste se dispondría un **último jeroglífico, el séptimo**, en la clave del intradós formado por un **arco iris entre nubes**, remedo del universo y de la primera alianza establecida por Yahvé con el género humano.

La **cúpula** situada sobre el presbiterio presenta una decoración de **yserías pintadas**, algo más precisas que las insertas en el bóveda precedente, conformando a su vez seis gallones en los que aparecen los bustos de los **Padres de la Iglesia latina** junto a los **santos Tomás de Aquino y Buenaventura de Bagnoregio**. Las pechinas que hacen de unión con el cuadrado conformado por las columnas de jaspe están ocupadas, como de costumbre, por las representaciones de los **cuatro evangelistas**. Por su parte, en las claves de las bóvedas laterales figuran **el Sol y la Luna** con fisonomía humana; alrededor del astro se incorporan los **dones** otorgados por Melquisedec y entendidos como las más antiguas prefiguraciones de la eucaristía mientras que, escoltando al satélite, se sitúan **el ciprés y la palmera** que aluden a la pureza mariana. La incardinación de ambas constantes simbólicas expresan la eternidad, cualidad propia de la Iglesia, del sacramento eucarístico y de María de Nazaret, la Nueva Eva. Próximos a ellos aparecen elementos propios del **bestiario de Cristo –el Cordero, el Pelícano y Fénix–** terminan por cerrar, a través de sus innatas cualidades, el círculo simbólico relacionado con el carácter sacramental de la propia capilla.

Una significación completa que ha de comenzarse, justamente, por el principio. Sobre la puerta principal de la capilla, en el luneto conformado por el arco de acceso y el comienzo de la cubrición, puede contemplarse la representación de la **Lluvia del maná**, haciendo a su vez principio a otras dos escenas convivales más situadas en los mismos elementos de los laterales de la nave: las **Bodas de Caná** y la **Última cena**. Un ciclo que vuelve a insistir en la correlación entre el ritual desarrollado en los banquetes prefigurados contenidos en el Antiguo Testamento y el llevado a cabo en la noche del Jueves Santo por Cristo en el cenáculo. Enlazando las tres escenas se desarrolla la decoración de la bóveda celeste, presidida por uno de los emblemas del bestiario de Cristo, el **León de Judá** coronado y rodeado de **cuatro gozos marianos: el pozo, la puerta del cielo, la torre y la fuente**, contraponiéndose así los símbolos del agua con otros dos arquitectónicos.

La configuración de los jeroglíficos deviene a partir de un profundo lirismo cristológico, enlazado hábilmente con los valores que encarna María de Nazaret como heredera de la valerosa aportación que a lo largo de la historia de la salvación protagonizaron diversas mujeres del Antiguo Testamento. **Heroínas, liberadoras, bellas y valerosas féminas** que han de provocar en el cristiano su acercamiento a la eucaristía, fundamento esencial de la vida y motor que es capaz de proveer su alma en pro de la fidelidad a sus creencias y la defensa de éstas.

Los jeroglíficos se configuran de la siguiente manera: una pétrea **rueda de molino** que se mueve para **triturar corazones**, enlaza con el comentado tema de la **prensa mística**; el **ciervo ansioso** que calma su sed en una fuente, **trasunto sacramental del bautismo** y el **cáliz de la eucaristía** capaces de otorgar la vida eterna; el **Buen Pastor** que cuida del rebaño de ovejas, remedo del **pueblo de Dios** que busca la protección de quien conoce los peligros de

la naturaleza; la resplandeciente **Arca de la Alianza**, aparecida bajo el signo apocalíptico del final de los tiempos, con el propiciatorio abierto en señal de la correspondencia debida entre la Antigua y la Nueva Ley; la **alegoría de la Fe** que porta sobre su cabeza el cáliz con la hostia consagrada, fundamento para la propia Iglesia; y **un corazón** que a su vez soporta, cual vena aorta, un **cáliz con una resplandeciente hostia**, señal inequívoca del amor eterno y fiel al sacramento eucarístico. Todos ellos, además, quedan orlados por **lemas latinos de inspiración bíblica y medieval**.

Su trasunto o acompañamiento se relaciona con las **seis 'mujeres fuertes'**: **Ruth**, portando una hoz y un haz de espigas con indumentaria de campesina; **Abigail** hace lo propio con el cesto de los panes; **Deborah**, la profetisa, se arma con espada y escudo; **Rahab**, la esposa de Josué de pasado oscuro que liberó a los israelitas a través de aquel hilo púrpura que premió su valentía; **Rut**, personificación misma de la humildad, aceptación y disponibilidad; y **Judith**, la valerosa heroína que exhibe la espada con la que ha cercenado la cabeza de Holofernes.

Estos juegos semánticos y visuales envuelven al fiel en un proceso de aleccionamiento al misterio eucarístico que comienza en el acceso a la capilla y termina, justamente, en el sagrario, pasando por una serie de constantes icónicas que enlazan el sacrificio sacramental con el ejemplo de vida fiel representado en María, cuya imagen prístina y glorificada se introduce en el retablo para enlazar en una imaginaria cruz, el origen de su estirpe 'humana' y su elección por la divinidad para así convertirse en el primer tabernáculo viviente de Cristo.

### Bibliografía específica

- DELGADO ABOZA, F. M., "La Capilla Sacramental de la Parroquia de San Lorenzo de Sevilla", en RODA PEÑA, J. (Dir.), *XI Simposio sobre Hermandades de Sevilla y provincia*, Sevilla, Fundación Cruzcampo, 2010, pp. 113-148.
- CASCIARO, R., "Un'aggiunta per Nicola Fumo in Spagna", en *Kronos* nº 10, Lecce, Universidad, 2006, pp. 133-138.
- FERRER GARROFÉ, P., "Un programa eucarístico y mariano. Las pinturas murales de la Capilla Sacramental de San Lorenzo de Sevilla", en *Del Libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio Internacional de emblemática hispánica*. Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2000. págs. 499-550.
- PASTOR TORRES, A., "El libro de protocolos y rentas de la Hermandad Sacramental de la parroquia sevillana de San Lorenzo: análisis artístico y económico", en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J. (Coord.), *Actas del Simposium Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía*, t. I, San Lorenzo de El Escorial, Real Centro Univesitario Escorial-María Cristina, 2003, pp. 495-522.
- SANCHO CORBACHO, H., "Arquitectura sevillana del siglo XVIII", en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, t. VII, Sevilla, 1934, pp. 29-31.
- SORO CAÑAS, S., *Domingo Martínez*, Sevilla, Diputación Provincial, 1982.

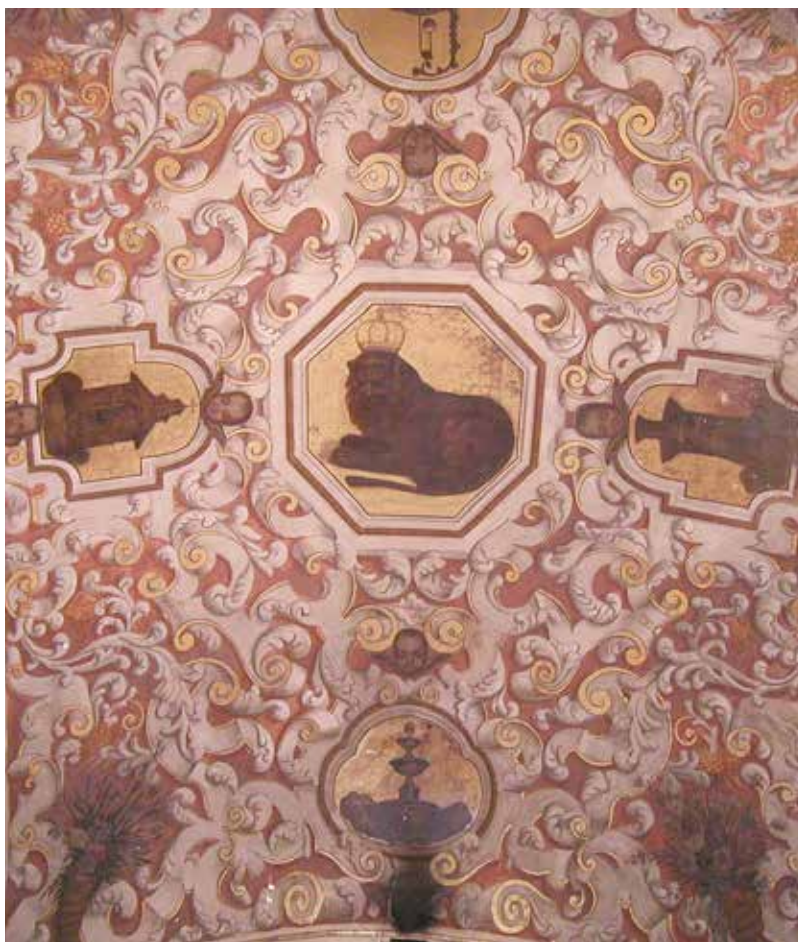












**CARMONA** (Sevilla)

MODELO BARROCO-PROGRAMÁTICO

**CAPILLA SACRAMENTAL**

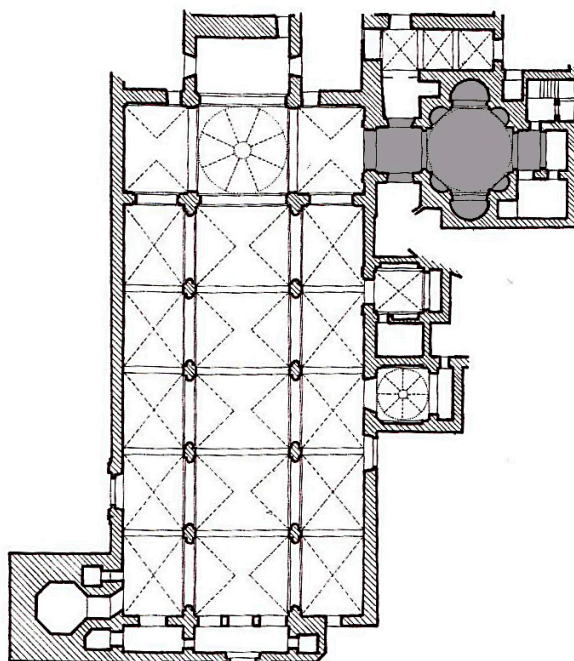
**Parroquia de san Pedro**

Nave de la epístola, contigua a la cabecera del templo, en perpendicular a éste

1763-1797

Trazas: Pedro de Silva y Ambrosio de Figueroa

Cantería: José y Andrés Acevedo Fariñas



- **Claves iconográficas:** Arquetipos del Antiguo Testamento, escenas conviviales, Padres de la Iglesia latina, santoral, mártires, Virtudes Teologales, Inmaculada Concepción, emblemas eucarísticos y bestiario sacramental

El mantenimiento del culto eucarístico en esta parroquia carmonense se remonta a la época de anexión de la localidad a la Corona de Castilla, llevada a cabo por Fernando III 'El Santo', en 1247. Algo más de doscientos años después, la primitiva ermita se transforma en parroquia construyéndose a principios del siglo XVI un nuevo edificio a través de un lento proceso. En 1550, se concierta con Pedro de Heredia la ejecución de un tabernáculo para la capilla mayor que contendría un ciclo pictórico obra de Pedro de Heredia y estaría presidido por la imagen de la Virgen de la Antigua, anticipándose así a la normativa diocesana que obligaría a las restantes parroquias, tiempo después, a tener en el centro de sus altares una estructura sacramental.

De igual manera y antes de comenzar el siglo XVII, debió de labrarse una capilla con un fin netamente eucarístico puesto que, en 1592, Sebastián Pérez Franco elevaba a la autoridad eclesiástica una petición para realizar una bóveda de entierro familiar en el espacio eucarístico de la parroquial. Su hermano Miguel, presbítero más antiguo de ésta, daba el plácet oportuno a la solicitud por lo que el provisor del arzobispado, Bernardino Rodríguez, autorizaba meses después al mayordomo de fábrica, Manuel de Oliveros, a protocolizar la escritura conveniente. El permiso conllevaba, además, la obligación de Pérez de correr con los gastos de ornato de la capilla, para lo cual concierta seguidamente con el escultor abulense Gaspar del Águila la realización de un sagrario-tabernáculo en madera de borne, de doce palmos de alto y ocho de ancho, alzado sobre pedestal, cuatro columnas y serafines dispuestos en la cornisa superior. Estaría presidido por la imagen de san Sebastián, en madera de cedro, devoción particular de la familia, dorándose la estructura por parte de Juan Bautista de Amiens, pintor flamenco especializado en las decoraciones del *Corpus Christi* de la capital hispalense. A este mismo artífice corresponderá un año después la



elaboración al templo de los paramentos murarios de la capilla siguiendo un ciclo en que se incardinaban Dios Padre en gloria, la escena de la *Última cena* y dos ángeles escoltando una custodia, asistidos por la presencia del matrimonio iniciador del patronazgo: Sebastián Pérez y Catalina de Vitoria. Así mismo, en 1594, se concierta con el mismo pintor la ejecución de un lienzo de importantes dimensiones en el que se representase un rompimiento de gloria con la Virgen del Rosario rodeada de los santos Juan y Diego.

A lo largo del siglo XVII, los descendientes de la familia se harían cargo del mantenimiento de la capilla, concretando en 1608 la ejecución de una imagen de san Francisco de Asís con el escultor Francisco de Ocampo, así como de una reja en 1610, con el cerrajero Tomás Muñoz. Sin embargo y conforme avanza la centuria, las obligaciones del patronazgo se desatienden al no pagar la cuantía correspondiente al aceite de la lámpara permanente ni hacerse cargo de las obras de reparación de la capilla que, al parecer, hacia 1724, presentaba un pésimo estado. Así, a finales del citado año y tras finalizar un pleito, el provisor desposeía a los Pérez del patronazgo de la capilla pasando ésta a ser responsabilidad de la fábrica parroquial.

Los motivos no eran únicamente económicos. De hecho consta que la intención de los párrocos es ampliar la nave del evangelio, para la cual se hace necesaria la demolición de las capillas estantes en la citada área, siendo una de ellas, la sacramental. En efecto, en 1725, se procede a la derrumbe de la misma, pasando sus objetos de culto a la iglesia a excepción del tabernáculo de Gaspar del Águila que, mal conservado, se desecha para leña conservándose únicamente la imagen del santo mártir que la presidía y las tablas pictóricas.

Así pues será la cofradía sacramental la que asuma los gastos de la nueva obra así como los derivados de su posterior mantenimiento. El hermano mayor, Francisco de Aguilera, concierta la construcción de una capilla y panteón para los cofrades de la institución, en 1763, con Pedro de Silva, maestro diocesano que quizás se encargara de la ampliación de las naves laterales de la parroquia. Sin embargo, poco tiempo después, será Ambrosio de Figueroa quien proceda a realizar el proyecto definitivo a partir de la base de las trazas del anterior, pues ambos ocupan el mismo oficio al servicio del arzobispado. El menor de los hijos de Leonardo de Figueroa, quien ya había trabajado en la decoración de la capilla sacramental de la parroquia de san Vicente, en Sevilla, seguirá las tendencias formales que su padre desarrollara en obras anteriores adaptándolas al espacio eucarístico<sup>1148</sup>. El resultado final, constatable hacia 1797, será la concreción de una de las más sugerentes capillas sacramentales del siglo XVIII que sigue fielmente el criterio de establecer, en su configuración morfológica y simbólica, un orden programático ligado al carácter netamente cristológico del recinto. En la formalización de éste queda descartada la intervención de Figueroa puesto que, como comprobaremos, no se trata tan sólo de un ciclo sacramental más sino que la polisemia simbólica que se establece a partir de su consideración de *Domus Dei*, obligan a pensar en la intervención de un erudito célibe. Quizás, por las connotaciones impresas en la disposición de emblemáticos religiosos dispuestos en la cúpula, entre los que

<sup>1148</sup> Además de la comentada actuación en la capilla sacramental de san Vicente, de Sevilla, Figueroa parece que se ‘especializa’ en la construcción/reconstrucción de estos recintos eucarísticos. De hecho queda constatada su participación en los correspondientes a la parroquial de san Sebastián de Marchena –continuado por su hijo Antonio Matías–, así como en el de Santa María de Écija, fuertemente dañado tras el terremoto de Lisboa de 1755.

descuella en importancia el Doctor Angélico, pueda pensarse en un miembro de la orden de predicadores como principal ideólogo.

La **planta** se vertebra a partir de la incardinación de una **doble cámara**. La **primera**, conformada por una **corta nave**, cubierta por bóveda de pañuelo, sirve de antesala al **segundo espacio**, completamente **circular**, en el que se abren **cuatro exedras** sobre la base de los pilares ubicados a modo de cuadrado inscrito en la circunferencia perimetral, así como se permite la inserción de dos capillas auxiliares de marcada transversalidad. Una organización espacial que a su vez remite, en una proporción menor, a la impostada por Figueroa en san Luís de los Franceses, si bien en Carmona la cruz latina que marcan los cimientos del espacio sacro no se aprecian con suficiente claridad al no disponerse del espacio necesario para ello. Será justamente esa centralidad la que motive la cubrición de esta segunda cámara con una airosa cúpula nervada, sustentada tanto por un amplio tambor articulado a partir de parejas de columnas como por una doble cornisa ondulada. Al exterior, la combinación del ladrillo cual elemento constructivo con el uso ornamental de pilastras, frontones curvos y rectos en el banco de la cúpula y tejas vidriadas en tonalidades verdosas, culminadas en chapitel rematado por la Fe, conforman un modelo estético que el propio Figueroa desarrolla de continuo en otras obras, como la capilla pública de la cartuja de Sevilla –de la que será maestro de obras desde 1757– o la reconstrucción de las cubiertas del convento también hispalense de santa Rosalía. De igual manera y jugando con los vanos vítreos abiertos en la base del tambor, se dispondrán **retablos cerámicos monocromos** con las representaciones de los **Arcángeles y el Ángel de la Guarda**.

Se accede a la capilla desde la nave del templo a través de una **monumental portada** lignaria conformada a partir de dos estípites y entonada en verde con perfiles dorados. En ella abunda la decoración de hojarasca y orejetas de rocalla, mezcladas en enmarques de curvas y contracurvas. En la parte superior, rematan las pilastras laterales, las representaciones tradicionales de la **Esperanza y la Caridad** escoltan una hornacina central constituida por un dosel textil abierto por dos ángeles y presidida hoy por **Jesús Niño** en actitud de bendecir pero que, en sus orígenes, contenía a la tercera de las Virtudes Teologales, la Fe. Una reja de forja con roleos ornamentales constituye el elemento de cierre del arco triunfal.

El **primero de los espacios**, de reducidas dimensiones y necesario para hacer de transición entre la nave parroquial y el *Sancta Sanctorum*, está presidido en la clave de bóveda por el **Cordero místico**, en refulgente gloria, del que parten cuatro nervios dorados vegetales que mueren en los ángulos del cuadrado que conforma la planta del mismo. En los muros laterales se abren dos grandes puertas, enmarcadas por los mármoles lisos que arrancan del zócalo y molduras doradas, rematadas por un golpe de talla a modo de voluminosa cimera en la que se disponen el **Pelícano amamantando a sus crías** frente al **Ave Fénix resurgiendo de sus cenizas**. Sobre la línea de imposta, en el centro de los lunetos, airosos enmarques cubren sendos bajorrelieves horizontales con **La lluvia de maná** y la **Última Cena**.

En el **segundo espacio**, descuellan la presencia del **retablo principal y otros dos dispuestos en transversal al eje central**, así como **cuatro hornacinas ornamentadas** en los machones sesgados. Todos ellos elaborados en madera, tallada y policromada, con profusión de elementos decorativos. El mayor, presentado tras un escenográfico cortinaje abierto por

ángeles que dejan ver, en la parte superior un relieve con el **rey David danzando ante el Arca**, consta de altar, banco y dos cuerpos de cinco calles en las que predomina la voluminosidad de la central en detrimento de las laterales, curvadas a medida que su desarrollo espacial tiende a adaptarse al espacio semicircular del ábside tectónico en el que se enmarca. Está presidido por un **sagrario-tabernáculo** con dos cuerpos decrecientes en altura que simula una custodia procesional, presidido en la parte superior por la imagen de **Jesús Niño** y conteniendo, en la puerta del receptáculo flanqueada por los **apóstoles Pedro y Pablo**, un **lienzo con el Ecce-Homo**. Sobre la estructura sacramental se dispone, en el cuerpo superior, una hornacina que alberga la talla de la **Inmaculada Concepción**, atribuida a la labor de Martín de Andújar Cantos y procedente del convento del Carmen, cerrando este eje vertical la **paloma del Espíritu Santo** y un altorrelieve de **Dios Padre**, situado en la clave del arco. A la mediación de las calles laterales se incorporan, sobre amplias cornisas, las representaciones corpóreas de **santa Ana y san Joaquín**, conteniendo los otros dos elementos transicionales que escoltan el eje central, medallones en relieve con las santas eucarísticas **Bárbara de Nicomedia y Clara de Asís**, los arquetipos veterotestamentarios de **La entrega a Moisés de las Tablas de la Ley** y **El Arca de Noé**, culminando con el **Bautismo de Jesús** y **La vocación de san Pedro**.

Los **retablos estantes** en transversal se configuran a partir de un único diseño: un solo cuerpo de tres calles sobre el que se alza el ático, cubriéndose las partes esenciales con esculturas de bulto redondo. El ubicado en el muro del evangelio lo preside **Juan el Bautista**, sedente, escoltado por **ángeles**, junto a **Francisco de Asís y Diego de Alcalá**, ocupando el remate superior **Cristóbal de Licia**; el dispuesto en el lado contrario, el de la Epístola, homenajea al patrón de la localidad, el **mártir Teodomiro**, al que acompañan los santos **Felipe Neri, Gertrudis la Magna y Santiago**.

Las **hornacinas dispuestas al sesgo** están presididas a su vez por **parejas de santos**, disponiéndose el principal en el centro del espacio y, el siguiente, coronando la cimera del ornamentado enmarque, sobre una base tectónica que simula la cornisa de un dosel textil cuyas hojas abren ángeles corpóreos. En el comienzo de la estancia, conforme se accede por la nave transicional, aparecen **santa Bárbara y el arcángel Rafael**, gemelo con el de **san Juan Nepomuceno y el Ángel de la Guarda**. En el chafalán fronterizo al retablo mayor se disponen a **san Francisco de Paula** con **san Miguel** frente a **san Cayetano** con el **arcángel Gabriel**.

Culmina el aparato iconográfico las representaciones de bulto redondo de los **Padres de la Iglesia** y los **cuatro Evangelistas**, ubicados en hornacinas dispuestas rítmicamente entre las columnas pareadas del tambor. En la cúpula, dobles perfiles dorados a modo de guirnaldas parten de la clave y mueren en el arranque del intradós, conformando cuatro plementos en los que se disponen los relieves con los **santos Benito, Bernardo, Elías y Nicolás de Bari**; en la clave, cual eje vertebrador del espacio, se dispone a un refulgente **Tomás de Aquino**.

Este recinto contiene en esencia las mismas características tipológicas y estructurales otorgadas a los organismos centralizados sacramentales, incorporando el tabernáculo en el centro del retablo y haciendo uso de la madera dorada como elemento vertebrador del aparato ornamental. Al igual que ocurre en otros recintos de igual carácter y en referencia a la concretización del programa iconográfico, en su lectura definitiva hubo de participar algún



personaje con suficiente preparación dogmática y cristológica. El silencio historiográfico existente al respecto no es óbice para que esta teoría cobre fuerza en función del despliegue en la capilla de un significado que, globalmente, trasciende de la mera disposición de elementos y personificaciones. Los elementos que difieren de otras estancias tienen que ver justamente con esa puesta en escena que debe iniciarse conforme se accede a la capilla.

De hecho, la portada triunfal interpela al fiel a detentar las tres Virtudes Teologales, aspectos básicos para el desarrollo de la vida personal y comunitaria que, una vez en el primer espacio, incorporan la invitación al banquete convivial de Cristo cuya presencia, al fondo, queda atestiguada por el poderoso tabernáculo en el que se custodia la reserva eucarística. Es justamente en el retablo principal donde de nuevo vuelve a disponerse el eje vertical que une al propio Cristo con su madre y, ésta, a su vez, no oculta su fidelidad a los mandatos de la trinidad divina sin olvidar su propia genealogía familiar. Una correlación que se establece en paralelo a la institución de la Iglesia, fundada en el Calvario por el hijo de María y profetizada en los textos antiguos desde que David interpelara a Yahvé sobre el momento en el que se habría de construir el templo. Es así como glorificado cuerpo de Cristo es, a su vez, fundamento básico para la comunidad eclesial, que actualiza permanentemente el sacrificio de la cruz a través de la celebración de la eucaristía, banquete en el que además se participa del pan y del vino transustanciados. Una acción que es ante todo taumatúrgica, sanadora y protectora de todo mal, como aquella embarcación que Noé construyera para salvar a los animales del diluvio y además tiene sus precedentes más remotos en el maná con el que Yahvé premió a los israelitas. En todo caso, la participación sacramental del fiel ha de estar basada en una fuerte convicción, con la que provocó la conversión de Mateo, así como en el recuerdo constante al bautismo, paso fundamental en la vida del iniciado cristiano.

Pero si interesante es la correlación establecida entre el acceso, la nave y el retablo principal del *Sancta Sanctorum*, mucho más lo es si, en esa misma lectura, interaccionan el resto de elementos dispuestos tanto en los paramentos murarios como en la estructura de cierre. En efecto, una reciente interpretación ha puesto de manifiesto que esta capilla sacramental no es sólo una evocación plástica del habitáculo sacro habitado por Cristo sino que, justamente en él, confieren todos los demás sacramentos de la vida de la Iglesia. Una idea que queda reforzada con la lectura simbólica de los altares y hornacinas que circundan el perímetro espacial: el habitado por Juan el Bautista alude a la profecía del bautismo; el del mártir Teodomiro, a la confirmación pues de hecho los mártires realizan a través del derramamiento voluntario de su sangre con tal de no renegar de su fe; el de santa Bárbara remite a la unción de enfermos ya que, ella misma, en trance de muerte, necesitaba reconfortar su alma a través de la comunión; el del fundador de la orden de los mínimos, invocado en casos de esterilidad, referencia el sacramento del matrimonio; el del presbítero italiano Cayetano de Thiene, cofundador de los teatinos, pone de relieve el orden sacerdotal; mientras que el de Juan Nepomuceno, asesinado por guardar el secreto de confesión, es una alusión directa al sacramento de la penitencia.

La apuesta por la disposición simbólica de los sacramentos es una consecuencia un tanto remota de la Renovación católica que, frente al reduccionismo planteado por los luteranos, opta por reforzar el carácter celebrativo de estos ritos cristianos a través de los cuales los

fieles exteriorizan su relación con Dios y consiguen de éste el don de la gracia, convirtiéndose en hijos de su Iglesia y predestinando su futuro a la santidad. La misma de la que ya disfrutaban tras su muerte, aquellos que ya tienen su sitio en la Jerusalén celeste: los Evangelistas y los Padres de la Iglesia quienes, en sus escritos, sentaron las bases teóricas de la institución eclesial desarrollando, sobre todo los cuatro últimos, sus particulares aportaciones a la vida sacramental. La historia de la Iglesia también estará ligada con el paso del tiempo a la acción de otros personajes que, completada su vida sacramental, conforman junto al patriarca de Bari, elenco de fundadores de la alguna de las órdenes religiosas de mayor trascendencia: los benedictinos, los cistercienses y los carmelitas.

En este elenco personajes bienaventurados a través de los ritos sacramentales hay una participación prácticamente global de todos ellos, aunque en los altares se identifiquen individualmente sus presencias con un solo proceso. Ha de entenderse pues que es justamente a través de este septenario de instrumentos los que dan pie a la interpretación de otros niveles semánticos mucho más ricos relacionados con las acciones que estos actores. Ungidos por el amor a Cristo, éstos desarrollaron en sus vidas obras de misericordia –tanto espirituales como corporales–, establecieron medios para conseguir la perfección del alma o la recorrieron interiormente a través de los grados de la vida espiritual al modo teresiano, instauraron una vida centrada en las virtudes o siguieron los principios que Salomón instituyera como integrantes fundamentales del templo.

En todo caso, la nueva Jerusalén apocalíptica es la que se abre paso en este espacio sacramental, sede del reino de Dios, lugar donde a su vez habita el Cordero con su séquito de elegidos. La decoración calada y su combinación de espejuelos refuerzan el sentido neotestamentario de la ciudad áurea, cuyo brillo se asemejaría a la piedra más preciosa capaz de iluminar a la misma Gloria de Dios. Será también por ello la luz un elemento más a tener en cuenta en esta capilla, cuya procedencia cenital incidiría sobre una alegoría trinitaria –desaparecida tras la última restauración–, dispuesta sobre la cornisa del retablo principal y compuesta por unos rayos flamígeros en donde un **ángel sostenía un cáliz del que simulaba salir el misterio de la transustanciación** que, a su vez, irradiaría previo paso por el eje central de Dios Padre y el Espíritu Santo, sobre el tabernáculo en el que mora Cristo.

Quizás estas constantes simbólicas estuvieron presentes en el sermón que en 1797 pronunciara fray Diego José de Cádiz durante la ceremonia litúrgica de consagración de la capilla. Conocido por el carácter algo reaccionario de sus intervenciones, era a su vez respetado por tratarse de uno de los propagadores de la devoción trinitaria a finales del Setecientos, como confirma el *Trisagio seráfico* que compusiera en honor de tal misterio.

### Bibliografía

- GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M., “La Capilla Sacramental de San Pedro de Carmona. Nuevas aportaciones sobre su interpretación iconográfica”, en *Carmona en la Edad Moderna. Actas del III Congreso de Historia de Carmona*, Carmona, Ayuntamiento-Universidad, 2003.

- GONZÁLEZ ISIDORO, J., “Apuntes para un estudio iconográfico del Sagrario de San Pedro de Carmona”. Disponible en: <https://antonioleria.wordpress.com/antonioleria/homenaje/apuntes-para-un-estudio-iconografico-del-sagrario-de-san-pedro-de-carmona/> [Consultado el 04.10.2015]
- DE LA VILLA NOGALES, F., “La antigua capilla del sagrario en la parroquia de San Pedro de Carmona”, en *Archivo Hispalense* nº 226, Sevilla, Diputación, 1991, pp. 175-188.
- *Historia de la Ciudad de Carmona desde los tiempos más remotos hasta el reinado de Carlos I, por d. Manuel Fernández López*, Sevilla, Imprenta de Gironés y Orduña, 1886.















## SEVILLA

### MODELO BARROCO-PROGRAMÁTICO

#### CAPILLA SACRAMENTAL

##### Parroquia de san Isidoro

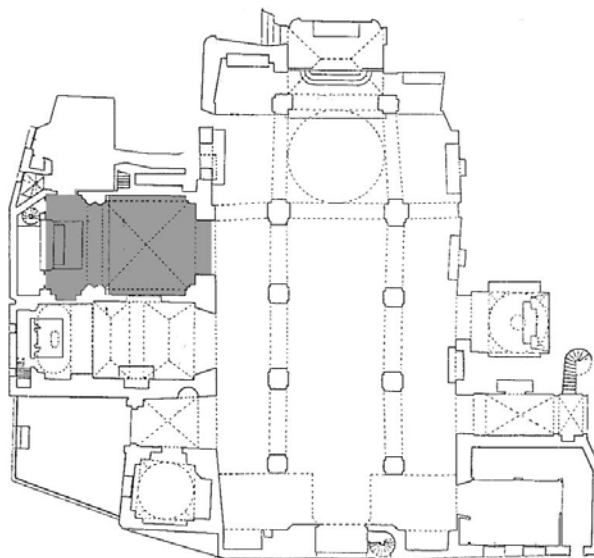
Nave del evangelio, espacio perpendicular al templo

1705-1712

Proyectista: ¿José García?

Retablística y esculturas: Jerónimo de Balbás y Pedro Duque Cornejo

Cantería: José y Fernando Jordán



- **Claves iconográficas:** Escenas convivales, santoral, mártires, Virtudes Teologales, Inmaculada Concepción, triunfo sacramental, emblemas eucarísticos y bestiario sacramental

Es la de esta parroquia una de las hermandades nacidas al amparo de aquellas otras que, cual primera generación, fueron auspiciadas durante el prolífico viaje que Teresa Enríquez realizada por tierras andaluzas formando parte del séquito del rey Fernando El Católico y su segunda esposa, Germana de Foix. Los primeros datos ciertos hablan de 1526 como fecha inicial de sus cultos eucarísticos, casi en paralelo a los desarrollados, dos años después, por la cofradía de ánimas del mismo recinto parroquial. Las vidas de ambas corporaciones terminarán por unirse en 1530 ya que, según se desprende del expediente que a finales del siglo XVIII se hiciera según lo dispuesto por las ordenanzas estatales para 'pasar' el filtro jurídico del Consejo de Castilla, los cofrades de ambos institutos eran prácticamente los mismos. La fusión entre ambas realidades asociativas auspiciará las devociones primigenias junto a la de la Virgen de las Nieves, patrona primitiva de la segunda de las corporaciones.

Importante además es el patrimonio material que la unificada asociación labrará con el paso del tiempo, en especial, en piezas de platería y bordados correspondientes a los siglos XVI al XIX. Descuella el estandarte sacramental, realizado por Lucas Ortega en 1750 a partir de la combinación de hilo de oro sobre seda blanca, cuyo centro está presidido por un ostensorio sobre nubes al que inciendan dos ángeles arrodillados; el guión sacramental, compuesto con bordados franceses en 1751; el arca de plata utilizada en el 'monumento' de Semana Santa como culmen a un aparato escénico que solía disponerse en la capilla propia, labrada por Juan de Amores en 1805; la custodia de asiento labrada en 1803; la candelera utilizada en las fiestas solemnes o utilizadas para el montaje efímero del funeral de algún hermano, reponiéndose la primitiva en 1852 por Miguel Palomino; el medallón que luce el ceremoniero en las mismas; el portaviático utilizado en las procesiones de impedidos; o los ternos bordados del ajuar de la patrona, la Virgen de las Nieves, que solía procesionarse en unas andas cubiertas por palio de tumbilla.

Las reglas de la hermandad establecen no solo los requisitos y obligaciones que han de cumplir los cofrades sino, también, la necesidad de éstos de participación en la anual función eucarística a celebrar el tercer domingo de julio. En dicho día, el orden de cultos comenzaba con el rezo de tercias, al que le seguiría misa solemne cantada, culminando con procesión por las calles de la feligresía con la magnificencia que permitieran las arcas de la tesorería.

También quedan recogida en la normativa la participación en la festividad del *Corpus*, organizado por el cabildo catedralicio. La sacramental de san Isidoro, en atención a su antigüedad histórica, procesionaba antecediendo a las representaciones corporativas de sus homónimas de san Vicente, santa Ana, El Salvador y El Sagrario. La magnificencia de dicho cortejo, finalizado por la custodia de Arfe, alcanzaría cotas de alta consideración escenográfica pues que, incluso, las corporaciones eucarísticas eran las encargadas de procesionar a su vez unas andas con imágenes de sus respectivos patrones. En el caso de la san Isidoro, lo hacían con la de san Sebastián, tal y como aparece recogido en las ocho tiras de aguadas dibujadas por Antonio María de Vega en 1866.

De igual manera es esta hermandad de las pioneras corporaciones sacramentales en proceder a la defensa del voto concepcionista. Así se realizaba en 1653, en el transcurso de una pomposa ceremonia eucarística, marco adecuado en el que los hermanos juraban defender la pureza sin mancha de María. De inmediato se incorporarían a las reglas de la corporación la fórmula canónica empleada para la misma, de tal forma que se convertía en compromiso indispensable para aquel cofrade que ingresara de nuevo en la nómina de hermanos. La de san Isidoro solía realizarlo el día de la Asunción, cada 15 de agosto, haciéndolo coincidir con la fiesta de la patrona de la cofradía, la Virgen de las Nieves.

El primer espacio que ocupará la hermandad será un único altar, situado en el lateral del templo. En 1637, se trasladaría hasta la conocida capilla de los Olivares, ubicada en el lado del evangelio junto a la puerta lateral de acceso al recinto. En los años siguientes se concertaría un retablo con el entallador Antonio Benegas, que contaría con tres pinturas de Alonso de Mena en las que se representaba la escena de la *Última cena* así como los santos locales san Fernando y san Isidoro, titular de la parroquia. Las labores de dorado corresponderían a Jacinto de Soto mientras que la escultura quedaría por cuenta de Cristóbal de Torres.

Sin embargo, la estancia de la corporación en esta capilla fue corta pues en 1665 se gestionaba la cesión de la contigua, en la misma nave, patronada por los Caballeros de Illescas. El traslado se realizaría cinco años después, adquiriendo la de Olivares la hermandad penitencial de las Tres Caídas. Las noticias documentales ofrecen a partir de ese momento escasas noticias sobre la vida de la corporación eucarística en el nuevo recinto si bien, en 1702, consta una nueva mudanza pues al parecer éste amenaza ruina y ha de procederse, por seguridad, a su inmediata clausura.

En efecto, en los años siguientes se procede a la demolición. Por ello, entre 1705 y 1706, comenzaría el proceso constructivo de una nueva capilla sobre este mismo solar, participando activamente en la financiación de las obras el conocido comerciante de la

época, Juan Bautista de Malcampo, originario de Gante quien, por cierto, no pudo ver terminado el retablo al morir un año antes de acabar las obras. Sobre las trazas que habrían de disponerse los cimientos existen a su vez notas contradictorias. Es bastante probable que el maestro mayor de obras del concejo municipal, José García, participase de las mismas toda vez que en 1704 había procedido a visitar e informar sobre un solar colindante. Su actuación entonces sería consecuencia de la petición formulada por la hermandad sacramental que, en vistas a utilizar la parcela y hacer uso a su vez de unas varas de terreno que hacían las veces de basurero, solicitó su parecer. Éste fue del todo favorable, imponiendo como condición que una vez abiertas las primeras zanjas la dirección de obras quedara bajo su supervisión.

Sin embargo no está del todo clara que en efecto las trazas sobre las que se construiría la nueva capilla correspondan a las labores del arquitecto municipal. Determinados estudiosos llegaron a poner de relieve que ciertos caracteres estilísticos impresos en la fábrica de ésta – sobre todo el uso en la cabecera exterior de un ladrillo avitolado–, estaban próximos a las labores de Ambrosio de Figueroa. Una atribución del todo improbable pues, a fecha de ejecución de las obras, el hijo menor de Leonardo contaba con tan solo 5 o 6 años de edad. Lo cierto es que las características morfológicas y estéticas del recinto devienen, irremisiblemente, de la tradición arquitectónica hispalense capaz de proponer, en las décadas anteriores, recintos sacros muy similares a éste de san Isidoro. Así que más que a la familia Figueroa y a la espera que una investigación más pormenorizada de próximos frutos, el diseño configurativo de la capilla queda aún por dilucidar no descartándose, para nada, que el propio García fuese su principal tracista pues no en vano, antes de ostentar el cargo municipal había trabajado en innumerables obras promovidas por el arzobispado.

El resultado final de proceso constructivo, corto en años si se compara con otras promociones de la misma época, deviene en la edificación de un **recinto de planta rectangular, dividido en dos tramos**. El **primero**, completamente **cuadrado**, se cubre con bóveda de arista mientras que, el **segundo, rectangular** y dispuesto en perpendicular al anterior para hacer las veces de presbiterio, lo hace con cubrición de cañón. El espacio interior se articula a partir de la disposición de desarrollados machones adosados al paramento murario en los vértices del rectángulo del primer espacio que incorporan, a su vez subrepuestos, pilastras de orden corintio. A partir de éstas y siguiendo el desarrollo en altura de los puntales maestros, se disponen semicolumnas salomonistas de seis anillas, decoradas con sarmientos y hojas de vid que siguen la sucesión piramidal innata a las mismas. El uso de ese orden ‘salomónico’ dispuesto en la capilla debe entenderse no tanto por sus valores decorativos –de por sí imbuidos por un fuerte componente estético– sino por su históricas referencias hierosolimitanas. Una cita erudita que, a su vez, vuelve a repetirse cual elemento protagónico en los lienzos dispuestos en los muros laterales.

Tanto en la intersección entre las pilastras y las columnas como sobre éstas, se dispone un clásico entablamento, recorriendo el superior todo el perímetro espacial –con excepción hecha en el testero principal–, siendo destacable sobre todo su voladiza cornisa. Una profusión de yeserías envuelve el presbiterio, ocultando la forma arquitectónica de su cubrición a partir de una amalgama de roleos, frutos bulbosos, roleos y elementos vegetales que contrastan con las formas más ‘educadas’ dadas a la bóveda de arista anterior donde

sólo hileras ornamentales simétricas enmarcan cada uno de los plementos nervados de la misma.

Pero el mayor **esfuerzo decorativo** de la capilla se concentra en el **retablo mayor**, uno de los ejemplos más paradigmáticos de la retablística de principios del siglo XVIII. Las trazas pertenecen, según documentación reciente, a Jerónimo de Balbás quien pudo, quizás, continuar los trabajos previos llevados a cabo por Pedro Duque Cornejo hacia 1706. El zamorano, formado en el taller de José de Churriguera, aprovecharía la oportunidad brindada para comenzar a introducir el estípite en estas grandes máquinas lignarias, consagrándose como soporte monumental de las mismas a partir del retablo dispuesto en 1709 en la capilla mayor de la parroquia de El Sagrario, de la catedral de Sevilla, desmontado en 1824.

La máquina, antecedita por mesa de altar con frontal de cerámica vidriada, está conformada por banco, un solo cuerpo de tres calles y ático con voluminoso remate. Deteniéndonos en el desarrollo estructural de la misma, da la impresión que el tratamiento pausado aplicado a las principales líneas morfológicas del banco y el cuerpo principal hubiesen sufrido un cambio sustancial, por mor la profusa decoración que a medida que se asciende se observa. La conjugación de ambos lenguajes, en principio contrapuestos, puede deberse a la interacción de los dos artífices anteriormente comentados. De hecho, los estípites incorporados en cada uno de los lados y la profusa decoración en el remate, novedades debidas a Balbás, se conjugan con las columnas parcialmente salomónicas propias de las labores de Duque Cornejo, quien ya las utilizara en el retablo mayor de la parroquia de Umbrete o en los casos cordobeses del oratorio del palacio episcopal o la máquina lignaria de la parroquia de san Andrés. Colaboraciones y correspondencias entre ambos artistas, fruto de su capacidad del sevillano de asimilar los nuevos conceptos exportados por el zamorano. Una característica que va a convertirse en inherente en el quehacer de Duque Cornejo, quien sabrá desarrollar esas ideas llevándolas a la práctica en posteriores encargos, de la misma manera que, cuando trabaje con Hurtado Izquierdo en Granada y El Pualar, seguirá asimilando unas formas y maneras que son complementarias a las aprendidas en el taller familiar.

En todo caso, el retablo parte de la idea originaria de Duque Cornejo de ser el gran marco para contener sus esculturas. Las constantes sugerencias compositivas y ornamentales de la retablística de finales del XVII, se hacen visibles en la aplicación de las columnas de fuste salomónico que delimitan la calle central del aparato o que conforman, pareadas, las hornacinas de las laterales. Su incardinación con los aún incipientes estípites que conforman el enmarque del camarín central, suponen una interesante mezcla de influencias tectónicas. Una característica que sigue desarrollándose en otras zonas donde las tarjas y fomas cartilaginosas así como los ángeles atlantes entran en relación con el efecto escenográfico dado al impactante remate del ático, propio del ingenio de Balbás, donde el cortinaje que se dispone como continuación visual del florón que preside la bóveda de cañón se va abriendo hacia los lados fruto de la acción de una **pléyade de arcángeles y ángeles**.



La máquina está presidida por la **Virgen de las Nieves**, titular de la hermandad. Una imagen de candelero, fechable hacia el siglo XIV aunque reformada en el Barroco para adaptarla a imagen de vestir. El camarín se configura a partir de la disposición de planchas lignarias, ornamentadas en función de un juego de estípites que sostienen un lienzo ovalado con dos corazones flameantes. En las hornacinas laterales que lo escoltan aparecen representaciones corpóreas de los **santos Sebastián y Roque**. En el ático descuella la presencia del manifestador, presidido cuando no hay exposición sacramental por una talla de **Jesús niño**, sobre nube con **cabezas de querubines**. Bajo éste, **dos ángeles sostienen el Libro de los Siete Sellos** sobre el que se alza el **Cordero místico** mientras que, coronando el espacio, se sitúa un relieve ovalado con **Dios Padre**. El efecto causado por el fondo intencionadamente oscurecido dado al receptáculo eucarístico permitiría, a su vez, resaltar el litúrgico ostensorio entre el universo dorado de las tallas de todo el conjunto. Escotando esta zona y antepuestos en las pilastras laterales, aparecen las esculturas de bulto redondo de **Buenaventura de Bagnoregio** e **Ignacio de Loyola**. Rematan los estípites del arco central las representaciones de los santos **Jerónimo** y **Carlos Borromeo**. Una multitud coral de **ángeles** en vuelo sosteniendo **cartelas, guirnaldas, frutos de vid, pámpanos y cornucopias** sirven de remate final y complemento de la zona del ático.

Se completa el ciclo escultórico del retablo con dos hornacinas habilitadas en los paramentos murarios laterales que lo preceden, enmarcadas por profusas yeserías que siguen la línea de las desarrolladas en la cubrición de este mismo espacio. En ellas se disponen las esculturas de los santos **Joaquín y Ana**, compuestos sus cuerpos en tal sentido que miran directamente al camarín central. Por otra parte, las puertas del banco, concebidas ornamental y estéticamente en simetría, cuentan con una función concreta, ya que la de la derecha se utilizaría para cerrar un pequeño receptáculo interior habilitado para la reserva eucarística. La sala, de reducidas dimensiones, estaba presidida por un tríptico fechable en el primer tercio del siglo XVII que contenía en su centro la representación de la *Última cena* y, en los laterales, los santos fundadores de los franciscanos y dominicos, Francisco de Asís y Domingo de Guzmán. Así mismo, el sagrario de plata que preside el centro del banco incorpora, en su puerta, un relieve con **El sacrificio de Isaac**.

En los cuerpos superiores del primer recinto, se dispusieron dos lienzos monumentales con el **Traslado del Arca de la Alianza** y **Entrega de los panes de la proposición**, ambos firmados por Lucas Valdés. Otra serie de cuadros de menor formato y calidad se acomodan en los registros inferiores, no pudiendo confirmarse que, en efecto, ésta fuera la idea original que se desarrollaría, cual recursos ornamentales, en estos paramentos.

El **acceso** al recinto sacramental se realiza a través de un **arco de medio punto** abierto en el lateral de la nave del evangelio. El carácter eucarístico se refuerza en esta ocasión en un doble motivo: de un lado, la **reja dorada** labrada en el último tercio del siglo XVI, incorpora en su remate el **monograma de María Virgen coronado por un ostensorio**; y, por otro, surmontando este elemento, se dispone un **lienzo** de finales del XVII, enmarcado por tallas doradas, que representa un **triumfo sacramental** firmado por Lucas Valdés, autor a su vez de las escenas convivales del interior. De inspiración en la serie de los tapices rubeniana y sobre un fondo con un arco de triunfo, un carro presidido por una humanizada Fe es escoltado y

dirigido por arcángeles, seguido por pontífices y representantes de órdenes religiosas, al tiempo que con su acción es capaz de derrotar a la herejía y a la idolatría.

La lectura del programa no ha lugar a dudas pues, de nuevo, el carácter eucarístico innato al recinto se conjuga con la participación de María de Nazaret cumpliendo así el mandato divino. Su integración en la historia de la salvación es plena así como también viene a reforzar su naturaleza humana, refrendada por la disposición de sus padres en una misma línea visual. Su ejemplo, el de la Nueva Eva, es el que se pone de relieve para así también lograr la adhesión filial de los miembros de la corporación eucarística. La disposición del manifestador superior es otra de las interesantes aportaciones del extraordinario retablo que preside el espacio, cuyo edículo es sustituido fuera de los cultos por la imagen de Jesús niño, a través de la cual la parenética barroca incidirá en la paradoja de representar la divinidad por medio de un infante en el que se plasma a su vez la conocida afirmación del evangelista Juan: el verbo que se hace carne y habita en medio de su pueblo. Una misma idea que años después el propio Jesús de Nazaret dotará de mayor contenido y carga emocional en la institución de la eucaristía, medio de acercamiento a la realidad suprasensible e invitación permanente en el banquete sacramental. El mismo en el que participaron los santos, como Roque o el mártir Sebastián, como derivación de las aquellas proféticas escenas conviviales recogidas por el Antiguo Testamento.

En definitiva este *locus Dei* vuelve a expresar, a través de la interacción de continuas y semánticas constantes iconográficas, el triunfo de la eucaristía como elemento fundamental de la vida eclesial y devoción insigne, en este caso, de una asociación de fieles creada *ex profeso* para expandir tales principios y rendir a su vez pleitesía a la presencia en él de Cristo. Así mismo es interesante la conversión de la **capilla en hito sacramental urbano**. En el exterior del muro que la cierra, compuesto a partir de monumentales pilastras adosadas a una cabecera poligonal, se dispone centrado una orla polilobulada. En su centro, una pintura mural de factura popular engloba las devociones propias de la hermandad: un coro de ángeles rodea entre nubes una refulgente custodia mientras que, en el nivel inferior, unas tristes ánimas, desnudas y dominadas por tonalidades rojizas, imploran el consuelo divino de una vida eterna. La silueta de un ángel de forja corona la composición, actuando de lampadero.

### Bibliografía específica

- AA. VV., *Guía de los Archivos de las Cofradías de Semana Santa de Sevilla*, Madrid, 1990, p. 183.
- ÁLVAREZ CASADO, M., "Noticias en torno a Gerónimo Balbás y Cayetano de Acosta en la Sacramental de San Isidoro", en *Archivo Hispalense* nº 250, t. 82, Sevilla, Diputación, 1999, pp. 243-249.
- ARANDA BERNAL, A. M<sup>a</sup>., "Pedro Tortolero en las pinturas murales de san Isidoro de Sevilla", en *Atrio* nº 4, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 1992, pp. 111-116.

- BANDA Y VARGAS, A. de la, “Noticias sobre la Capilla Sacramental de la parroquia sevillana de San Isidoro”, en *Archivo Hispalense* nº 200, Sevilla, 1982, pp. 199-210.
- CARRERO RODRÍGUEZ, J., *Anales de las Cofradías sevillanas*, Sevilla, 1991.
- CRUZ ISIDORO, F., “José García, maestro mayor del Concejo hispalense”, en *Laboratorio de Arte* nº 6, Sevilla, Universidad, 1993, p. 103-127.
- GÓMEZ PIÑOL, E., “La capilla de san Isidoro y la ‘forma nueva’ de adornar los templos barrocos”, en *Aula San Isidoro*, Sevilla, Cabildo de la Catedral Metropolitana, 2011.
- HERRERA GARCIA, F. J., “El retablo de estípites a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII”, en HALCÓN, F., HERRERA GARCÍA, F. J. y RECIO MIR, A., *El retablo sevillano. Desde sus orígenes a la actualidad*, Sevilla, Diputación-Fundación Real Maestranza de Caballería-Fundación Cajasol, 2009, p. 305.
- *Ordenanzas de las dos ilustres y antiguas Cofradías del Smo. Sacramento, María Santísima de las Nieves y Animas Benditas del Purgatorio, sitas en la Iglesia parroquial de Sr. Sn. Isidoro de esta ciudad de Sevilla. Aprobadas por el Real, y Supremo Consejo de Castilla. Año de 1788*, Sevilla, Imprenta de Antonio Carrera, 1788.
- QUILES, F., “El arte en un emporio mercantil, la Sevilla barroca”, en *Jahrbuch für geschichte Lateinamerikas – Anuario de Historia de América Latina* vol. 43, nº 1, Köln-Weimar-Viena, 2006, pp. 67-90.
- RODA PEÑA, J., *Hermandades Sacramentales de Sevilla. Una aproximación a su estudio*, Sevilla, Fundación Sevilla-Guadalquivir, 1996, pp. 39-43.
- SANCHO CORBACHO, A., *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1952. Consultada la edición de 1984, p. 122.











**JEREZ DE LA FRONTERA (Cádiz)**

MODELO BARROCO-  
PROGRAMÁTICO

**CAPILLA SACRAMENTAL**

**Parroquia de san Miguel**

Nave del evangelio, espacio perpendicular al crucero del templo

1717-1770

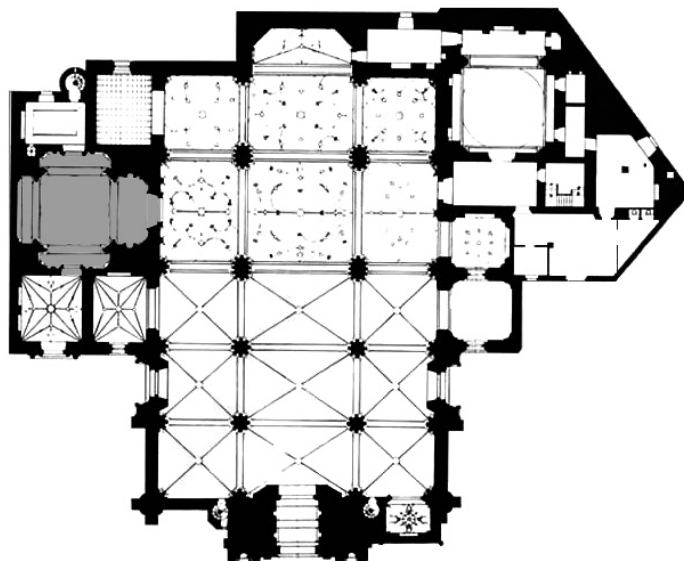
Trazas: Diego Antonio e Ignacio Díaz de los Reyes (atribución)

Portadas en piedra exterior e interior:

¿José Camacho de Mendoza? ¿Jacome Vaccaro?

Retablo: ¿Andrés Benítez? ¿Gabriel de Arteaga?

Esculturas lignarias: Fernando Ortiz



➤ **Claves iconográficas:** Arquetipos del Antiguo Testamento, escenas convivales, Padres de la Iglesia latina, santoral, mártires, Virtudes Teologales, Inmaculada Concepción, emblemas eucarísticos y bestiario sacramental

Un edificio de semejante empaque arquitectónico, como es la parroquia de san Miguel, en Jerez de la Frontera, guarda uno de los secretos historiográficos más enigmáticos en relación a la construcción, en el siglo XVIII, de su capilla sacramental. Es cuanto menos curioso que el edificio religioso más completo de la localidad, desde el punto de vista litúrgico y artístico, levantado extramuros del centro urbano sobre la primitiva ermita dedicada al arcángel guerrero y consagrado en 1482, no pueda añadir a los episodios constructivos que conformaron su impronta a lo largo de diferentes épocas la explicitación detallada de uno de los recintos más singulares de la historia del arte eucarístico. Aquel barrio de mercaderes al que daría origen, cuyas familias emparentaron con la nobleza que vivía en los muros de la entonces ciudad fronteriza, daría pie a la construcción de una imponente fábrica parroquia que perfectamente engloba el concepto de edificio no unitario, al superponerse en su perímetro las formas góticas finales, con el floreciente renacimiento decorativo impreso en la ornamentación de *candelieri* que recorre sus gruesos machones o las adendas de un clasicista barroco que tiene en el retablo principal, labrado por Juan Martínez Montañés y José de Arce, el punto de referencia estilística.

Al amparo de tan sugestivo templo habría de fundarse en el primer tercio del siglo XVI una cofradía sacramental. Las referencias marginales a su desarrollo asociativo hablan de la recepción de privilegios pontificios firmados desde la Santa Sede *ex profeso* para los hermanos de la misma, pudiendo quizás éstos participar de una carta de hermandad establecida con la cofradía romana de santa María sopra Minerva. La falta de estudios al respecto imposibilitan conocer con mayor exactitud el desarrollo corporativo de la asociación sacramental, si bien los encargos que en su nombre realizan distintos comitentes

a reconocidos artífices señalan de su trascendental aportación a la historia del catolicismo jerezano del Barroco, rivalizando incluso con la otra gran corporación sacramental de la localidad, estante en la parroquial de Santiago. Uno de esos trabajos relacionados con los objetos litúrgicos vincula al platero local, Juan Laureno de Pina, a la corporación de san Miguel al ser el autor de una custodia de asiento en 1674. Una obra de juventud en la que están esbozados los poderos rasgos de su personalidad artística que serán desarrollados en proyectos posteriores y que difiere, sobre todo en la disposición de un doble viril de rayos lisos y biselados, de la realizada para la asociación vecina comentada.

Las buenas perspectivas económicas con las que empieza el siglo XVIII la campaña jerezana son motivo para que, parte de esos ciertos beneficios que las familias adineradas van a dedicar a la promoción de las artes imbuidos por el fin de expiar sus vidas pecadoras, reviertan en un proceso de renovación decorativa en el que se embarcan las fábricas parroquiales y conventuales de la ciudad. Estas constantes sirven de reclamo para que un plantel de artistas procedentes de otras localidades decidan asentarse en Jerez, abriendo taller. Los nombres de algunos de ellos son de por sí interesantes: Agustín de Medina Flores, emparentado con el reconocido escultor José de Medina, de profesión entallador; o Diego Roldán Serrallonga, nieto de Pedro y primo de Duque Cornejo, oficial de escultura. Cerraban el grupo los artífices locales que, como Francisco Camacho de Mendoza y su hijo José, se afanaron en este tiempo en producción de imágenes, retablos y mobiliario litúrgico para satisfacer los deseos de los comitentes.

En el caso de la parroquial de san Miguel, las notas marginales indican que la construcción de una capilla sacramental se habría iniciado en 1717:

“Respecto de que el Arzobispo mi Señor dejó mandato para que se hiciese sagrario en la iglesia de San Miguel, pues el que tiene esta en parte que cuando es necesario llevar el sagrado viático a los enfermos en las funciones de sermones y otras solemnidades, detiene e impide estas funciones por la atención y reverencia debida a tan grande sacramento; se manda y se ordena que se haga una capilla buena y decente correspondiente a su Majestad Sacramentado y en lugar y sitio que no impida las referidas funciones y a proporción de la referida iglesia”<sup>1149</sup>.

El proceso de elaboración debe inscribirse en esa corriente renovadora de la estética local, anteriormente referida, no sólo por la similitud cronológica sino por la importancia histórica y religiosa que el templo detentaba. Ello induce a pensar en la posibilidad que en décadas anteriores, en efecto, ya existiera cuanto menos un altar –incluso hasta una capilla propia– dedicado al culto eucarístico en el que, al igual que en otras localidades y ejemplos comentados, las dificultades espaciales de un lado y la pujanza de la hermandad sacramental, por otro, llevaran a la idea de ejecutar un espacio de nueva planta que además estuviese en consonancia con la ‘ola de fervor eucarístico’ que dominaba Andalucía entre las décadas finales del siglo XVII y las primeras del siguiente. Tal y como refiere el fragmento citado, al parecer el culto desarrollado en el primitivo altar ‘colisionaba’ con otras

<sup>1149</sup> NIEVA SOTO, P., *La platería del siglo XVIII en Jerez de la Frontera*. Madrid, Universidad Complutense, 1992, pp. 1.090-1.091

celebraciones litúrgicas que se verificaban en otros espacios de la misma parroquia, aludiéndose a tal posibilidad como la excusa 'más perfecta' para la construcción de un nuevo espacio sacramental.

La dependencia de Jerez de la archidiócesis de Sevilla obligaba a solicitar autorización a ésta para la realización de cualquier obra de remodelación que se pretendiera realizar. Así que, obtenidos los referidos plácets eclesiásticos y municipales, así como la propiedad de la finca limítrofe al testero de la nave del evangelio, entre la puerta goticista y la cabecera, comenzarían a realizarse los primeros trabajos. Las trazas debieron seguir unos parámetros constructivos dados por Diego Antonio Díaz de los Reyes, maestro mayor de obras del arzobispado hispalense, encargado de visar el desarrollo arquitectónico de la nueva fábrica. Sin embargo el volumen de trabajo que éste desarrollaba en las diferentes localidades a su cargo le hicieron delegar en su hermano, Ignacio, la supervisión de todas aquellas que se ejecutaran tanto en Jerez como su zona limítrofe. De hecho quedan documentalmente comprobados los continuos desplazamientos que desde 1716 éste realizara a Sevilla, estableciéndose definitivamente en la ciudad jerezana dos años después.

A la muerte de Ignacio, acaecida en la más estricta miseria en 1748, la estructura principal de la capilla habría de estar completamente terminada, aunque no será hasta 1770 cuando se de por totalmente concluida, incluyendo en ello las labores de ornamentación correspondiente. En todo caso, se trata ésta de una obra que, en términos netamente arquitectónicos, podría calificarse de enjundia pues en su ejecución parece existir una idea fundamental: el nuevo espacio habría de tener una correspondencia visual con la línea edificatoria del resto de la fábrica parroquial. Es decir, que el elemento básico de la construcción habría de ser el bloque de cantería aplantillado que utilizado en todos los paramentos estructurales del templo e incluso el nuevo espacio resultante debía 'convivir' armónicamente con la apariencia formal desarrollada en las naves del mismo.

El empeño de la corporación comitente estaría detrás de esta premisa que, de por sí, planteaba para la época una complejidad mayor pues el uso de materiales mucho más pobres suplía la 'grandeza' de otros tiempos 'sacando partido' a la integración de las artes. Desde el punto de vista técnico, requeriría por lo tanto un notable esfuerzo en cuanto al estudio previo tanto de los cimientos como de los pesos y tensiones de las cubriciones. Con ello también el presupuesto económico global se multiplicaría en exceso pues la pericia de los canteros y alarifes estaría siempre visible en todos los paramentos. Parece ser que estos aspectos no hicieron merma alguna en la idea de los cofrades de dotar a la parroquia de un espacio que, en apariencia, no 'desentonara' de ésta, aunque el lenguaje empleado en el mismo deviniera, lógicamente, de la época barroca.

Ese deseo de excelencia comienza a visualizarse a partir de la **configuración de la capilla** a partir de una **planta de cruz griega** que cuenta con la misma anchura que la establecida por los pilares maestros del transepto. Únicamente se fuerza el largo del acceso para salvar los machones existentes en el propio muro que cierra, en transversal, la nave lateral, haciendo a su vez de vestíbulo. El perímetro central de los ángulos cruciformes se achaflana con tal de servir de fuerte soporte para disponer en ellos esbeltas columnas pareadas de orden corintio, elevadas sobre un plinto que recorre, con sus respectivos entrantes y salientes,

todo el perímetro espacial. El tratamiento dado a cada uno de los lados mantiene la misma línea estética a partir de la combinación de cuartos de pilastras y columnas. La combinación de todos estos puntales desarrollan en altura un entablamento decorado con rosetas y veneras, sobre el que se dispone un poderoso alero. A partir de éste, un dado arquitrabado será el responsable de sustentar los arcos de medio punto, unidos por pechinas, y responsables de cubrir el espacio central con cúpula rebajada sobre tambor, coronada por esbelta linterna. Los lados, por su parte, utilizan una cubrición de cañón, dando lugar a arcosolios en tres de los mismos: el mayor y los dos laterales. En estos dos últimos se disponen puertas enmarcadas que dan lugar, respectivamente, a una sacristía propia y a la sala de cabildos de la hermandad; quedan marcados ambos vanos, en la parte superior de su arquitrabada forma, con sendas pinturas que de manera indeleble remiten al carácter sacramental del recinto al reproducir escenas de *El milagro de la roca de Moisés* y el *Traslado de los frutos de la Tierra de promisión*.

La **decoración pétreo** sigue los mismos parámetros de corrección ornamental y adaptación a los elementos estructurales en todo el espacio. Prueba de ello son las vegetales formas aplicadas a las triangulares **pechinas** que circundan, en su centro, un óvalo con pinturas de los **Evangelistas**; la rítmica disposición dada al tambor, a partir de la combinación de vanos arquitrabados con pilastras adosadas a lo largo de su perímetro; o la división nervada en ocho casetones de los paramentos que conforman la estructura cupular, aplicándose, entre mixtilíneo enmarque, una decoración simétrica de roleos, palmetas y carnosa vegetación que aminora su extensión a medida que se acerca a la base de la linterna.

La escultura en piedra alcanzaría un importante desarrollo en el siglo XVIII jerezano, si bien su estudio sigue siendo un aspecto olvidado por la historiografía local. El nutrido conjunto decorativo de la actual catedral o las propias portadas de esta capilla, son ejemplo del importante nivel alcanzado por sus autores. Los únicos artífices que de momento han sido vinculados a estas labores tan específicas de la talla en piedra son Jacome Vacaro y José Camacho de Mendoza; al primero se le adjudica documentalmente la autoría de la portada de la sacristía de la antigua colegial a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, actuando a la vez como diseñador y ejecutor de otras tantas fachadas de casas nobles entre las que destacan las portadas de los palacios de Villapanés y de Bertemati, cuya sintonía estética es más que evidente si se compara con algunos de los contratos existentes; al segundo, hijo del anteriormente referido Francisco, los contratos existentes lo vinculan en el segundo tercio de la centuria con la decoración en relieve de las puertas de la fachada principal y transepto de la colegial, la que podría ser su primera obra en la que actuara de manera independiente del taller de su padre antes de compaginar otros encargos tanto en la localidad como en Cádiz, donde se pondría bajo las órdenes de Cayetano de Acosta en la catedral. Parece incluso probable que el propio Vacaro pudiese en algún momento haber formado parte del taller de los Camacho pues no sería hasta 1747 cuando arribase a Cádiz con doce años, procedente de Génova.

En referencia a la **portada interior de la capilla sacramental**, diferentes fuentes apuntan a la década de los años treinta del siglo XVIII como el momento en que se ejecutaron sus líneas básicas sobre las trazas de un autor aún desconocido. La participación en la decoración escultórica de la misma de Camacho de Mendoza es bastante probable. Las similitudes

morfológicas de las tres piezas que lo coronan, en especial la del arcángel titular del recinto, con los alados personajes que hacen lo propio en la fachada principal de la colegiata son más que evidentes. La más que correcta anatomía, el marcado *contrapposto* con el que se componen los cuerpos, la gracilidad dada a los pliegues de los paños y el tratamiento naturalista de las facciones refuerzan una atribución en la que debe descartarse, de raíz, cualquier participación en la ornamentación de la portada-torre de la parroquial de san Miguel, hasta ahora defendida sin apenas argumentos contundentes y más propia de las labores de Diego Molero Meléndez.

Sin embargo, la decoración vegetal en la que domina la rocalla de las enjutas y la abigarrada línea que marcan los tallos vegetales de otras zonas, podría darse la paradoja de estar realizada en tiempo después pues, entre otras cuestiones, estas constantes ornamentales no se desarrollarían hasta vencido el siglo XVIII. Con dicha afirmación se abriría otro debate, pues, al observar con detenimiento la estructura pétreo parece que en algunas zonas la decoración se hubiera superpuesto a las líneas morfológicas de la misma, previamente trazadas y construidas, en clara disonancia estética, además, con el desarrollo ornamental realizado en los plintos de las columnas y en la primera fase de los fustes, relacionables por su fineza con la ornamentación conferida en el interior de la cámara sacra.

Quizás tenga que ver ese doble juego ornamental con la propia terminación de la capilla, la cual se demora en el tiempo producto, probablemente, de los elevados gastos de los materiales constructivos empleados y la necesaria especialización técnica de los escultores pues no era la piedra, como ya se ha apuntado, un material usual sobre el que desarrollar la talla ornamental. En efecto, recuperadas las arcas de la hermandad y finiquitadas anteriormente las labores estructurales y decorativas de los paramentos pétreos, la siguiente fase se correspondería con el adecentamiento del testero mayor a finales de 1760. El elemento que lo presidiese tendría que tener la misma apostura arquitectónica que el recinto por lo que se decidió la disposición de un **sagrario-tabernáculo** cuyas trazas, obviamente, supusieran un punto de inflexión en la larga trayectoria que estos edículos habían desarrollado durante la Edad Moderna.

El mutismo de los archivos, de nuevo, llevan al terreno de la hipótesis hasta el día que, ojalá, se puedan verificar las verdaderas autorías tanto del tracista como del maestro ejecutor si es que, en efecto, se tratan de diferentes personajes. Tradicionalmente, la estructura sacramental realizada en madera tallada, dorada y policromada que va a presidir esta capilla ha sido atribuida al entallador y retablista local, Andrés Benítez. Este artífice habría trabajado en las puertas de nogal, talladas y barnizadas, colocadas en el vano de acceso en los años anteriores. Sin embargo, las labores de talla aplicadas al tabernáculo de san Miguel, en el que descuellan poderosamente las numerosas molduras curvadas que se proyectan en el espacio y el uso de columnas entorchadas que componen el nivel inferior, lo asocian más a la aplicación de depuradas técnicas ligadas a un dominio prácticamente absoluto de la rocalla.

En este sentido surge la posibilidad de relacionar esta pieza tanto con el retablo rococó existente en la pequeña capilla de Belén de la localidad sevillana de Lebrija como el de la



Virgen de Consolación situado en la también jerezana iglesia de san Marcos<sup>1150</sup>, ambos de autoría desconocida y en el que, según algunos apuntes, pudo colaborar el propio Benítez. La complejidad de las estructuras y el sorprendente calado otorgado a las tallas no guardan relación estética alguna con otras piezas propias de la retablística sevillana sino, más bien, emparentan ambos ejemplares con el documentado gran retablo que Gabriel de Arteaga realiza para la iglesia gaditana del Carmen.

Por el contrario si está comprobada la participación del escultor que incorpora en el tabernáculo un programa iconográfico constituido por las **tres Virtudes Teologales**, situándose una erguida **Fe** en punta de la estructura mientras que la **Esperanza** y la **Caridad**, sedentes, se disponen sobre las voluminosas volutas que irrumpen como terminación del entablamento del nivel inferior. Se trata del malagueño Fernando Ortiz quien, en 1769, comprometía su hechura a partir de la personificación de tres jóvenes doncellas a las que dotaría de sus atributos tradicionales. La aristocrática belleza conferida a sus un tanto inexpresivos rostros contrastan con las constantes formales de las que hace gala el artífice en el tratamiento anguloso de los paños dorados que configuran sus ropajes, llenos de geometrismos propio de un aprendizaje basado en técnicas italianas de tallado en piedra. Al año siguiente volvería a requerirse la presencia de Ortiz en Jerez para labrar, esta vez, **dos ángeles lampaderos** que irían destinados a escoltar el tabernáculo a ambos lados del arcosolio central de la capilla. Los rostros andróginos de lánguida configuración son, junto a la repetida angulosidad del drapeado de sus vestimentas, los dos pilares fundamentales aplicados en los mismos a los que se suman la corrección anatómica y la delicada policromía.

La lectura simbólica de esta capilla jerezana es quizás, pese a la noble construcción y a su refinado ornato, una de las más sencillas. No obstante el carácter programático del espacio sacramental queda bien definido por una serie de constantes tradicionales que comienzan, justamente, en el acceso. El arco pétreo de triunfo es, a su vez, una invitación a participar del banquete eucarístico. El relieve de la **Última Cena** que lo preside no hace más que reforzar dicha idea, emblematizándose el recinto a partir de la colocación de un ostensorio en la clave del vano adintelado que se abre en el centro de una clásica estructura. En el remate descuella la presencia del **arcángel san Miguel**, por otra parte habitual en ciclos cristológicos dada su pertenencia a los alados guerreros que comandan las tropas celestiales. Su protagonismo en la portada deviene, además, por ser el titular del templo parroquial, escoltándolo dos de los tradicionales arquetipos del Antiguo Testamento: el **sacerdote Melchisedec** y el **rey David**.

La estancia sagrada queda presidida, bajo el arco toral, por el comentado sagrario-tabernáculo dispuesto sobre mesa de altar de mármoles. Está enmarcado por las goteras de un dosel de sutiles tallas de rocalla que ceden la parte superior a una flameante presencia críptica de **Dios Padre** y, bajo ésta, una movida cartela tiene por centro la **paloma del Espíritu Santo**. El fondo del paramento queda dominado por la oscuridad de un cortinaje en sustitución de un posible transparente de vidrio, imposible de realizar en su tiempo, suponemos, por la cuantiosa cifra económica que hubiera supuesto. De igual sería la

<sup>1150</sup> Originalmente realizado para la antigua iglesia jesuita de santa Ana de los Mártires, también de Jerez.

realización del tabernáculo a partir de suntuosos mármoles, los cuales quedan reservados para la baranda del comulgatorio dispuesto al filo del escalón del presbiterio.

El eje vertical que domina el **tabernáculo** une la presencia de Cristo, inserta en el sagrario y adorada por **dos ángeles genuflexos**, con las de las otras dos personas de la Trinidad, previo paso por la **representación concepcionista de María de Nazaret** ubicada bajo el templete del piso superior. La interacción de las Virtudes refuerza la vía unitiva del don de la Fe que debe fomentar el fiel, de la misma manera que hicieron los Evangelistas cuya representación ocupa, como de costumbre, las pechinas que sustentan la cúpula. Será precisamente este último elemento, organizado para distribuir la luz del recinto, el que termine por cerrar el ciclo sacramental a partir de la emanantista incidencia lumínica sobre el tabernáculo.

Debió sin duda constituir el conjunto eucarístico de san Miguel un hito en la de por sí interesante historia de la arquitectura sacra jerezana. Máxime cuando, al mismo tiempo que se ultimaban las labores ornamentales del interior de la capilla, se construía al **exterior**, en el volumen arquitectónico lateral que hacía las veces de sede administrativa de la asociación sacramental, una **voluminosa portada**. Entendida cual retablo pétreo, contrapuesto estéticamente al que hace de acceso al recinto desde el transepto de la iglesia, su materialización plástica podría deberse al taller de Jacome Vaccaro. Dos medias columnas construidas sobre plinto sostienen un entablamento partido que, en el altura, permiten la inserción de una hornacina rectilínea y planta poligonal achaflanada. La clásica iconografía del **Buen Pastor** preside el edículo escoltado por cuatro jóvenes que portan **racimos de uvas** y **haces de espigas** mientras que, en el remate superior, la imagen de **la Fe** vuelve a completar el sentido cristológico de la portada.

Pero aún quedaría un elemento más que supusiera, visualmente, la conversión del templo de san Miguel en recinto netamente eucarístico. La veleta que remata la esbelta torre que se alza sobre la fachada principal se articula a partir de una formaleta de forja que reproduce, en esencia, el perfil de un **Cordero místico sobre el Libro de los Siete Sellos**. Una muestra más que ejemplifica las claras intenciones sacralizadoras con las que se caracteriza la urbanización del entorno de un templo que debía presumir de contener una de las asociaciones sacramentales más pujantes de la campiña jerezana.

### Bibliografía específica:

- AROCA VICENTI, F., “La capilla sacramental de la parroquia de san Miguel de Jerez de la Frontera”, en *Revista conmemorativa del V Centenario* nº 2, Jerez de la Frontera, 1990, p. 18.
- BAIRD, J. A., “The retables of Cádiz and Jerez in the 17th and 18th centuries”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* vol. VII, nº 26, México, Universidad Nacional Autónoma, 1957, pp. 39-49.
- MORENO ARANA, J. M., “La impronta genovesa en la escultura jerezana de la segunda mitad del siglo XVIII”, en pp. 169-195.

- NIEVA SOTO, P., “El ajuar de platería de la antigua Hermandad Sacramental de San Miguel de Jerez”, en RIVAS CARMONA, J. (Coord.), *Estudios de platería: San Eloy 2003*, Murcia, Universidad, 2003, pp. 465-786.
- NIEVA SOTO, P., “La custodia de san Miguel y otras obras jerezanas del platero Juan Laureano de Pina”, en *Goya. Revista de Arte* n.º 246, Madrid, Fundación Lázaro Galdeano, 1995, pp. 328-334.
- PÉREZ REGORDÁN, M., *El jerezano Andrés Benítez y su concepto del Rococó*, Jerez, Centro de Estudios Jerezanos, 1995.
- POMAR RODIL, P. J. y MARISCAL RODRÍGUEZ, M. A., *Jerez. Guía artística y monumental*, Madrid, Sílex, 2004, pp. 177-212.
- POMAR RODIL, P. J., “Las esculturas del malagueño Fernando Ortiz en Jerez de la Frontera”, en *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, n.º 7, Valladolid, 2003, pp. 37-42.
- RÍOS MARTÍNEZ, E., “José de Mendoza, autor de las esculturas de la puerta mayor y colaterales de la Catedral de Jerez de la Frontera”, en *Archivo Español de Arte* vol. LXXII, n.º 285, Madrid, CSIC, 1999, pp. 39-52.
- REPETTO BETES, J. L., *La obra del Templo de la Colegial de Jerez de la Frontera*, Cádiz, Instituto de Estudios Gaditanos, 1978.











## SEVILLA

### MODELO BARROCO-PROGRAMÁTICO

#### CAPILLA SACRAMENTAL

##### Parroquia de santa Catalina

Nave del evangelio, en paralelo a la capilla mayor

1721-1768

Tracista: Leonardo de Figueroa. Auxiliado por sus hijos Matías y Ambrosio

Retablo y esculturas: Felipe Fernández del Castillo y Benito de Hita y Castillo

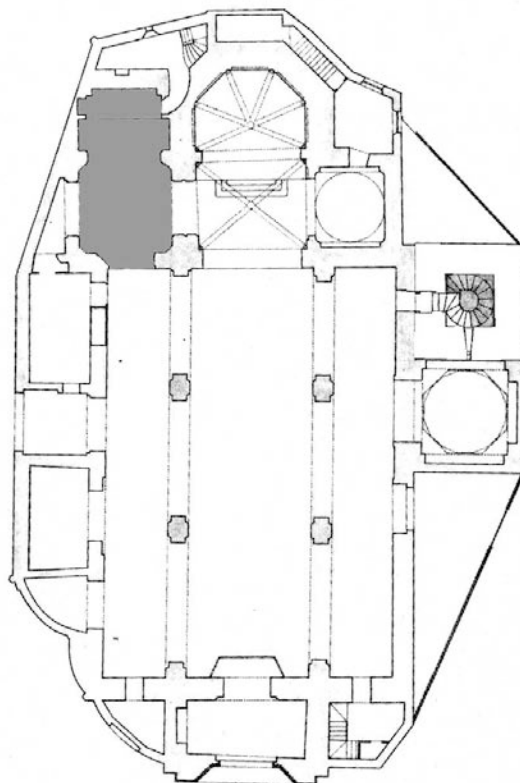
Pinturas y policromías: José García, Pedro Duque Cornejo, Pedro Tortolero y Vicente Alanís

Cantería y mármoles: Juan Serrano, Fernando Jordán y Miguel Quintana

Cerámica: Juan de Dios Moreno y Juan Isidoro Ramos

Vitrales: Fernando de Olivera

Forja: Manuel Consuegra, Francisco Jiménez y José González



- **Claves iconográficas:** Arquetipos del Antiguo Testamento, escenas convivales, Padres de la Iglesia latina, santoral, mártires, Inmaculada Concepción, emblemas eucarísticos y bestiario sacramental

El auge que alcanzará el movimiento asociativo sacramental durante buena parte de la Edad Moderna en España y, en especial, en Andalucía, tiene en este recinto un constatable paradigma. Fundada la hermandad eucarística de santa Catalina a mediados del siglo XVI, su incardinación en la feligresía como motor espiritual de la misma es esencial para comprender el desarrollo de su quehacer, tanto en la promoción arquitectónica del edificio parroquial como su trascendencia en la historia cultural del mismo.

Las primeras reglas recogen además la especial veneración dedicada por la institución al sacramento eucarístico y a las ánimas del purgatorio, uniendo así dos de las devociones más insignes del momento y con mayor trascendencia para el imaginario colectivo. Tan potente será pues la hermandad que en 1668 decide hacerse cargo, bajo inventario, de todos los bienes pertenecientes a la del Rosario, también existente en santa Catalina pero en serio declive, comprometiéndose a mantener los cultos rosarianos más significativos del año litúrgico. No será hasta 1683 cuando un grupo de feligreses pretenda reorganizar de nuevo esta última cofradía, cediéndole la sacramental la administración y las oportunas limosnas que hasta entonces había llevado a cabo y recopilado; aún así, quedaría constituida bajo su tutela a modo de hermandad filial.

En 1701 la institución sacramental, en pro de cumplir un acuerdo previo alcanzado en cabildo de hermanos, eleva al provisor diocesano la petición de agregar un camarín al testero de la capilla mayor para que en él se pueda disponer un sagrario-tabernáculo. Tras las visitas e informes pertinentes emitidos por los maestros mayores del arzobispado, se concede la autorización de las obras bajo la dirección de José Tirado. Es esta una de las primeras iniciativas de promoción arquitectónica que desarrolla la hermandad y su materialización en 1702 provocaría, a su vez, la remodelación del retablo mayor y la reconfiguración espacial del presbiterio, el cual sería también ornamentado de nuevo. Actuación ésta que debe ponerse en relación a su vez con la costumbre litúrgica iniciada en los albores de la Reforma católica y prescrita en las correspondientes sinodales, tendente a situar la estructura sacramental en el centro de la máquina lignaria principal del templo.

En 1710, la hermandad del Rosario obtiene la oportuna licencia de obras para comenzar la construcción de una capilla propia contando, como principal fuente de ingresos económicos, con la manda testamentaria del cofrade Antonio Muñoz, derivada de las rentas producidas por unos olivares de su propiedad estantes en el término de Sanlúcar la Mayor. Para ello se habían realizado los oportunos trámites para adquirir un solar que lindaba con el testero de la nave del evangelio, propiedad del cabildo municipal. Sin embargo y a partir de la década siguiente, la corporación rosariana vuelve a vivir una crisis interna, paralizándose de nuevo su actividad.

El testamento aludido preveía que, si la institución no podía hacerse cargo de la administración de la manda, sería la hermandad sacramental la que en su nombre pudiera hacerlo, al menos de forma interina. En efecto, ésta no solo aceptaría su gestión sino que, con el consentimiento de la autoridad diocesana, enajenaría los olivares aun a riesgo de incumplir con la prohibición expresa para ello incluida en la voluntad del finado. También se comprometería a celebrar de manera anual las fiestas del rosario, sufragando los gastos que éstas ocasionasen a partir de la movilización de los bienes heredados. Pero la sustanciosa suma de dinero lograda no solo va a destinarse al fin cultural sino que buena parte de la misma se emplea en la realización de una capilla propia que, curiosamente, va a ocupar el mismo terreno que había sido adquirido por la hermandad rosariana para construcción de la suya propia. Los motivos que alude la sacramental devienen de la estrechez del hasta entonces primitivo espacio eucarístico, situado junto a la puerta de acceso lateral, en la nave del evangelio, sobre el que además se ubicaba la sala de cabildos. De hecho, sus cofrades, al celebrar en este enclave sus actividades de regla, tenían que distribuirse como pudieran por la nave pues el coro situado en la central impedía la visión perpendicular. Con la nueva disposición proyectada, se conseguiría además una ocupación más racional del área correspondiente, al hacer uso disposición espacial natural de esta nave. Las obras comenzaron pues en 1721 y estarían acabadas, en cuanto a cantería y albañilería, quince años después.

La enésima reactivación de la hermandad del Rosario acontecería en 1735. En el cabildo de hermanos celebrado entonces se constatan los hechos relatados, el estado de las obras de la nueva capilla y cómo, en efecto, la cofradía eucarística había hecho uso del legado de Muñoz en beneficio propio. Desde entonces, las hostilidades entre ambas instituciones irán en aumento, incluyendo un pleito jurídico interpuesto denunciando los acontecimientos y el

desacato, por parte de los cofrades sacramentales, de compartir el mismo espacio de culto y las estancias administrativas con los del Rosario; éstos, además, aludían de nuevo a la manda testamentaria para hacer ver que el retablo que habría de labrarse en el mismo debería estar presidido por la imagen de la Virgen del Rosario. Un cruce de acusaciones que no finalizarían hasta la separación definitiva de la filial con respecto a la matriz, en 1741, entendiéndose que la relación existente en décadas pasadas más que realizada en virtud de un determinado ordenamiento de la religiosidad popular de la parroquia, suponía un severo perjuicio a la piedad de los feligreses.

En 1746 parece llegar cierta paz para ambas partes pues se firma un convenio, elevado a escritura pública, mediante el cual los cofrades rosarianos cedían a la hermandad sacramental los derechos que tenían sobre la nueva capilla mientras que, ésta última, hacía lo propio con los pertenecientes al primitivo recinto eucarístico que pasaba a convertirse en el espacio cultural del Rosario. Así mismo, la institución matriz se comprometía a sufragar anualmente 400 reales para las fiestas marianas, cantidad que se correspondía con la voluntad legada por Muñoz años antes.

Tras desenmarañar las relaciones entre ambas corporaciones, cuyas consecuencias revierten a su vez en un desarrollo accidentado de la promoción artística, volvemos de nuevo al proceso constructivo que da origen a la capilla sacramental. En efecto, en cabildo celebrado en 1721 por la corporación eucarística, el fiscal, Cipriano de Coya, aludiendo de nuevo a las consabidas contrariedades que supone el contar con un espacio reducido para desarrollar los cultos corporativos y temiendo que la cesión del solar municipal realizado años antes a la cofradía del Rosario prescriba, manifiesta que ha tratado con diversos técnicos la construcción sobre el mismo de un nuevo recinto. Acompaña sus palabras con la presentación de un proyecto arquitectónico firmado por el prestigioso maestro Leonardo de Figueroa, al que califica no solo de primer orden sino de necesario, pues su materialización serviría además para fortalecer la fábrica medieval de la cabecera del templo. Del mismo modo argumenta que en el mismo se contempla un acceso doble: uno por la cabecera de la nave y, otro, directamente desde la capilla mayor, para así repetir el esquema constructivo existente en la capilla contraria, situada al final del espacio de la epístola y estante bajo el patronazgo de Álvaro Morán de la Cerda.

En efecto, las trazas de Figueroa contemplaban la creación de un espacio cuya morfología, estética y espacialidad se relacionan directamente con los construidos en la misma época en el resto de Andalucía. En especial con aquellos encargos financiados por parroquias, órdenes religiosas e instituciones pujantes que se situaban en la vanguardia del culto eucarístico. Su materialización por parte de la hermandad sacramental de santa Catalina iba a estar pendiente, por lógica, de la financiación económica por cuanto ésta representaban unos costes elevados. Un aspecto que explica el lento proceso constructivo y las modificaciones que sobre la marcha hubieron de acometerse sobre la base del diseño original, en especial las relacionadas con el programa decorativo.

Nada más comenzar las obras se percibe la necesidad de aprovechar las mismas y labrar, además, una nueva sacristía parroquial. Para confirmar la seguridad de la propia fábrica parroquial, el maestro mayor diocesano, Diego Antonio Díaz, firmaba un informe dando su

visto bueno al refuerzo de cimentación y pilares que se había propuesto para la zona del presbiterio, habida cuenta del mal estado en que éste se encontraba. De paso aludía que la construcción de la capilla sacramental al final de la nave del evangelio permitiría elevar un volumen arquitectónico similar al desarrollado en el espacio gemelo, al otro lado del altar mayor, lo cual también redundaría en la mejora en la distribución de los pesos y las tensiones de toda la cabecera del templo.

Los elevados gastos que de estas actuaciones se derivaron y no contemplados en un inicio, hicieron mella en la tesorería de la hermandad y obligaron a la venta de determinadas piezas de plata con tal de atender las diferentes cartas de pago. Una situación que se repetiría a lo largo de los restantes años y que tendrá consecuencias inmediatas en la propia vida asociativa pues, en alguna ocasión, se suprimieron determinados cultos con fines ahorrativos mientras que, en otras, se llevaron a cabo campañas de recogida de donativos entre los cofrades e incluso intentaron, con éxito relativo, contar con aportaciones económicas de familias nobles ajenas a la corporación. También mediatizará el ritmo de las obras, con continuas fluctuaciones.

Correspondieron la supervisión de las primeras fases constructivas a los jóvenes Matías y Ambrosio, hijos de Figueroa, los cuales aprovecharon la confianza de su padre –ocupado a la par en trabajos de mayor enjundia artística– para adquirir a su vez experiencia técnica y práctica en este tipo de trabajos. Sin embargo, la muerte del maestro en abril de 1730 propicia que la dirección de obras pase a responsabilidad de Juan Serrano, toda vez que, dicho sea de paso, los principales problemas constructivos ya habían sido solucionados en los años anteriores e incluso la capilla contase con una imagen exterior próxima a su finalización.

En cabildo celebrado en 1737 se acordaba la hechura del retablo principal, contando para ello con la generosa aportación que para el mismo haría Jerónimo Ortiz de Sandoval, conde de Mejorada y potentado miembro de la hermandad. Se habrían de seguir las trazas aportadas por el retablista Felipe Fernández del Castillo a quien, por otra parte, se le asignaba la venta del primitivo retablo estante en la anterior capilla sacramental para así poder sufragar parte de los costes del nuevo. No sería hasta 1748 cuando se renovase el concierto con el artífice, resuelto uno de los pleitos con la hermandad del Rosario esta vez a cuenta del uso de la cripta. Para las labores escultóricas, se contaría con el sobrino del diseñador, Benito Hita del Castillo, finalizándose su construcción en 1753, procediéndose de inmediato a la realización de la reja del comulgatorio, pavimento de la capilla y la disposición de un armario, tras el camarín, para guardar la plata. Terminados estos trabajos se procedería a la inauguración de esta fase en mayo del citado año, si bien aún restaban por concluir diversas labores. Así, en 1768, Vicente Alanís se comprometía a la realización de una serie de frescos y lienzos para dar así por finalizadas las obras de ornato que en los años anteriores había desarrollado Pedro Duque Cornejo. De hecho, en ese mismo año, se procede a la consagración del recinto al completo.

El **espacio resultante** se articula a partir de la conjunción, de nuevo, de **dos ámbitos**: el **primero**, a modo de **corta nave cuadrada**, hace de vestíbulo al **segundo**, de forma **rectangular** y dispuesto en transversal al anterior. El tratamiento arquitectónico en ambos

es muy similar, pues pilastras de orden gigante, dispuestas para enmascarar los machones originales situados junto a la capilla mayor, hacen de soporte para un entablamento corrido que recorre todo el perímetro espacial funcionando cual elemento de unificación visual. Cuatro grandes arcos conforman el primer módulo, el principal abierto a modo de construcción toral hacia el segundo, otros dos se articulan mediante lunetos abriendo a su vez los accesos a la nave del evangelio y al presbiterio, mientras que el tercero, en arcosolio, dispuesto en el lateral de la capilla, contendrá un retablo dorado. La cubrición del cuadrado se efectúa mediante bóveda vaída en cuyo centro se alza una esbelta linterna octogonal mientras que, por su parte, la estrechez del segundo espacio tan solo permite el establecimiento de un tramo de doble plementería nervada.

El **acceso** por la nave del evangelio se realiza a partir de un amplio vano semicircular, enmarcado por una ampulosa moldura, tallada en madera, posteriormente dorada y policromada. En la parte superior de ésta aparece un **ostensorio bajo dosel, rodeado de ángeles y querubines**, algunos de los cuales portan a su vez **ornamentos eucarísticos**. Disposición ésta que enlaza con la costumbre de emblematizar el espacio para que, antes de entrar en él, el fiel reciba visualmente el impacto de esa ‘panoplia sacramental’ que indica justamente el carácter cristológico del recinto. No tan escenográfica es la entrada por la capilla mayor, aunque el arco proyectado mantiene las mismas proporciones y tamaño. El cierre de estos accesos se realiza mediante dos rejas, elaborada la de nave de la epístola por Manuel Consuegra en 1734 y la emplazada junto a la capilla mayor, concertada por Francisco Jiménez y Manuel González en 1747.

Una vez ingresado en el recinto una de las notas más destacables del mismo es la **abundante decoración de yeserías** distribuidas por todos los elementos tectónicos de la capilla, más presentes por su exuberancia en el segundo de los espacios. Se combinan los ornamentos vegetales con los frescos que apenas se dejan percibir la estructura arquitectónica propia de la capilla al seguir, casi a rajatabla, el concepto tan barroco del *horror vacui* sobre el que además actúa, de manera tajante, el uso intencionado de la luz. Ésta permite iluminar el primer espacio y el camarín del retablo a partir del habilidoso juego de vanos dispuesto por Figueroa y apenas perceptible desde el interior.

En la bóveda vaída de la primera cámara, los yesos configuran un sinuoso entramado arquitectónico en torno a la base de la linterna en el que conviven óvalos –con **ángeles** pintados por Duque Cornejo que portan **objetos litúrgicos y atributos eucarísticos**– junto a segmentos de traza cóncava-convexa –en la que se disponen los **cuatro evangelistas** y los **Padres de la Iglesia**, firmados por Vicente de Alanís–. Un celestial **coro de querubines** músicos se ‘cuela’ entre guirnaldas por la linterna, mientras que otros alados representantes, corpóreos y coronados con flores, se dispersan por el entablamento portando filacterias con lemas eucarísticos. Sobre el luneto de la entrada principal aparece la **Apoteosis de la Inmaculada**, pintada por Alanís, que vino a sustituir al primitivo e inconcluso lienzo concepcionista contratado anteriormente con Duque Cornejo. Precisamente aquél sustituirá a éste como supervisor y continuador de los trabajos de ornamentación en los que, además, ya se habían insertado espejos entre las yeserías de manera pionera, artificio hasta entonces propio de la retablística.



En el paramento que hace de intercesión entre el primer y el segundo espacio, situados entre los pilastrones, se disponen dos lienzos de Alanís, en formato vertical y enmarcados por molduras de rocalla, efigiando *La caída del maná* y *Moisés haciendo brotar el agua de la roca del Horeb*. Delante de estas pinturas se sitúan dos grandes consolas, inspiradas en el diseño de mobiliario francés rococó, sobre las que se disponen cuatro vitrinas en las que se insertan figurillas de barro policromado que representan **escenas convivales**: La *Cena de Emaús*, la *Cena Pascual*, la *Comida en casa de Simón* y la *Última cena*.

Al mismo pintor corresponderán las **composiciones florales** dispuestas en las jambas de los dos arcos de acceso a la capilla así como los demás paramentos tectónicos del recinto, éstos últimos combinados con golpes de talla dorada. Es justamente en ese desarrollo ornamental en el que se insertan algunos de los **representantes animados del bestiario de Cristo**, caso del *Ave Fénix*, un *León con un enjambre de abejas* y el *Pelícano amamantando a sus crías*, junto a escenas arquetípicas veterotestamentarias tales como el *Transporte del racimo desde la Tierra Prometida* o el *Profeta Habaquc asistido por un ángel*.

Llama la atención la disposición del **retablo** situado en la cabecera de la capilla. Siguiendo la estructura habitual de mediados del siglo XVIII en la tradición retablística sevillana de establecer, a partir del altar y banco, un solo cuerpo de tres calles y ático, Fernández del Castillo introduce significativas novedades. La primera tiene que ver con el volumen y proyección espacial aplicados a la estructura central, convertida en un rectangular camarín presidido por una imagen de la **Inmaculada Concepción**. El monumental enmarque técnico otorgado crea la sensación de exponer a la talla mariana en el interior de un delicado fanal con tres de sus lados abiertos –central y dos laterales– y el restante, que hace de cierre, dispuesto cual hoja de puerta y conectado con el trasaltar. Y una segunda singularidad tiene que ver con la sustitución de las clásicas columnas laterales, que harían de soporte al entablamento que cierra en altura el único cuerpo, por una suma de elementos arquitectónicos, apilastrados, siguiendo la línea ornamental de los machones de la propia capilla. En su arranque permiten la disposición de un mensulón, a modo de cornisa, ocupados por las esculturas corpóreas de **Tomás de Aquino** –se presenta alado en su condición de Doctor Angélico– y **Buenaventura de Bagnoregio** –con la indumentaria acostumbrada de Doctor Seráfico–. **Ángeles atlantes**, de mayor y menos volumen, componen el remate de este cuerpo para dar entrada a un ático en donde las formas propias de la estructura del retablo empiezan a confundirse con un pabellón textil que pende de una corona ducal, dispuesta en el vértice superior, cuyas dos hojas comienzan a abrir hacia los lados un sinfín de *putti*. Bajo este aparato escenográfico se dispone la imagen un tanto abigarrada del joven **mártir Sebastián**, copatrono de la hermandad, ocupando el lugar del manifestador alto. Queda escoltado, sobre remates laterales, por las **alfareras trianeras Justa y Rufina**.

Descuella sobre el centro de la mesa de altar el **sagrario** para la reserva eucarística. Concebido cual módulo arquitectónico en el que el volumen vertical predomina por encima de la decoración, la puerta incorpora una lámina de plata labrada con el **Cordero místico**. Sobre la cimera del receptáculo y en eje simétrico con el centro del camarín al que precede, se ubica la imagen de **san José con Jesús niño**, junto a los **apóstoles Pedro y Pablo** en menor formato.

Un **segundo retablo**, de menor formato y proporciones, es el dispuesto a partir de 1756 en el lateral del espacio sacramental, dentro de la primera instancia, en el arcosolio dispuesto bajo el arquitrabe corrido. Dedicado al **Cristo del Perdón**, cuya capilla fue utilizada para la construcción de la sacristía, está presidido por el lienzo que firmara Pedro de Campaña en 1546. A pesar de la sencillez de su traza, es aprovechado para dar entrada en el mismo a la otra devoción de la hermandad, la de las ánimas del purgatorio, dispuestas en bajorrelieve en el banco escoltando un reducido tamaño. Dos hornacinas laterales, dispuestas en perpendicular a la base del cuadro central, están ocupadas por las esculturas exentas de pequeño formato de los **arzobispos sevillanos Isidoro y Leandro**, siendo ésta última de factura anterior. Las formas y motivos mixtilíneos desarrollados armónicamente en el diseño de conjunto devienen en el remate superior, a modo de peña, y en los motivos de rocalla que desbordan el marco del arcosolio, mezclándose con los frescos vegetales en los que se enroscan juegos de *putti*.

La **imagen exterior de la capilla**, ordenada a partir una cúpula sobre tambor coronada con linterna, nada tiene que ver con el desarrollo constructivo del interior del primer espacio. De hecho es justamente el espectacular desarrollo del volumen externo el que ha de ponerse en relación simbólica con el carácter propiamente dicho de la capilla sacramental. La altura otorgada a la estructura supera incluso a la de la torre parroquial dispuesta en el flanco contrario, reflejando así el **triunfo de la Fe** –imagen que preside el remate labrada en mármoles de Antequera y atribuida a Miguel de Quintana– como medio adecuado para adquirir el conocimiento de Cristo y participar en el convivial evento de la comunión. El significativo aporte de Figueroa deviene de la particular concepción de el cuerpo de luces, ordenado a través de pilastras que permiten la inserción de planos intermedios con huecos rematados en semicírculo. A éstos se une a la aplicación de una ornamentación vegetal tallada y a la potente cornisa que hacen de soporte a un chapitel de bulbosa composición. Lazos estéticos de inspiración barroca italiana tamizados bajo la tradicional óptica de la arquitectura sacra hispalense que suple la riqueza de materiales de aquella a partir del uso del ladrillo fino, aplantillado y tallado, la piedra pulida, los morteros esculpidos y los revocos pintados en almagra, en armónica combinación con las **cerámicas vidriadas**.

Es más, serán precisamente las posibilidades expresivas otorgadas por la policromía de éstas las que provoquen mayores sensaciones a partir de la disposición de relieves con motivos eucarísticos en los vanos, chapitel, embocaduras de las limas o en las placas del friso. Junto a otros dedicados a las letanías del Rosario –haciendo así justicia con la propiedad de la parcela sobre la que se alza la capilla–, componen una suerte de hitos significativos que llamarían poderosamente la atención de los feligreses interpelando de manera directa hacia su intelecto.

La lectura global de la capilla deviene de la materialización y aplicación del concepto de capilla sacramental programática. Es decir, el enmascaramiento decorativo no es óbice para convivir en armonía con el programa de raíz cristológica y mariana que se dispone tanto en los paramentos como en el retablo mayor. La habitual presencia de los emblemas y los animados *alteri ego* de Cristo vuelven a poner en relación las correspondencias entre el Antiguo y el Nuevo Testamento que relacionan la institución de la eucaristía con los

banquetes convivales prefigurativos. Una nueva alianza de la que son testigos tanto los Evangelistas como los Padres de la Iglesia, continuadores de aquellos en cuanto a formuladores teóricos de un misterio sacramental cuya configuración histórica incorpora la vivencia de la institución eclesial local, representadas por los hermanos Isidoro y Leandro. Opiniones que, de la misma manera, sirvieron como base fundamental para la canonización de la fiesta del *Corpus Christi*, a cuya defensa contribuyeron sin duda los representantes de las órdenes dominica y franciscana, Tomás de Aquino y Buenaventura de Bagnoregio.

La nota que sí aporta en esta capilla un punto original es aquella que suma al culto sacramental la defensa de la creencia popular de la Inmaculada Concepción, cuyo patronazgo sobre España y sus colonias será reconocido por los Santa Sede mediante el Breve otorgado en 1760 por el papa Clemente XIII y ejemplificada por el lienzo dispuesto en el luneto de acceso. La imagen concepcionista, además, presidirá el retablo mayor, sobre el sagrario, estableciéndose las necesarias relaciones semánticas que permitirán a María participar también del convite de la eucaristía al actuar, durante su gestación, de primer tabernáculo de Cristo.

Una fidelidad al mandato divino que además aparece reflejada en la vida de los mártires cuyas representaciones se disponen sobre el ático. Si Sebastián, siendo guardia pretoriano romano, fue asaeteado por no renunciar a su fe, Justa y Rufina sufrieron en torno al siglo III la misma crueldad martirial, según la creencia popular, por no renunciar a sus creencias y además destruir el ídolo de Afrodita-Salambó. Las vidas de estos tres personajes, el primero de ellos además patrono de la confraternidad titular de la capilla y las otras dos, devociones netamente hispalenses, son tomadas como modelo de vida por parte de los cofrades y fieles a los que, se les recuerda insistentemente, la invitación a participar del sacramental convite para, llegado el día, participar también en la gloria celestial que se abre paso, con una presencia inmanente y telúrica, a través de la linterna que cierra el primer espacio.

### Bibliografía específica:

- HERNÁNDEZ NÚÑEZ, J. C., “La Iglesia de Santa Catalina”, en AA. VV., *Capilla Sacramental de la Iglesia de Santa Catalina. Sevilla*, Madrid, Fundación Argentaria, 1997, pp. 11-18.
- HERRERA GARCÍA, F. J., *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII. Evolución y difusión del retablo de estípites*, Sevilla, Diputación, 2001, pp. 48-53.
- ILLÁN, M. y VALDIVIESO, E., *Noticias artísticas sevillanas del archivo Farfán Ramos. Siglos XVI, XVII y XVIII*, Sevilla, Guadalquivir, 2005, pp. 106-109.
- MORALES MARTÍNEZ, A. J., “La capilla sacramental de Santa Catalina. Un espacio del barroco sevillano”, en AA. VV., *Capilla Sacramental de la Iglesia de Santa Catalina. Sevilla*, Madrid, Fundación Argentaria, 1997, pp. 19-35.
- SANCHO CORBACHO, A., *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1952. Consultada la edición de 1984, p. 95.











## CÁDIZ

### MODELO TARDO-BARROCO

#### CAPILLA SACRAMENTAL

##### Oratorio de la Santa Cueva

Espacio unitario

1781-1796

Tracista: Torcuato Cayón de la Vega y Torcuato José Benjumea y Laguada

Pinturas: Francisco de Goya y Lucientes, Zacarías

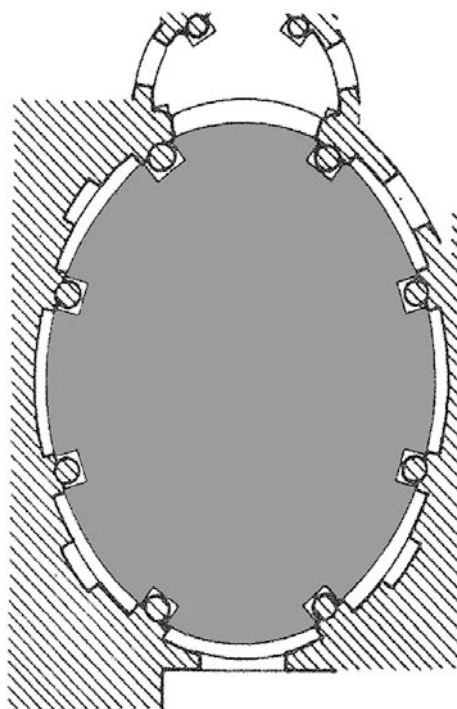
Velázquez y José Camarón. Las de la cúpula

corresponden a Antonio Cavallini (1886-1887)

Esculturas: Cosme Velázquez Merino, Jacome Vaccaro y

Juan Gandulfo. Las situadas en el itinerario piadoso se

deben a Manuel González



- **Claves iconográficas:** Arquetipos del Antiguo Testamento, Virtud Teologal, escenas convivales y de la pasión de Cristo, comuniones de santos y emblemas eucarísticos.

Este singular conjunto arquitectónico surge de la promoción particular que el célibe José Sáenz de Santamaría (1738-1804), marqués de Valde-Íñigo, lleva a cabo a partir de 1781. La idea es convertir el recinto resultante en la sede de la cofradía de disciplinantes de la Madre Antigua, también denominada congregación del Retiro Espiritual, fundada en Cádiz hacia 1730. En los años precedentes, las reuniones y actividades de la misma se habían desarrollado en los sótanos del contiguo templo. Las condiciones de este espacio no deberían ser desde luego las más idóneas –tanto por su disposición subterránea como por ventilación y elevado número de congregantes– de ahí que, el aristócrata personaje corriera primero con los gastos de adquisición de la parcela contigua a ésta y, posteriormente, con los correspondientes al proceso constructivo. Parece ser que en este empeño también contaría con una generosa aportación anónima que quizás pudiera provenir de algún noble congregante, plenamente convencido de los métodos espirituales que desarrollaba la institución e imbuido del espíritu penitencial de la misma.

La formación de esta piadosa asociación está sugestionada por una historia que roza, en ocasiones, la leyenda con lo fantasmagórico, los visos de realidad con dosis sobrecogedoras, la oración con la superstición. En efecto, uno de los rumores que corrían por mentideros gaditanos en las primeras décadas del siglo XVIII hablaba de cierta hermandad masculina que se reunía los jueves al anochecer en un edificio situado tras el arco de Garaycoechea, en el corralón de Dapelo, para rezar y hablar de temas religiosos. En concreto, las sesiones transcurrían a lo largo de tres horas en las que se meditaban sobre los episodios de la pasión de Cristo siguiendo un ejercicio meditativo conocido como ‘el de la Madre Antigua’, una terciaria franciscana del siglo XVI. Noticias un tanto contradictorias sobre la finalidad de tales prácticas llevaron al obispado a interesarse por la naturaleza de las mismas, argumentando

incluso algunas fuentes que el propio prelado, de incógnito, acudió en persona para participar en ellas y certificar así de primera mano de qué se trataban.

Sorprendido ante la inocuidad de las mismas y siendo consciente que éstas deberían desarrollarse en un espacio sacro y no en un lugar próximo a unas mancebías, el obispo inquirió a los presentes a buscar la hospitalidad de un templo en el que poder seguir verificando sus piadosas reuniones. Así lo hicieron y tras varias negativas amparadas en el horario intempestivo que solicitaban, encontraron asilo en la iglesia del Rosario, regentada por el sacerdote Pedro José Curado y situada en la calle del mismo nombre, en el centro de la ciudad. A partir de 1756 harían uso de un sótano recién descubierto junto a la iglesia, adecuándolo desde entonces como centro piadoso y originando así su disposición subterránea la denominación de Santa Cueva. Con la libertad de disponer de un espacio propio, para el que incluso llegaron a instalar una escalera de acceso, las prácticas piadosas se ampliaron desde la tradicional de cada jueves a las tres noches del triduo de Carnaval, Viernes Santo, vísperas de las festividades de los santos Juan y Pedro, así como el 1 de noviembre estableciéndose en este caso un manual de oración vocal y mental que incluía lección espiritual, plática y rezo de preces. Con este orden de cultos se diferenciaban los habituales mensuales de los ahora establecidos.

Hacia 1766 debió tener contacto con la piadosa congregación un por entonces joven de veintiocho años, José Sáenz. De ilustre linaje –no en vano estaba emparentado con la nobleza riojana–, sus padres se habían instalado en México llamados por el deseo de continuar con la costumbre comercial, naciendo en tierras aztecas. Su acendrada virtud y excepcionales condiciones para el sacerdocio le habían hecho tomar los hábitos en Madrid en 1761, culminando así una carrera eclesiástica iniciada en Puebla de los Ángeles. Por circunstancias no esclarecidas, decidió establecer su familia residencia en Cádiz, pesando en ello quizás el hecho que la Casa de Contratación se hallaba en la ciudad y los tratos a través de ésta con las Américas eran del todo obligatorios. Tal impacto debió causar en él el desarrollo cultural de ‘la Madre Antigua’, con la que contactó a través del congregante Francisco María Mortola, que sería elegido por el resto de los miembros como responsable espiritual hacia 1771. A partir de entonces emprendería la renovación de los ejercicios que se seguían verificando en las noches señaladas, manteniendo el espíritu esencial de éstos e introduciendo otros que complementaban una original guía espiritual basada en el manual de los jesuitas. Algunas de esas novedades del plan espiritual impulsado hacia 1772-1773 consistían en consagrar un día del mes exclusivamente a Dios, encerrándose los congregantes en sus casas o comunidades durante 24 horas de oración o, asistir a los ejercicios a realizar en las tres mañanas de la Pascua de Pentecostés.

No quedarían ahí sus desvelos sino, como se apuntaba, el empeño de Sáenz de construir una sede propia será el siguiente de los objetivos a desarrollar, empleando en ello buena parte de la fortuna que su familia había amasado gracias a los tratos comerciales desarrollados tanto por su padre como por su hermano mayor, fallecidos en 1785<sup>1151</sup>. La idea del recinto

---

<sup>1151</sup> Su hermano, Ignacio José, es padre de Manuel Joaquín Sáenz de Santa María y Arizcún, I marqués de Valdeñigo. A la muerte de éste sin herederos, el título nobiliario recaería en su tío José María, así como otra parte de la fortuna familiar. Tras el óbito en 1806 del sacerdote sin dejar lógica descendencia, el privilegio nobiliario

es aportada por el propio célibe, quien pretende la construcción de un edificio singular con dos estancias: la primera, dedicada al culto eucarístico y, la segunda, dispuesta en un piso inferior emulando la esencia de los espacios hasta entonces empleados por la congregación. En un principio, incluso, la planta superior podría llegar a formar parte de la iglesia contigua a modo de nave auxiliar, por lo que los cimientos y el ‘pilotaje’ efectuado en el subsuelo debía contener la suficiente firmeza como para poder desarrollar en superficie el volumen pensado.

Las trazas del conjunto se deben a Torcuato Cayón de la Vega (1725-1783), suegro de Ventura Rodríguez, académico de san Fernando y uno de los principales artífices que marcan en Cádiz la tradición de la arquitectura barroca a las modernas formas neoclásicas. De sus trabajos como maestro mayor de la catedral comentábamos las trazas del ‘monumento’ de Semana Santa, una máquina efímera que pese a contener en su germen estético evidentes rasgos clasicistas entroncaba morfológica y espacialmente con la sinuosa disposición del transepto de la seo gaditana. Los conocimientos de Cayón de la arquitectura del Barroco italiano así como de las más singulares edificios religiosos y civiles del Renacimiento, están fuera de toda duda. De hecho, en otros proyectos trazados de su mano –portadas de las iglesias gaditanas de san Pablo o san José, así como las chicaneras de san Juan Bautista y la ermita de santa Ana, entre otras– pueden apreciarse el uso de recursos comunes inspirados claramente en la aplicación de las plantas basilicales y centralizadas al credo católico.

Situado junto a la iglesia del Rosario, el primer aspecto que llama poderosamente la atención de la fachada de la Santa Cueva es la ausencia de rasgos monumentales. Son cuatro pilastras dóricas, de orden gigante, las que articulan el paramento. En un primer nivel, sobre una superficie muraria lisa, se abre una hornacina acristalada en las que se instala un interesante lienzo de la *Virgen del Refugio de pecadores*, obra del pintor alemán afincado en Cádiz, Franz Xavier Riedmayer, en 1796; a ambos lados, bajo tímidos frontones triangulares, se abren dos vanos adintelados, simétricos, actuando el de la izquierda de acceso al conjunto y, el de la derecha, de venta. En el segundo nivel, tres discretas ventanas mantienen un mismo ritmo compositivo, rematándose el paramento en altura con un sencillo pretil capaz de integrar la portada la portada al completo en el entorno de las construcciones de la zona. De hecho, ésta puede pasar casi desapercibida para el viandante que desconozca la función y esencia de edificio, ayudado a ello por la propia estrechez de la calle.

El **oratorio** se configura en la superposición de **dos pequeños recintos**, de tipologías diferentes pero complementarias en cuanto a su simbología: una **capilla subterránea** y una **sacramental superior**, unidas a través de una comprimida escalera. El primero de estos se articula a partir de una planta de salón con tres naves separadas por pilares y cubierta por bóveda de lunetos, con arcos fajones rebajados que arrancan de un entablamento que recorre el perímetro de todo el espacio congregacional. A lo pies se construiría una tribuna de madera, cerrada por balaustrada, desde la que se dirigen los ejercicios oracionales.

---

pasaría a su sobrino Manuel María Gil y Sáenz de Santamaría, primogénito de su hermana, María Francisca Javiera.

En la **capilla mayor**, dispuesto sobre una alta peana de mármoles blancos, se dispone un **grupo escultórico** representativo de la clásica escena del monte Calvario. Presidido por la imagen de **Cristo crucificado**, expirante, a cuyo arranque de cruz se aferra **María Magdalena**, completando la escena, a cada lado del principal protagonista, **María de Nazaret, Juan evangelista, María Salomé y María Cleofás**. La teatral composición, en la que destacan el estudiado juego de miradas y gestos, se debe a la colaboración escultórica entre el genovés Jacome Vaccaro y el gaditano Juan Gandulfo. La desnudez de los desornamentados paramentos, acentuados por la blancura de la cal aplicada a los mismos, la ausencia de retablo y la concentración de luz exclusivamente en la capilla mayor que incide sobre las imágenes, acentúan sobre manera el recogimiento del fiel ayudando a su concentración en el ejercicio penitencial a desarrollar en este espacio<sup>1152</sup>. El dominio de las formas y los recursos escenográficos propios del repertorio arquitectónico barroco están presentes en las soluciones aplicadas por Cayón tanto a la capilla como al acceso que desde el exterior se hace a ésta.

De hecho el sentido expiatorio con el que se conmina al fiel desde que entra al recinto es claro. En constreñido vestíbulo es recibido por una hornacina en la que se inserta la escultura sedente de una **Dolorosa**, al pie de la cruz, labrada por el granadino Manuel González en la que destaca su la mirada perdida hacia arriba. Una inscripción inferior exhorta a quien la contempla a conminarse ante la soledad que le ha supuesto la pérdida de su hijo. El sentido del pensado circuito lleva después hasta unas amplias escaleras que se introducen hacia una bóveda en cuyo arco la inscripción latina *Qui cupit aeternum coeli conscendere regnum, huc veniat sitiens: ecce parata via est*, invita a todo aquel que desee alcanzar el reino eterno del cielo a comenzar un camino que tiene en la penitencia su punto de arranque. De hecho, los últimos escalones llevan hasta la entrada al recinto subterráneo, donde la relación espectador-cruz queda patentizada a partir de las claves espaciales anteriormente comentadas, insertas cual medio adoctrinador del ejercicio cultural que en este espacio se verifica.

Un carácter que también van a seguir pautando el desarrollo arquitectónico del segundo de los ámbitos, influenciado también por los recursos litúrgicos y escenográficos desarrollados en la Reforma católica por los jesuitas. El pasillo que conecta la capilla de la planta inferior con la de la superior culmina en una hornacina presidida por la imagen corpórea del **Buen Pastor**, antecedido por la alegoría de un corazón flameante y doloroso, ceñido por corona de espinas. El discurso del itinerario interior que el fiel ha realizado es claro pues, al expiar sus pecados a través del sacramento de la penitencia, está 'legitimado' para agradecer a Dios la gracia de alcanzar el perdón. Ante su presencia se aproxima toda vez que el ascenso de las escaleras simula, también, el recorrido final que el alma hará el día de la muerte del cuerpo.

<sup>1152</sup> En 1785, previa a la construcción del oratorio, Sáenz encarga a través de los marqueses de Méritos y de Ureña, un oficio musical al reconocido compositor austríaco Franz Joseph Haydn, maestro de moda en los ámbitos aristocráticos de la época. La obra recibiría el título de *Las siete palabras de nuestro Salvador en la cruz*, culminada en el invierno siguiente y estranada en Viena el 26 de marzo de 1787. En Cádiz se interpretaría en la mañana del Viernes Santo de ese mismo año en la propia capilla subterránea –consagrada en 1783–, convirtiéndose desde entonces, en interacción con la liturgia propia del día, en uno de los momentos culturales cumbres de Semana Santa gaditana.



El diseño final de la **capilla eucarística** corresponde a Torcuato José Benjumea y Laguada (1757-1836), sobrino y discípulo de Cayón de la Vega, a quien sucede al frente de la dirección de las obras tras su muerte y hasta el fin de éstas en 1796<sup>1153</sup>. Alzada a partir del desarrollo en altura de una planta elíptica donde ocho medias columnas de jaspe, adosadas al perímetro murario y construidas en orden jónico a partir de un plinto cuadrado, sirven para sustentar un triple entablamento que circunda todo el espacio. A partir de éste se dispone una cúpula de plementos, coronada en la clave por una resplandeciente representación de la **paloma del Espíritu Santo**. En el arranque de la estructura cupulada, siguiendo el ritmo de las nervaduras que trazan espacios compartimentados coincidentes con los intercolumnios, se abren óculos que posibilitan la entrada de luz natural. Una lámpara de cristal de La Granja pende de las clave de la cúpula, realizada a finales del siglo XVIII a partir de modelos realizados en la época de Carlos III, componiéndose a partir de un fuste bulboso del que parten brazos en forma de roleo realizados en cristal rizado y prensado. Contiene doce luces en el cuerpo bajo y seis en el alto, rematándose en altura con un juego de cadenas similar a los colgantes en prisma desarrollados a lo largo de los brazos. Por otra parte, Antonio Cavallini pintaría, entre 1886 y 1887, los plementos de la cúpula imitando yeserías a modo de academicista trampantojo de sombras de raíces románticas, no contemplado en el proyecto original ya que se efectuarían a consecuencia de unas obras de restauración llevadas a cabo en el oratorio. En cierto modo, su disposición desvirtúa el discurso iconográfico y simbólico previsto de antemano por Cayón y Benjumea en el recinto.

La capilla mayor, dispuesta en una exedra, juega a su vez con la curva convexa del escalón sobre el que se dispone el reducido presbiterio y la contracurva propia de la concavidad semicircular que se abre en el muro perimetral. Sobre el altar se dispone un **tabernáculo** de mármoles, jaspes y bronce de hondas reminiscencias escurialenses y borrominianas, estructurándose a partir de un microtemplo períptero y hexástilo en cuyo centro se dispone el sagrario a modo de *cella*, completamente cerrada. El orden corintio es el utilizado como canon constructivo, alzándose sobre un discreto plinto columnas de fuste liso capaces de sostener un clásico entablamento que, a su vez, da pie a una cúpula rebajada de base moldurada, a lo largo de la cual se disponen **parejas de pequeños ángeles** de madera entonados en bronce, sosteniendo uvas y acompañando a la figura de la **Fe** que corona el edículo. Sobre la peana en la que se alza el tabernáculo, escoltándolo a sus lados, aparecen **dos ángeles** tallados en mármol blanco, en actitud orante, que evocan a los que en el siglo XVII se realizaran para la capilla sacramental de la basílica romana de san Pedro del Vaticano.

El conjunto sacramental sigue de cerca los modelos de Ventura Rodríguez llevados a cabo tanto en el santuario de Covadonga como en el centro del presbiterio de la catedral de Jaén, ya estudiado. Así mismo Benjumea continuará realizando a lo largo de su trayectoria profesional derivaciones sobre el mismo tema, ahondando en procesos de notable simplificación en los que el volumen del edículo cobre, de por sí, carta de presentación; así

<sup>1153</sup> Queda documentalmente probado el inicio del proceso constructivo de la capilla superior en 1793, por lo que Cayón de la Vega, fallecido diez años antes, solo pudo llegar a ver concluido el espacio penitencial subterráneo. Suponemos que trabas económicas pospondrían así el comienzo de las obras, dilatando su comienzo.

puede advertirse en el proyectado para la iglesia mayor de Chiclana. Un hilo argumental que será además seguido por otros creadores, llegando a resucitarse el debate en torno a la disposición de un tabernáculo exento en las cabeceras de los templos justo en las décadas finales del siglo XVIII, aunque las trazas que ahora se empleen en los mismos nada tengan que ver con la plenitud ornamental barroca. A esa estela de sencillez estructural que trata de no perder la esencia simbólica de cuanto representa responderá, por ejemplo, Miguel Inclán, en la transformación llevada a cabo por entonces en el presbiterio de la prioral de El Puerto de Santa María y en la capilla sacramental anexa a la misma.

Volviendo a la Santa Cueva, la **puerta del sagrario** se articula a partir de una curvada chapa de plata labrada en la que se plasma una resplandeciente **alegoría de la Fe** que, triunfante, se alza sobre un clásico sepulcro dispuesto a su vez sobre un altar lleno de especies frutales ofrendadas. Tanto en la parte superior como en la inferior, la cita apocalíptica que indica que éste es el tabernáculo en el que mora la divinidad establecido en alianza divina con el género humano: *Ecce tabernaculum Dei cum hominibus...* Siguiendo a san Ireneo, las puertas del Reino de Dios que dan acceso a la Jerusalén celestial simulado por el receptáculo sacro, se abrirán con la llegada del segundo advenimiento de Cristo para incorporar las almas de aquellos fieles que hayan detentado una vida regida por los mandatos de éste y la comunión frecuente al definitivo tálamo glorioso que prepara la trinidad. La presencia permanente de Cristo que cumple así lo previsto en las referencias veterotestamentarias, se articula a partir de la disposición del edículo que evoca la habitación noble en la que éste se perpetúa en medio de la vida de una congregación obligada a rendirle adoración y pleitesía.

Una idea que queda reforzada y ampliada por la **decoración pictórica de los lunetos** que circundan el perímetro del espacio así como en los dos relieves que se disponen en sendos paramentos murarios próximos al presbiterio. Las pinturas, obras de Francisco de Goya<sup>1154</sup> (3), Zacarías Velázquez y José Camarón, escenifican una serie de encuentros convivales presididos sobre el acceso al recinto por la **Última Cena** y completados por el arquetipo veterotestamentario de la **Recolección del maná** y las inspiradas en los Evangelios: **Multiplicación de los panes y los peces**, la **Parábola de la boda del hijo del rey** y **Las Bodas de Caná**<sup>1155</sup>. Las representaciones escultóricas labradas por Cosme Velázquez Merino aluden a la **primera comunión de un joven Luís Gonzaga** y a la **última de Estanislao de Kotska**,

<sup>1154</sup> La participación del pintor zaragozano en la Santa Cueva es bastante singular. Sebastián Martínez Pérez (1747-1800), un riojano residente en Cádiz poseedor de una importante biblioteca y colección de arte, era amigo personal de Goya así como el principal artífice de la curación del artista debido a los cuidados que le dispensó mientras éste estaba enfermo, alojado en su casa. De hecho, el artista había acudido a Cádiz para ser atendido en el pionero Colegio de Medicina y Cirugía de España. Testimonio de tal amistad es el retrato firmado en 1792 del noble, exhibido hoy en las salas del neoyorkino *Metropolitan Museum of Art*. José Sáenz, a su vez confesor de Martínez Pérez, contactaría a través suya con Francisco de Goya, encargándole en 1795 para el oratorio tres de los lienzos dispuestos en los lunetos el año siguiente. Parece ser, aunque no está del todo constatado, que el día de la consagración del templo, el 31 de marzo de 1796, uno de los asistentes a la ceremonia religiosa sería el propio pintor.

<sup>1155</sup> Cada una de estas representaciones, a su vez, se sitúan junto a inscripciones latinas que tratan de reforzar su sentido simbólico. Por ejemplo, junto a la *Última cena* aparece el texto tomado de la I Epístola de Pablo a los corintios: *Accipite et manducate, hoc est Corpus meum*; en el *Milagro de los panes y los peces*, se dispone cita del capítulo VIII del evangelista Marcos; y, en la *recolección del maná*, acompaña la referencia al Génesis: *Deus iuvenit iniquitatem servorum tuorum*.

insertas un escenográfico ambiente en el que, de la misma gloria que se abre en el interior de un templo, actúan de testigo María de Nazaret y una corte de ángeles<sup>1156</sup>.

El tratamiento dado a los materiales, con cuidadosos acabados, configuran la última de las capillas sacramentales del Barroco andaluz a las puertas del fin de esta cultura y la llegada de otros planteamientos que discurren en un sentido estético e ideológico totalmente contrarios. Las alusiones morfológicas a los planteamientos de Ventura Rodríguez que, bajo una lente neoclásica insinúan de manera directa las grandes citas arquitectónicas del Renacimiento y el Barroco romano más elegantes de comienzos del siglo XVII, mantienen aún una inercia esencial, compositiva, estructural y simbólica, que dan sentido a este espacio definido bajo los estrictos criterios religiosos impuestos por su comitente<sup>1157</sup>. El cristocentrismo inmanente al espacio sacramental se haya perfectamente representado por el ciclo iconográfico articulado en torno al tabernáculo, en el que se reitera la invitación de Cristo a participar de su cuerpo y de su sangre en el convivial banquete de la eucaristía al tiempo que, la propia comunidad, rinde veneración a su presencia permanente.

Una idea que apenas si se mantendrá en la centuria decimonónica en la que, bajo otras premisas históricas, políticas, culturales y religiosas, se desfigurará el entramado teológico, dogmático e iconológico formado en el Barroco como consecuencia de la materialización plástica de los mandatos de Trento. Nuevos episodios en suma de una historia eucarística que vivirá, pues, momentos mucho menos gloriosos y singulares que los estudiados en esta tesis, abandonando por completo los mecanismos que hicieron posible, durante tantas décadas, el sentido de un arte capaz de representar y hacer visible aquello que, a través de la razón o de la fe, es complejo de comprender, asimilar e interiorizar.

### Bibliografía específica:

- ANTÓN SOLÉ, P. "Las iglesias de Cádiz", en *Enciclopedia Gráfica Gaditana* vol. I, nº 6, Cadiz, Caja de Ahorros de Cádiz, 1.984.
- APARISI APARISI, J., "Recepción histórica de la música eclesiástica de Joseph Haydn en los archivos musicales catedralicios de la Comunidad Valenciana", en *Anuario musical. Revista de musicología* nº 63, Madrid, CSIC, 2008, pp. 97-152.
- BANDA Y VARGAS, A. de la, *De la Ilustración a nuestros días*, en "Historia del arte en Andalucía", vol. VIII, Sevilla, 1991, p. 58.
- BANDA Y VARGAS, A., "Reflexiones sobre la Santa Cueva de Cádiz", en *Temas de estética y arte* nº 11, 1997, pp. 77-84

<sup>1156</sup> Consta el agradecimiento a José Luis Ruiz-Nieto Guerrero por sus específicas precisiones históricas e iconográficas efectuadas sobre este espacio sacramental gaditano.

<sup>1157</sup> Tras la muerte de Sáenz, los congregantes encargarían a Riedmayer la ejecución de un tondo pictórico que se situaría, en los primeros años del siglo XIX, en línea con el tabernáculo, sobre el entablamento que lo circunda. Bajo el lienzo, junto a una inscripción que perpetua la fama del piadoso célibe, aparece una cartela con el blasón del Solar de Valdeosera, territorio de Viguera, cuna del apellido paterno del patrocinador del recinto.

- COLLANTES GONZÁLEZ, J. M., “Nuevos datos en torno a la Santa Cueva de Cádiz: notas sobre una estampa del grabador José Rico”, en *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII* nº 21, 2015, pp. 267-279.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M., *La Santa Cueva de Cádiz*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2001.
- ELEJALDE Y COMA, B., *Historia de la Santa Cueva y de su venerable fundador*, Cádiz, 1895. Edición facsímil, Córdoba, CajaSur, 2004.
- EZQUERRA DEL BAYO, J., “Las pinturas de Goya en el Oratorio de la Santa Cueva, de Cádiz”, en *Arte Español* año XVII, t. IX, nº 8, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1928, pp. 388-391.
- GANDULFO E IROTO, J., *Carta edificante o relación sumaria de la vida del exemplar sacerdote y obrero apostólico infatigable Sr. D. Josef Sáenz de Sta. María, Marqués de Valde-Iñigo y fundador en Cádiz de la actual Santa Cueva, a la que trasladó la congregación del Retiro Espiritual. Escrita por otro sacerdote hijo suyo del espíritu, y dada á luz pública por la misma congregación*, Cádiz, Casa de Misericordia, 1807.
- MORENO CRIADO, R., *La Santa Cueva y sus Goyas. Guía histórico-artística*, Cádiz, Caja de Ahorros, 1977.
- PEMÁN MEDINA, M., “La colección artística de Don Sebastián Martínez, el amigo de Goya en Cádiz”, en *Archivo Español de Arte* vol. 51, nº 201, Madrid, CSIC-Instituto Diego Velázquez, 1978, pp. 53-62.
- SIERRA FERNÁNDEZ, L. A., “Barroco e Ilustración. El retablo en Cádiz durante las últimas décadas del siglo XVIII”, en *Actas del III Congreso internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, pp. 550-561.
- TORRALBA SORIANO, F., “Problemática cronológica de las pinturas de Goya en la Santa Cueva de Cádiz”, en *III Coloquio de Arte Aragónés* vol. 1, 1988, pp. 443-447.









## conclusiones

### LA PERSISTENCIA DE LA MEMORIA EN LA ARQUITECTURA ANDALUZA: EL TIEMPO PASA Y HUELLA DEJA

**S**i el presente estudio tenía como objetivo fundamental establecer una reflexión sosegada y pormenorizada sobre la concretización arquitectónica, plástica y simbólica del arte sacramental de la Reforma católica en Andalucía, inserta dentro de unas claves específicas que hunden sus raíces en la Antigüedad clásica, toman carta de presentación en la época de los ‘padres apostólicos’, se imbuye del espíritu escolástico medieval y se renueva en sus principios, acciones y propuestas tras el concilio de Trento, las anteriores páginas actúan de testigo de tales presupuestos. El interés fundamental a la hora de la exposición de éstos ha sido el acudir, siempre y en la medida de lo posible, a las fuentes primarias, a aquellas opiniones originales a través de las cuales diferentes autores, tiempo después, han ido desarrollando y vertiendo sus opiniones al respecto. La búsqueda de las primitivas huellas sacramentales nos han hecho volver la vista al comienzo del cristianismo, intentando escudriñar en el pensamiento de los primeros cristianos los motivos fundamentales que, en las décadas siguientes, configurarían un primer arte eucarístico. Una vuelta al pasado que, a su vez, implica un viaje aún más lejano por cuanto la religión creada en torno al mesianismo de Jesús de Nazaret no parte de la nada sino que, por lógica concreción, adopta cuantas tradiciones existían en el pensamiento colectivo del bajo Imperio romano –a su vez relacionables con cultos y devociones que encuentran su origen en las civilizaciones fluviales egipcias, sumerias y babilonias, tamizadas por el entramado religioso de las polis griegas–, otorgando a la postre una nueva visión, orientación y uso de las costumbres, creencias y cultos.

Desde ahí, la sucesión de épocas, momentos y acontecimientos han ido marcando el fluctuante camino de las fuentes y la teoría del arte cristiano sacramental, adecuando

los primigenios fundamentos al contexto histórico, socio-cultural, político, religioso y antropológico y dejando, como muestras de expresión artística, todo un vasto legado patrimonial que, en aras a la verdad historiográfica, ha sido estudiado en profundidad por científicos especializados en Europa y EE. UU. De ahí que buena parte de la bibliografía sobre la que se apoya la presente tesis doctoral incluya trabajos en inglés, alemán e italiano, fundamentalmente. Un esfuerzo comprensivo que debe hacer pensar a quienes, con verdadero ahínco y rigor científico, deseen aproximarse al tanto al complejo mundo de las ideas de la Edad Moderna como a los productos estéticos y formales que de ésta dimana. Una apuesta que puede llegar a chocar frontalmente con planteamientos inmovilistas que entienden como estudiadas determinadas partes y épocas de la historia. La continua revisión ha de ser, a su vez, un mecanismo que la historiografía emplee pues, de hecho, es del todo imposible dar por cerradas investigaciones sobre sucesos globales que ocurrieron en el tiempo sin estar atentos a cuantas novedades de cualquier tipo puedan producirse.

De igual modo es comprensible que la metodología empleada en la exposición de este trabajo sorprenda a quienes busquen en él un repaso formal por las expresiones andaluzas del arte sacramental; entendiendo que este campo está suficientemente cubierto por aportaciones realizadas en los últimos treinta años por quienes, con quizás mayores dificultades a la hora de acercarse a unas determinadas claves fundamentales, abrieron dentro de sus posibilidades vías de investigación hasta entonces inéditas. El propósito pues del presente estudio, siguiendo lo comentado en la introducción del mismo, ha sido justamente tratar la construcción de las capillas sacramentales en Andalucía como hecho consecuente con toda la tradición cristológica, histórica, artística, jurídico-normativa, estética, antropológica e incluso experiencial; un vasto legado sin el cual, entendemos, es sumamente complejo trazar las líneas básicas sobre las que se asientan estas particulares construcciones. Y, además, contribuir a ello proponiendo una metodología analítica que en suma concluye con el establecimiento de una serie de tipologías a partir de las cuales pueden insertarse, sin temor alguno, comprenderse y definirse la totalidad de espacios sacramentales de la Andalucía del Barroco.

Los tres primeros capítulos son los que abren las puertas al debate así como al conocimiento de aspectos diversos, entendidos cuales claves interpretativas que, a la postre, otorgan a los espacios eucarísticos andaluces su principal razón de ser. Si la materialización de una idea trascendente ha de realizarse, justamente, a partir de elementos reconocibles por el fiel, la interacción entre la razón y la emoción –partes igualitarias de un todo continuo que posibilita la comprensión racional y emotiva del mundo–, requieren su conexión con los hechos básicos que configuran un pasado histórico lejano que se actualiza por derecho en las capillas sacramentales de Andalucía.

No puede olvidarse, en todo caso, que el arte no solo es un medio de comunicación y expresión. En su condición de agente mediador al servicio de la transmisión de ideas, actúa en cada momento recurriendo a cuantos medios tenga a su alcance. En este sentido, el universo del Barroco brinda a la estética una oportunidad como ninguna otra para expresarse a través de canales, formas y medios que hasta entonces habían

sido entendidas como extra-artísticas. La intención, sobradamente conocida, es la de crear productos ilusorios a través de una visión cinética, en constante movimiento en la que interaccionan a partes iguales las ideas básicas que se pretenden transmitir junto a los efectos de luz, la disonancia dimensional, los gestos sorprendidos y el uso de los símbolos. Un complejo entramado de estudiadas repercusiones que, expuesto someramente en las páginas anteriores, constituye otro de los rasgos fundamentales de las capillas sacramentales andaluzas; sobre todo de aquellas que han de considerarse, con total pureza, como las más paradigmáticas dentro de todo un amplio número de espacios dedicados a la devoción eucarística.

Qué duda cabe que semejantes pretensiones anidaron fuertemente en la mentalidad colectiva andaluza del Barroco. Tan es así que, superada dicha época histórica y en pleno desarrollo de otros principios vitales, culturales y estéticos, la presencia arquitectónica y material de las capillas sacramentales no sucumbió –pese a los repetidos intentos, algunos incluso hasta mal intencionados– a unirse a corrientes artísticas que proponían bases constructivas, ornamentales y simbólicas bien distintas. A pesar de la dura crítica que desde el mundo del academicismo y del neoclasicismo se va a hacer a las expresiones barrocas, éstas mantuvieron en líneas generales su existencia a lo largo del fluctuante siglo XIX.

Una centuria que, no por cuestiones artísticas o estéticas, sino por otros intereses políticos, geoestratégicos, militares e ideológicos, supuso un duro revés para el vasto patrimonio histórico-religioso de Andalucía. De hecho, las consecuencias de la invasión llevada a cabo en estas tierras por la *Grand Armée*, en nombre del emperador francés, Napoleón Bonaparte, ocasionaron sensibles pérdidas en unas provincias más que en otras, comenzándose así un proceso de pérdida de excepcionales muestras de arte sacramental –tanto de bienes inmuebles como muebles– de las únicamente hoy nos quedan el rastreo marginal por las fuentes documentales. No quedaría ahí la cosa sino que, instaurado el gobierno liberal, los procesos desamortizadores puestos en marcha con la idea de obtener liquidez económica capaz de sufragar la deuda pública del Estado y, de paso, contar con recursos suficientes para combatir la amenaza carlista, vinieron a deconfigurar, sensiblemente, gran parte de las propuestas barrocas.

De hecho, la incautación de bienes ordenada a partir de 1835 por el ministro de Hacienda, Juan Álvarez de Mendizábal, supondría por una parte la supresión de las órdenes religiosas y, por otra, la venta de los edificios y terrenos de éstas en subasta pública. Un proceso que en ciudades concretas, como el caso de Málaga, transformó por completo el urbanismo de su Centro Histórico demoliéndose los complejos cenobiales, hospicios y hospitales con el fin de alinear calles, construir viviendas para las clases acomodadas o utilizar las instalaciones con una finalidad pública. La antigua urbe conventual, en la descollaban cerca de tres centenares de instalaciones, daría paso, a lo largo del siglo XIX, a una brillante ciudad burguesa de tal magnitud, que las obras llevadas a cabo en la misma pueden equipararse, en pureza de medios aunque lógicamente salvando las distancias, acciones y ejemplos, a la remodelación integral llevada a cabo en el mismo tiempo en París. Sin embargo, pese a que tales presupuestos son del todo válidos y atienden a criterios de progresía y adecuación a los tiempos, vinieron a eliminar los vestigios de un ‘glorioso pasado’ artístico sin el cual



es complicado estudiar hoy las materializaciones arquitectónicas y plásticas desarrolladas, por ejemplo, por los franciscanos en su casa-madre, el convento de san Luis el Real. La supuesta modernidad liberal borraría así para siempre del mapa patrimonial andaluz elementos paradigmáticos del arte sacramental.

Pero el proceso de destrucción de la memoria patrimonial no acabaría en la centuria decimonónica. Los luctuosos sucesos de mayo de 1931, en el que ardieron un numeroso elenco de instalaciones religiosas –parroquiales y conventuales– tuvieron una especial incidencia en Granada y, muy especialmente, en Málaga. Unas actuaciones que tuvieron sus oportunas consecuencias durante la Guerra Civil, sobre todo en aquellas provincias en las que, a duras penas, las milicias populares arrebataron el poder al gobierno republicano defendiendo el territorio con los medios que tenían a su alcance y, a su vez, actuando impunemente contra aquellos edificios religiosos que consideraban ‘aliados’ de los militares rebeldes, culpables de protagonizar el golpe de estado de julio de 1936.

Al margen de las lógicas secuelas destructivas, morales y emocionales que devienen de todo conflicto armado, la reconstrucción social y nacional en los duros tiempos de la post-guerra centró las actuaciones más urgentes de la dictadura autoritaria, dejando la restauración de templos, capillas, oratorios y conventos en un segundo plano. Cuando éstas se llevaron a cabo y teniendo en cuenta la falta de medios económicos suficientes –nacionales, regionales, locales o diocesanos– necesarios para devolver a un estado más o menos prístino las instalaciones religiosas, las actuaciones consecuentes quedaron únicamente y salvo raras excepciones circunscritas a reparaciones puntuales. Aquellos elementos que habían formado parte intrínseca de las mismas y que, en muchos casos, habían supuesto una aportación significativa del arte andaluz al patrimonio religioso mundial quedarían únicamente salvaguardados en fuentes documentales y en la memoria de quienes, tiempo antes, habían tenido la oportunidad de ‘disfrutarlos’ en vivo.

En cuanto a la disposiciones eclesiásticas, no será hasta el desarrollo del concilio Vaticano II (1962-1965) cuando el debate sobre el culto sacramental adquiera una nueva y notable dimensión por cuanto de renovación litúrgico-cultural suponga para la vida de la Iglesia contemporánea. Sus conclusiones, aún no necesariamente puestas en práctica en algunos ámbitos, suponen una aportación determinante para la teología católica y para la experiencia vivencial de fe de los fieles. Un total de dieciséis decretos han emanado de las conclusiones conciliares siendo seis los que afrontan cuestiones relacionadas con el arte, la arquitectura y los artistas<sup>1</sup>. En estas recomendaciones descuellan fundamentalmente dos puntos: de una parte, los signos de naturaleza jurídico-pastoral sobre el arte sacro destinado al uso litúrgico y, por otro lado, una serie de indicaciones morales e pastorales que, respetando la autonomía de la creación artística y la necesaria relación pastoral existente entre Iglesia y arte, suponen una vía instrumental que actualiza los conceptos de ‘decoro’ y ‘decencia’ contenidos en los cánones trentinos.

---

<sup>1</sup>Sus títulos son: *Sacrosanctum concilium*, *Lumen gentium*, *Presbyterorum ordinis*, *Inter mirifica*, *Apostolicam actuositatem*, *Gaudium et spes*.

Sin embargo, los cincuenta años de acción el concilio se han caracterizado por profundos cambios realizados en la teología litúrgica y su *praxis*, suscitando un acalorado debate, por ejemplo, la ubicación sobre el altar del tabernáculo. El respaldo jurídico dado a este asunto por Trento será del todo rechazado por el Vaticano II, provocando con ello un desacuerdo teológico que provoca, a la postre, una confusa y a veces contradictoria práctica pastoral.

De un lado, si la motivación teológica tiende a centrar la atención tanto sobre el ara como en la acción eucarística, la adoración y el culto sacramental pueden llegar a tergiversarla, dando lugar a una dicotomía entre la comprensión sacrificial de la misa y su carácter sacramental. La consiguiente consecuencia es la disminución de la devoción al sacramento eucarístico; por otro lado, las motivaciones pastorales buscaban la diafanidad del espacio presbiterial de modo que ningún elemento importunase la atención de los fieles, remodelándose éstos hasta el punto de llegar a plantearse la opción de trasladar antiguos elementos –como los tabernáculos existentes en catedrales, colegiatas y parroquias de cierta raigambre eclesial–, desmontándolos, disponiéndolos en otros espacios de menor relevancia o exhibiéndolos en museos de arte sacro.

Teniendo en cuenta tales principios, no se trata en ningún modo de revivir en pleno siglo XXI el papel adoctrinador de la Iglesia del Barroco ni la salvaguarda prístina de los espacios de adoración eucarística como vestigios inertes del tiempo; más bien deben procurarse la apertura de cauces de diálogo entre la conveniencia teórica, la imagen artística materializada a través de las múltiples expresiones plásticas –que por supuesto en la actualidad rompen con las vías de la creación tradicionales dando entrada a otros medios donde la tecnología y la innovación se convierten a su vez en formas novedosas de expresión– y el papel de los artistas. El problema radica, a nuestro juicio, que tales presupuestos quedan reducidos a los documentos pontificios y no tienen reflejo alguno en el terreno práctico, dependientes de forma directa de los prelados diocesanos. En el caso andaluz, esa disonancia parece acentuarse aún más, pues algunas actuaciones puntuales desarrolladas en el terreno del arte eucarístico –no son para nada mayoritarias– conducen a una falta de formación teórica y práctica tanto de la comitencia como de los creadores, alejándose del todo de lo convenido en el terreno doctrinario y, lo que es más grave, de la rica historia que a lo largo de las páginas anteriores se ha expuesto.

En este sentido, no todo es negativo. Teniendo claro que no se trata de ningún modo de revivir la estética barroca en cuanto a las formas empleadas para la construcción o reornamentación de capillas sacramentales –pues las circunstancias sociales, religiosas, culturales, económicas y incluso antropológicas de hoy en día nada tienen que ver con la de aquella paradigmática cultura–, por fortuna en los últimos tiempos sí se han desarrollado iniciativas que, de un lado, entroncan con la tradición eucarística y, por otro, actualizan el mensaje cristológico adecuando a formas expresivas innovadoras. Una de ellas puede advertirse en la restauración llevada a cabo de la iglesia de san Pedro el Viejo, en Almería, entre 1984 y 1992; un histórico templo del centro de la ciudad que ha sido sometido a una actuación integral basada en la recuperación de los elementos propios de su arquitectura y, a su vez, la dotación de un

mobiliario creado *ex profeso* con tal de adecuar el espacio a la veneración sacramental permanente. En este sentido, el trabajo desarrollado por el equipo dirigido por el arquitecto local Ramón de Torres López puede calificarse, sin temor al subjetivismo, de excelente en cuanto la segunda opción ha permitido la materialización de un tabernáculo central y ostensorio eucarístico –amén de los restantes elementos muebles no necesariamente cultuales– siguiendo un lenguaje actual pero manteniendo su histórico y simbólico uso.

Esa misma sensibilidad demostrada a la hora de entablar un diálogo entre lo antiguo y lo nuevo, salvaguardando siempre la impronta histórica de los recintos pero adecuando éstos –cuando las circunstancias así lo demanden por culpa de las mutilaciones o destrucciones llevadas a cabo en diversas épocas–, sería el camino más adecuado junto a la puesta en valor y al reconocimiento inherente a las creaciones sacramentales más paradigmáticas de la Andalucía del Barroco. Un trabajo desde luego ingente pero del todo satisfactorio que ayudaría a valorar en su justa medida estas expresiones propias del arte religioso, nacidas y desarrolladas al amparo de la Reforma católica, a cuyo estudio, definición, simbolismo e iconografía trata de contribuir, modestamente, esta tesis doctoral.

## FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

- “Chronica XXIV Generalium Ministrorum Ordinis Fratrum Minorum”, en *Analecta franciscana sive Chronica aliaque varia documenta ad Historiam Fratrum Minorum spectantia edita a Patribus Collegii s. Bonaventurae* Tomo III, 1885.
- “Physica. S. Hildegardis abbatissae subtilitatum diversarum naturarum creaturarum libri novem”, en *S. Hildegardis abbatissae opera omnia, ad optimorum librorum fidem edita physicae textum primus integre publici iuris ...* Col. Patrologiae Cursus Completus Sive Bibliotheca Universalis, integra, uniformis commoda oeconomica omnium ss. patrum, doctorum scriptorumque ecclesiasticorum qui ab aevo apostolico at innocenti tercio tempora floruerum ..., t. CXCVII, París, J.-P. Migne, 1855. Liber septimus. *De animalibus*. Cap. III. cols. 1314-1316.
- AA. VV., *Fauna and flora of the Bible*. Col. Helps for translator, vol. XI. U.S.A, United Bible Societies, 1972.
- AA.VV. *Los Trastamara y la unidad española* vol. 5, Madrid, Rialp, 1981.
- AA.VV., *San Carlo e il suo tempo. Atti del convegno di Milano* 2 vols., Milán, 1986.
- ABAD IBÁÑEZ, J. A. y GARRIDO BOÑANO, M., *Iniciación a la liturgia de la Iglesia*, Madrid, Pelicano, 1997, 3ª edición.
- ABATE, G., *Il primitivo breviario francescano, 1224-1227*, col. Miscellanea Francescana nº 60, 1960.
- ABEL VILELA, A. de, “El tabernáculo de la catedral de Lugo, un ejemplo neobarroco romano”, en *Espacio, tiempo y forma*, serie VII, t. V, 1992, pp. 315-338.
- *Actas I Congreso Internacional de Hermandades y Religiosidad Popular*, Sevilla 1999; *Minerva. Liturgia, fiestas y fraternidad en el Barroco español. Actas del I Congreso Nacional de Historia de las Cofradías Sacramentales*, Sepúlveda, 2008.
- ADAMSON, J., “The making of the Ancien-Régime court 1500-1700”, en ADAMSON, J. (Ed.), *The Princely courts of Europe: ritual, politics and culture under the Ancien Régime (1500-1750)*, Londres, 1999, pp. 7-42.
- *Advertencias para los edificios y fábricas de los Templos y para diversas cosas de las que en ellos sirven al Culto Divino y a otros ministerios*, Valencia, 1631.
- AGRELO, S., “El ‘logos’, potencia divina que hace la eucaristía. Testimonio de san Justino”, en *Antoniano* nº 60/4, 1985, pp. 602-663.
- AGÜERA ROS, J. C., “Las pinturas de la Capilla Mayor y de la girola”, en *La Catedral... op. cit.*, pp. 233-236.
- AGUILAR PIÑAL, F., *Historia de Sevilla. Siglo XVIII*, Sevilla, Universidad, 1982, p. 206. 2ª edición.
- ALCIATO, A., *Emblemas*, Madrid, Akal, 1985, págs. 124-125.
- ALDAMA, J. A. de, “La doctrina de Lutero sobre la transustanciación según los teólogos del concilio de Trento”, en *Archivo Teológico Granadino* 42, 1979, pp. 49-59.
- ALDAZÁBAL, J., *El triduo pascual*, col. Biblioteca Litúrgica, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 1998.
- ALDAZÁBAL, J., *La Eucaristía*, col. Biblioteca Litúrgica 12, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 2007, 2ª edición – segunda impresión, pp. 20-25.
- ALDEA VAQUERO, Q., “Felipe II. Política y religión”, en RUIZ MARTÍN, F. (Coord.), *La Monarquía de Felipe II*, serie Estudios, Madrid, Real Academia de la Historia-Fundación BBVA-Fundación Ramón Areces-Caja Madrid, pp. 69-110.
- ALEJANDRÍA, C., *El Pedagogo*. Traducción de Joan Sariol Díaz con introducción de Ángel Castiñeira Fernández, en col. Clásica, Madrid, Gredos, 1988. 1ª preimpresión.
- ALESSO, M., “El género simposíaco: desde Platón al cristianismo”, en *Praesentia. Revista venezolana de Estudios Clásicos* nº 10, Caracas, Universidad de Los Andes, 2009 [disponible en línea].
- ALIBERT, D., “Aux origines du Pressoir mystique. Image d’arbres et de vignes dans l’art medieval (IXe-Xve siècle)”, en *Le pressoir mystique. Actes du colloque de Recluses*, París, Cerf, 1990, pp. 27-42;
- ALIGHIERI, D., *Divina Comedia*, “Paraíso”, Canto XXV, 112. Consultada la edición de Barcelona, Planeta, 1983.
- ALIKIN, V. A., *The earliest History of the Christian Gathering. Origin, development and content of the Christian Gathering in the first to third centuries*, Leiden, 2009.

- ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, L., "Alejandro de Saavedra y Antonio Suárez, autores de la custodia del Corpus de la Catedral de Cádiz", en *Atrio. Revista de Historia del Arte*, nº 8-9, Sevilla, Universidad Pablo Olavide, 1996, pp. 233-234.
- ALONSO ROMO, E. J. y RODRÍGUEZ, S., *Origen y progreso de la Compañía de Jesús*. Bilbao, Mensajero, 2005.
- ALONSO, D., "Predicadores ensonetados. La Oratoria Sagrada, hecho social apasionante del siglo XVII", en *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 95-104.
- ALPIGIANO, C. (ed.), *Aristide de Atene. Apologia*, Florencia, Nardini, 1988.
- ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, T., *Paso a paso leyendo con Teresa su Camino de Perfección*, Burgos, Monte Carmelo, 1995.
- ALVES DE SOUSA, P. G., "A presença de Cristo nos comentarios de Origenes a Jo 6, 55-57", en *Theologica* 11, 1976 y LAPORTE, J., *Theologie liturgique de Philon d'Alexandrie et d'Origène*, París, Cerf, 1995.
- ALVES DE SOUZA, P. G., "A Eucaristia em S. Inácio de Antioquia", en *Theologica* nº 10, Braga, 1969, pp. 9-21.
- AMATORI, M., *Biblioteca Eucaristica in cui dopo riferiti e riflettuti i passi del Nuovo Testamento, ne' quali Dio parla del Sacramento dell'Eucaristia, si apportano gli Scrittori, che pel corso di tredici secoli successivamente nella Chiesa siorirono. De quali si riferisce tutto quello, che nelle opere loro legittime scrissero su lo stesso Misterio, in latina favella; indi a piú comune intelligenza si volgarizza; aggiuntevi ad ogni passo Osservazioni respettivamente Storiche, Dogmatiche, Critiche, Teologiche e Morali. Onde restino con chiarezza riprovate le bestemmie degli erectici con energia ripresi tutti gli abusi de' cattivi cattolici, e con eficacia promossa la divozione de' buoni fedeli. Opera utilissima, proposta da... Professore di Teologia ad ogni fede, e massimamente a' Ministri della Divina Parola. Parte Prima che contiene gli Scrittori de' dieci primi secoli*. Venecia, Tommaso Bettinelli, 1744.
- AMERISE, M., *Il battesimo di Costantino il Grande. Storia di una scomoda eredità*, Col. Klassische Philologie 95, Munich, Hermes Einzelschriften, 2009.
- *Anales de Granada: descripción del reino y ciudad de Granada. Crónica de la reconquista (1482-1492). Sucesos de los años 1588 à 1646 por Francisco Henríquez de Jorquera*. Consultada la edición de MARÍN OCETE, A., Granada, Universidad-Ayuntamiento, 1987.
- *Anales Eclesiásticos y Seculares de la Muy Noble, y Muy Leal Ciudad de Sevilla, Metropoli de la Andaluzia, que contienen sus mas principales memorias. Desde el año de 1246 en que emprendio conquistarla del poder de los Moros, el glirosissimo Rey S. Fernando Tercero de Castilla, y Leon, hasta el de 1671, en que la Caolica Iglesia le concedió el culto, y titulo de bienaventurado. Formados por D. Diego Ortiz de Zúñiga, Cavallero de la Orden de Santiago, natural, y originario de la mesma Ciudad y ofrecidos al Excelentissimo Señor Don Ivan Francisco de la Cerda Henriquez de Ribera, &c...*, Madrid, Imprenta Real-Juan García Infançon, 1677.
- ANDRÉS-GALLEGO, J., "Práctica religiosa y mentalidad popular en la España contemporánea", en *Hispania Sacra* nº 46, 1994, pp. 331-340.
- *Annales de la Sagrada Religión de Santo Domingo erario ascético, en las legendas de los santos, y santas, y personas de ilustre virtud de la Orden de Predicadores. Dedicado al Ilustrissimo Señor Arçobispo de Santiago, D. Fr. Antonio de Monroy, de la misma Orden. Compuesto por el maestro Fr. Ioseph de Sarabia y Lezama, Refente de la Minerva de Roma, Compañero, y Secretario de el General de Santo Domingo, & c.*, tomo II, Madrid, Juan García Indanzón, 1709.
- *Antigüedad y excelencias de Granada. Por el licenciado Francisco Bermudez de Pedraza, natural della: Abogado en los Reales Consejos de su Magestad. Dirigido a la muy noble, nombrada y gran ciudad de Granada*, Madrid, Luis Sánchez Impresor del Rey, 1608.
- ANTIOQUÍA, I. de, *Carta a los efesios*
- ANTIOQUÍA, I. de, *Carta a los Filadelfianos*.
- ANTIOQUÍA, I. de, *Carta a los romanos*
- ANTONIONO, N. (ed.), *Metodio d'Olimpo. La verginità*, col. Testi patristici nº 152, Roma, Città Nuova, 2000.
- APARICIO MAYDEU, J., "Del parateatro litúrgico al teatro religioso: sobre la práctica escénica de 'Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario' de Calderón", en *Estudios sobre Calderón*, vol. 2, Madrid, Istmo, 2000, pp. 744-759.
- APARICIO MAYDEU, J., *Calderón y la máquina barroca. Escenografía, religión y cultura en 'El José de las mujeres'*, Amsterdam, Rodopi, 1999.



- APERRIBAY, B., OROMÍ, M., y OLTRA, M. (Dir.), *Obras de san Buenaventura*, tomo 1, Madrid, BAC, 1968.
- AQUINO, T. de, *Officium de festo Corporis Christi. Introducción*, 1274.
- AQUINO, T. de, *Opera omnia*. Edición crítica de QUARACCHI, 1882-1902.
- AQUINO, T. de, *Summa theologia*
- ARANDA DONCEL, J., “Las danzas de las fiestas del Corpus en Córdoba”, en *Boletín de la Real Academia de Ciencia, Bellas Artes y Nobles Artes de Córdoba* nº 38, 1978, pp. 174-194.
- ARBOLÍ Y FARAUDO, S., *La Eucaristía y la Inmaculada*, Sevilla, 1895.
- ARENAS ANDÚJAR, M., *Orígenes de la fiesta del Santísimo Corpus Christi y La primera procesión que la Ciudad anunció por pública “Crida” en 1355, saliendo de la Iglesia Mayor de Nostra Dona Santa Maria de la Seu*, Valencia, Ajuntament, 1964.
- AREOPAGITA, P-D., *De mystica theologia* 1, 1. Edición perteneciente a HEIL, G. (ed.), *Corpus Dionysiacum II*, De Gryter, 1991.
- ARFE Y VILLAFÁÑE, J., *De Varia Commensuración para la escultura y la architectura...* Sevilla, 1587, libro IV. Consultada la edición con prólogo de IÑIGUEZ, I., Albatros, 1979.
- ARFE Y VILLAFÁÑE, J., *Descripción de la Traça y ornato de la custodia de plata de la sancta Iglesia de Sevilla*, Sevilla, Juan de León, 1587. Consultada la reedición de ZARCO DEL VALLE, A. R. con notas de CEÁN BERMÚDEZ, F., en *El Arte en España*, t. III, Madrid, 1864.
- ARGENTE OLIVER, J. L. (Coord.), *Los tapices de Oncala (Soria)*, Valladolid, 1995.
- ARISTOTELES: *Histoire des Animaux*, T. III, París, Societé d’edition “Les Belles Lettres”, 1969.
- ARONBERG LAVIN, M., “The altar of Corpus Domini in Urbino: Paolo Ucello, Joos van Ghent, Piero della Francesca”, en *Art Bulletin* 49, 1, 1967, pp. 1-24.
- ARONBERG LAVIN, M., “The Mystic Winepress in the Mérode Altarpiece”, en LAVIN, I. y PLUMMER, J. (Eds.), *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honour of Millard Meis* vol. 1, Nueva York, 1977.
- ARRANZ GUZMÁN, A., “La reflexión sobre la muerte en el medievo hispánico: ¿continuidad o ruptura?”, en *La España medieval* tomo V, Madrid, 1986, pp. 109-124.
- ARRANZ ROA, I., “Las Casas Profesas de la Compañía de Jesús: centro de actividad apostólica y social. La Casa Profesa de Valladolid y Colegio de San Ignacio”, en *Cuadernos de Historia Moderna* nº 28, 2003, pp. 125-163.
- ARREGI, G., y MANTEROLA, A., “Religiosidad popular”, en AGUIRRE, A. (Dir.), *Diccionario temático de Antropología*, Barcelona, Boixareu, 1993, p. 532.
- ARZÁNZ DE ORZÚA Y VELA, B., *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, t. III, Providence, Brown University Press, 1965.
- ASENJO SEDANO, C., *La Catedral de Guadix*, Granada, Caja de Ahorros, 1973.
- ASÍS, F. de, *Carta a los Custodios I*, 3.
- ASÍS, F. de, *Carta a toda la orden*.
- ASÍS, F. de, *Carta segunda a los fieles*.
- ASÍS, F. de, *Escritos*, Padua, Ediciones Franciscanas, 2002.
- ATIENZA LÓPEZ, A., “Fundaciones y patronatos conventuales y ascenso social en la España de los Austrias”, en SORIA MESA, E. y BRAVO CARO, J. J. (Eds.), *Las élites de la Época Moderna: la Monarquía española* t. IV, Córdoba, Universidad, 2009, pp. 37-54.
- ATIENZA LÓPEZ, A., “Nobleza, poder señorial y conventos en la España Moderna. La dimensión política de la fundaciones nobiliarias”, en SARASA, E. y SERRANO, E. (Coord.), *Estudios sobre señoríos y feudalismo. Homenaje a Julio Valdeón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico-Diputación, 2010, pp. 235-269.
- ATIENZA LÓPEZ, A., *Tiempos de conventos. Una historia social de las fundaciones en la España Moderna*, Madrid-Logroño, Marcial-Pons-Universidad de La Rioja, 2008.
- ATTMAN, A., *Felipe II: en sus dominios jamás se ponía el sol*, Madrid, 1988.
- *Ave María. Vida de S. Juan de Mata, patriarca, y fundador del orden de la SSma. Trinidad, redención de cautivos; traducida del francés por el P. Lect. Jub. Fr. Juan Diego Ortega, de la Provincia de Castilla del mismo Orden: Quien la ilustra con algunas notas, y adiciones*, Madrid, Joachin Ibarra Impresor de Cámara de S. M., 1776.
- AYÁN CALVO, J. J., *Didaché*, Col. Fuentes Patrísticas 3, Ciudad Nueva, 1992; BARTLET, J. V., “The Didache reconsidered”, en *Journal of Theological Studies* nº 22, 1921, pp. 239-249.

- AZEVEDO, C.A.M., *O milagro de Caná da iconografia paleocrista*, Excerpta ex dissertatione ad Doctorandum in Facultate Historiae Ecclesiasticae Pontificiae Universitatis Gregoriana, Porto (Metancia), 1986.
- BADA, J., *Situació religiosa de Barcelona en el segle XVI*, Barcelona, Balmes, 1970.
- BAGNOREGIO, B. de, *De preparatione misae*. Recogido en *Opera omnia* 8, 16.
- BARAG, D. Y WILKINSON, J., "The Monza-Bobbio Flask and the Holy Sepulchre", en *Levant* nº 6, 1974, 179-187.
- BARASCH, M., *The language of Arts: studies in interpretation*, Nueva York, University Press, 1997.
- BARLUZZI, G., *De solemnibus pontificia pompa quae in Festo Sacrosanti corporis D. N. Iesu Romae ad Vaticanum ducitur commentarius*, Roma, 1837.
- BARRIOCANAL LÓPEZ, Y., *Exequias reales en la Galicia del Antiguo Régimen. Poder ritual y arte efímero*, Vigo, Universidad, 1997.
- BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, B., "Los niños de coro en las catedrales españolas. Siglos XII-XVIII", en *Burgense. Collectanea Scientifica* vol. 29, nº 1, 1989, pp. 139-193.
- BASCAPÈ C., *Vita e opere di San Carlo...* Milán, 1965.
- BATAILLON, M., *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México, FCE, 1986, 3ª reimpresión de la 2ª edición en español.
- BAYLE, C., *La loca del Sacramento, doña Teresa Enríquez*, Madrid, 1922.
- BECKER, U., *The Continuum encyclopedia of symbols*, Nueva York, 2000.
- BELDA PLANS, M., *Eucaristía y vida espiritual*, serie colección teológica, Bogotá, Universidad de la Sabana, 2001.
- BELDA, J., "La tradición teológica española", en *Scripta Theologica* nº 15-3, 1983, pp. 849-851.
- BELETH, I., "De festis beati Martini" v. 1-22, en *Summa de ecclesiasticis officiis*. Recogido en *Corpus Christianorum, continuatio mediavalis* XLI, edición de TURNHOUT, 1976, pp. 320-321.
- BELTING, H., *Imagen y culto. Una historia de la imagen en la prehistoria del arte*, Madrid, Akal, 2009.
- BELLAVISTA, J., "El Concilio de Trento y el Misal de san Pío V" en *Cuadernos Phase* 212, 1996, pp. 121-138.
- BELLAVISTA, J., "El Concilio de Trento y el Misal de san Pío V", en *Cuadernos Phase* nº 212, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 1996, pp. 121-138.
- BENITO DOMÉNECH, F., "El origen de la Cena del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia en torno a Carducho y Ribalta", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo 45, 1979, pp. 417-426.
- BENLLONCH POVEDA, A., "Tipología de arquitectura religiosas: un tratado valenciano del Barroco (1631)", en *Estudis. Revista de Historia Moderna*, nº 15, 1989, pp. 93-108.
- BERCÉ, I. M., *Fête et revolte. Des mentalités populaires du XVI au XVIII siècle*, París, 1994.
- BERNALES BALLESTEROS, J., *Francisco Antonio Ruiz Gijón*, Col. Arte Hispalense nº 30, Sevilla, Diputación, 1982.
- BERTOS HERRERA, M. del P., *Los seises de la catedral de Granada*, Granada, Caja de Ahorros Provincial, 1988.
- BERTOS HERRERA, Mª. P., "Navas-Parejo: autor del tabernáculo de la Catedral de Granada", en RIVAS CARMONA, J. (Coord.), *Estudios de Platería: san Eloy 2006*, Murcia, Universidad, 2006, pp. 83-95.
- BERTOS HERRERA, Mª. P., *El tema de la Eucaristía en el arte de Granada y su provincia*, Granada, Universidad, 1984.
- BERTOS HERRERA, P., *El tema de la eucaristía en el arte de Granada y su provincia* t. II, Granada, Universidad, 1983.
- BERTRÁN ARMANDANS, M., "La representación iconográfica de la misa de San Martín de Tours en el frontal de Chía (Huesca)", en *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*, El Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones históricas y artísticas, 2008, pp. 303-314.
- BESTUL, T. H., *Text of the Passion: Latin devotional literature and medieval society*, Filadelfia, Pennsylvania University Press, 1996.
- BETZ, J., "Die Eucharistie als Gottes Milch in frühchristlicher Sicht", en *Zeitschrift für Katholische Theologie*, vol. 106, nº 2, 1984, pp. 167-185.
- BIANCHI BANDINELLI, R. y TORELLI, M., *L'arte dell'antichità classica. Etruria-Roma*, Turín, Utet, 1976.

- BIHL, M., "Statuta Generalia Ordinis edita in capitulis generalibus celebratis Narbonae an. 1260", Assisii an. 1279 atque Parisiis an. 1292 (editio critica et synoptica)", en *Archivum Franciscanum Historicum* XXXIV, 1941, pp. 47-52.
- BILINKOFF, J., *The Avila of Saint Theresa. Religious Reform in a sixteenth century city*, Ithaca, 1986.
- BINTERIM, A. J., *Die vorzüglichsten Denkwürdigkeiten der christ-katholischen Kirche* vol I, 1825.
- BISCONTI, F., "Genesis e primi sviluppi dell'arte cristiana: i loughi, i modi, i temi", en AA.VV., *Dalla terra alle genti. La diffusione del Cristianesimo nei primi secoli*, Milán, 1996, pp. 71-93.
- BISCONTI, F., "Sulla concezione figurativa dell' 'habitat' paradisiaco: a proposito di un affresco romano poco noto", en *Rivista di Archeologia Cristiana* nº 66, 1990, pp. 25-80.
- BLANCO, A., "Mitología de las procesiones. Antecedentes paganos de las procesiones cristianas", en *Boletín de la Real Academia de la Historia* nº 182, Madrid, 1985, pp. 3-53.
- BLAS PASTOR, J., *Hermenéutica de las imágenes convivales en la teología de Ireneo de Lyon: de la creación al milenio*, col. Dissertationes theologicae 13, Madrid, Universidad san Dámaso, 2014.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M., "La alta sociedad de Alejandría según el 'Pedagogo' de Clemente", en *Gerión* nº 11, Madrid, Universidad Complutense, 1993, pp. 185-227.
- BLÁZQUEZ MATEOS, E. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *Cesare Arbassia y la literatura artística del Renacimiento*, Salamanca, Universidad, 2002, pp. 64-67.
- BOBERTZ, C. A., "The Role of Patron in the 'Cena domenicana' of Hipolitus' Apostolic Tradition", en *Journal of Theological Studies* nº 44, 1993, pp.
- BOER, W. de, *The Conquest of the Soul. Confession, Discipline, and Public Order in Counter-Reformation Milan*, Leiden-Boston, Brill, 2001.
- BOESPFLUG, F., *La Vrai image*, París, 1984.
- *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Tomo CLXXX, núm. II, 1983.
- *Boletín oficial del Archivo histórico de Zaragoza* nº 17, Zaragoza, 1883.
- BOLOQUI LARRAYA, B., "El influjo de Gian Lorenzo Bernini y el baldaquino de la iglesia colegial de Daroca. Precisiones a un tema", en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº XXIV, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1986, pp. 33-63.
- BONGER, H., *The life and work of Dirck Volkertszoon Coornhert*, Amsterdam, G. A. van Oorschot, 1978. Consultada la edición británica editada por VOOGT, G., Amsterdam-Nueva York, Rodopi, 2004.
- BOOKS, L. M., *The dances of de processions of Seville in Spain's Golden Age*, Michigan, 1985.
- BORCHEGRAVE D'ALTENA, J., "La messe de Saint Gregoire. Étude iconographique", en *Bulletin des Musées Royaux de Beaux Arts*, Bruselas, 1959, pp. 3-34.
- BORGEN, P., *Bread for heaven*, Leiden, Brill, 1965.
- BORJA, F. de, *Tratados espirituales*. Edición de J. FLORS, Barcelona, 1964.
- BORJA, J., *Empresas morales*, Madrid, FUE, 1981.
- BORRÁS GUALIX, G. M. y CRIADO MAINAR, J. F. (Dir.), *La imagen triunfal del Emperador. La jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- BORROMEO, C., *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*. Introducción, traducción y notas de B. REYES CORIA, México D. F., Universidad Nacional Autónoma, 1985.
- BORROMEO, C., *Omèlie sull'Eucaristia*, Col. Economica dello Spirito – I classici della spiritualità cristiana, Roma, Paoline, 2005.
- BORROMEO, F., *De pictura sacra* (1624). Edición de C. CATIGLIONI, Sora, 1932.
- BOSSY, J., "Controriforma e popolo nell'Europa cattolica", en *Le origini dell'Europa Moderna*, Bari, 1976, p. 281-308.
- BOTTE, B., *La Tradition Apostolique de saint Hippolyte*, Münster, 1963.
- BOUYER, L., *Eucharistie. Théologie et spiritualité de la prière eucharistique*, París, Desclée, 1990, 2ª edición.
- BRAMBILLA, A., "Yambos de Semónides" en GONZÁLEZ PORTO-BOMPIANI, V., *Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*, t. X, Barcelona, Montaner y Simón, 1960, p. 789.
- BRANDENBURG, H., "Überlegungen zu Ursprung und Entstehung der Katakomben Roms", en *Vivarium. Festschrift Theodor Klauser zum* nº 90, Münster-Westfalen, Geburtstag, 1984, p. 47.
- BRASCHI, F., "La 'conversione' di Costantino. Riflessioni a partire dai criteri di lettura delle fonte antiche", en *Scuola Cattolica* nº 135, 2007, pp. 115-149.

- BRAUDELL, F., *El mediterráneo y el mundo mediterráneo en tiempos de Felipe II*, 2 vols, Madrid, 1976.
- BRENT, A., *Hippolytus and the Roman Church in the Third Century*, Brill, Leiden, 1995.
- BRIGANTI, A., *L'innamorato della Eucaristia, San Pasquale Baylon*, Nápoles, 1877.
- BRIQUE, D., "L'oiseau oïnal, la louve de Mars, la truie féconde", en *Mélanges de l'École française de Roma*, nº 89, Roma, 1976. pp. 31-50.
- BRISSET, D. "Otros procesos conmemorativos centenarios: la toma de Granada", en *Revista de Dialectología y tradiciones populares* nº 50, 1995, pp. 131-145.
- BROWE, P., *Die häufige Kommunion in Mittelalter*, Munich, Regensbergsche Verlagsbuchhandlung, 1939.
- BROWN, R. E., *El Evangelio según Juan*, 5 vols., Madrid, Cristiandad, 1971-1972.
- BUCHARDI, J., *Diarium sive Rerum urbanorum commentarium (1483-1506)*, vol. I, París, 1883.
- BUGANZA, J., "Exposición y crítica de la ética de Clemente de Alejandría", en *Sapientia* nº LXV, Fasc. 227-228, Buenos Aires, Universidad Católica de Argentina, 2010, pp. 5-21.
- BURCKHARDT, P., *Principio y Método del Arte sagrado*, Buenos Aires, Lirium, 1982.
- BURGUERA Y SERRANO, A. C.: *Enciclopedia de la Eucaristía*, 7 vols., Estepa, Antonio Hermoso, 1905-1906.
- BURINI, C., *Gli apologeti Greci*, Roma, 1986, pp. 37-60.
- BUSTAMANTE GARCÍA, A., "La estatuas de bronce del Escorial. Datos para su historia I", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid* vol. V, 1993, Madrid, Universidad Autónoma, pp. 41-57.
- BUTTERFIELD, A. y ELAM, C., "Desiderio da Settignano's tabernacle of the Sacrament", en *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 43, 2/3, 199, pp. 333-357.
- CABA, J., *Cristo, pan de vida. Teología eucarística del IV Evangelio. Estudio exegético del Juan 6*, Madrid, BAC, 1993.
- CABOT, J. T., *La vida y la época de Felipe II*, Barcelona, 1997.
- CABRERA DE CÓRDOVA, L., *Filipe II, Rey de España. Al Serenísimo Príncipe su nieto esclarecido don Filipe de Austria* tomo IV, Madrid, 1877.
- CABROL, F. y LECLERC, H., *Dictionnaire D'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, tº III, París, Letouzey et Ané, 1948.
- CALLADO ESTELA, E. (Coord.), *El patriarca Ribera y su tiempo. Religión, cultura y política en la Edad Moderna*, Universidad, Institutió Alfons el Magnànim, 2012.
- CALLADO ESTELLA, E., *Iglesia, poder y sociedad en la Valencia del siglo XVII. El pontificado de fray Isidoro Aliaga (1612-1648)*, Valencia, Universidad-Biblioteca valenciana, 2001.
- CAMACHO MARTÍNEZ, R., "De mezquita a templo cristiano: etapas en la transformación y construcción de la Catedral de Málaga", en AA. VV., *Retrato de la Gloria. Restauración del Altar Mayor de la Catedral de Málaga*, Barcelona, Winterthur, 1999, pp. 15-34.
- CAMACHO MARTÍNEZ, R., "Maqueta/s de la Catedral de Málaga", en *Boletín de Arte* nº 22, Málaga, Universidad, 2001, pp. 497-508.
- CAMACHO MARTÍNEZ, R., "Promoción arquitectónica de las Hermandades del Santísimo de la Málaga Barroca. Perspectiva desde fuentes documentales", en *Archivos y Fondos documentales para la historia del Patrimonio Cultural de las Hermandades*, Málaga, Ayuntamiento, 2004, pp. 15-38.
- CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Málaga barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*, Málaga, Universidad-Colegio de Arquitectos-Diputación, 1981.
- CAMELOT, P. T., *Ignace d'Antioche. Polycarpe de Smyrne, Lettres. Martyre de Polycarpe*, Col. Sources Chrétiennes 10, París, 1958, 3ª edición.
- CAMELOT, T., "Réalisme et symbolisme dans la doctrine eucharistique de saint Agustin", en *Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques* nº 31, 1947, pp. 394-410.
- CAMILLE, M., *Gothic Idol: ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge, 1989.
- CANALDA I LLOBET, S. y FONTCUBERTA I FAMADAS, C., "El 'lagar místico' en época moderna. Evolución, uso y significados de una imagen controvertida", en *Congreso Internacional Imagen Aparecida*, Murcia, Universidad, 2009.
- CANELLAS, A., *Fuentes de Zurita: documentos de la alacena del cronista relativos a los años 1508-1511*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1969, pp. 325-326.
- CANTALAMESSA, R., *L'Eucaristia, nostra santificazione*, Milán, Ancora, 1997.



- CANTERA MONTENEGRO, S., *La Cartuja de Santa María de Aniago (1441-1835). La orden de San Bruno en Valladolid*, Salzburgo, Universidad-Institut für Anglistik un Amerikanistik, 1998.
- CARAFFA, V., *Fascette di mirra*, Roma, 1638.
- CÁRCEL ORTÍ, V., *Historia de la Iglesia en Valencia* vol. 1, Valencia, 1986.
- CARGNONI, C., GENTILI, A., REGAZZONI, M. y ZOVATTO, P., *Storia della spiritualità italiana*, Roma, Città Nuova, 2002.
- CARMELO, J. de, *Milagros en la eucaristía. La eucaristía: fuente inagotable de milagros*, Madrid, Dagosola, 2008.
- CARMONA CARMONA, F. M., “La ‘prensa mística’ como redención de las almas del Purgatorio. A propósito de lienzo de la Iglesia de san Francisco de Córdoba”, en *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, nº 30, Córdoba, Universidad-Asociación de Estudios de Ciencias Sociales, 2013, pp. 65-78.
- CAROLI, E. (Coord.), *Dizionario francescano*, Padua, Messaggero, 1995, 2ª edición, pp. 614-615
- CARRASCO PÉREZ, J., “Mundo corporativo, poder real y sociedad urbana en el Reino de Navarra (siglos XIII-XV)”, en AA.VV., *Cofradías, gremios y solidaridades en la Europa medieval*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1993, pp. 225-252.
- CARREGA, A.Mª y NAVONE, P. (eds.), *Le proprietá degli animali. Bestiario Moralizzato di Gubbio...Libellus de natura animalium*, Génova, Costa e Nolan, 1983.
- CARRETE PARRONDO, J., CHECA CREMADES, F. y BOZAL, V., *El grabado en España (siglos XV al XVIII)*, col. Summa Artis XXXI, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
- CARRETERO CALVO, R., “La Madre Santísima de la Luz en Aragón. Simbolismo de una iconografía jesuítica prohibida”, en LOMBA, C. y LOZANO, J. C. (Eds.), *El recurso a lo simbólico. Reflexiones sobre el gusto II. Actas del Simposio*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2013, pp. 203-212.
- CASALINI, N., “Il Pasto del Signore, alla Mensa del Signore. Alcuni problema sulle tradizioni della ‘Eucarestia’”, en *Liber Annuus Studii Biblici Franciscani* nº 50, 2000, pp. 53-113.
- CASAS HERNÁNDEZ, M., “Custodia de asiento. Sahagún”, en AA. VV., *Eucharistica. Edades del Hombre. Catálogo de la exposición*, Aranda de Duero, Fundación Edades del Hombre, 2014, pp. 264-265.
- CASEL, O., “Die Eucharistielehre des hl. Justinus Martyr”, en *Der Katholik* nº 94, 1914, pp. 153-176.
- CASPANI, P. y MAGNOLI, C., “L’Eucaristia nei testi di Martin Lutero”, en *La Scuola Cattolica* nº 3, 2001, pp. 595-679.
- CASTELLOTE, S., *Reformas y Contrarreformas en la Europa del siglo XVI*, col. Historia del pensamiento y de la cultura nº 23, Madrid, Akal, 1997.
- CASTÓN BOYER, P., “La religiosidad tradicional en Andalucía. Una aproximación sociológica” en CASTÓN BOYER, P. et allí (Coords.), *La religión en Andalucía (Aproximación a la religiosidad popular)*, Sevilla, Andaluzas Unidas, 1985, p. 101.
- *Catalina de Siena. El diálogo*. Introducción, traducción y notas de A. Morta. Madrid, BAC, 1955.
- CATTANEO, E., “Contributo alla storia eucaristica di Milano”, in *Ricerche storiche sulla Chiesa Ambrosiana*, col. Archivio Ambrosiano XLV, Milán, 1983, pp. 51-90.
- CATTANEO, E., “Istituzione ecclesiastiche milanesi”, en *Storia di Milano* IX, Milán, Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, 1961, pp. 689-691.
- CATTANEO, E., “La santità sacerdotale vissuta da san Carlo”, en *La Scuola Cattolica* nº 93, pp. 405-426.
- CATTANEO, E., “Nel IV centenario della fondazione del Seminario de Milano”, en *La Scuola Cattolica* 92, 1964, pp. 291-302.
- CAVIRÓ MARTÍNEZ, B., “El franciscanismo toledano en tiempos de Isabel la Católica”, en *Toletvm* nº 50, año LXXXV, Toledo, 2004, pp. 51-78.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1854.
- CELANO, T., *Legenda S. Clarae Virginis. Lettere, Testamento, Benedizione*, 1257. Edición de la col. Spiritualità nei secoli, Roma, Città Nuova, 1996.
- CELANO, T., *Vita seconda di S. Francesco* 201. Edición de AMONI, L., 1880.
- CENCI, C., “Silloge di documenti franciscani trascritti dal p. Ricardo Pratesi”, en *Studi francescane* LIXIV, 2, 1967, pp. 95-125.
- CERDAN, F., “La emergencia del estilo culto en la oratoria sagrada del siglo XVII”, en *Criticón* nº 58, 1993, pp. 61-72.

- CESAREA, A., *Historia eclesiástica* 8, 17, 3-10.
- Cf. *San Felipe Neri. Epitome de su vida, sacado de lo que della han escrito Autores diversos. Compusole el padre Antonio Vazquez de los Clerigos Menores, Secretario Provincial. Y le dedica al Illustrissimo, y Reverendissimo Señor don Julio Rospillosi, Arçobispo de Tarso, y Nuncio Apostolico en los Reynos de España, por la Santidad de nuestro Beatissimo Padre Inocencio X*, Madrid, Gregorio Rodríguez, 1651.
- *Cielos de Fiesta, musas de pasqua, en fiestas reales, que a s. Pascual coronan sus mas finos, y cordialissimos devotos, los muy esclarecidos hijos, de la Muy Ilustre, muy Noble, muy Leal, y Coronada Ciudad de Valecnia, que con la magestad de la mas luzida pompa, echó su gran devoción el resto, en las Fiestas de la Canonización de San Pascual Baylón. Retratatas en mal formados rasgos, en el vistoso lienço de los cielos, el toscó pincel de las menos diestra pluma del padre fray Joseph de Iesus, el meno de los menores hijos de la Santa Madre, de S. Pascual, la muy reformada Provincia de S. Juan Bautista, de Religiosos Franciscanos Descalços, sita en los Reynos de Valencia y Murcia. Dedicanse Reales Fiestas, tan de los cielos, al Illustris. y Excel. S. D. Fr. Juan Thomas de Rocaberti, Arçobispo de Valencia &c.*, Valencia, Francisco Mestre, 1692.
- CIPRIANO, *Carta 63 a Cecilio*. Edición de CAMPOS, J., *Obras de san Cipriano*, Madrid, BAC, 1964.
- CLARK, F., *Eucharistic sacrifice and the Reformation*, Londres, Westminster, 1960.
- CLARKE, A. D., *Servet he community of the Church. Christians as Leaders and Ministers*, Col. First-century Christians in the Graeco-Roman World, Michigan, Eerdmans Publishing Company, 2000.
- *Colección de cánones de todos los concilios de la Iglesia de España y América (en latín y castellano) con notas e ilustraciones por Juan Tejado y Ramiro. Individuo correspondiente de la Real Academia de la Historia y de las Buenas Letras de Sevilla y Barcelona, etc. Parte segunda. Concilios del siglo XV en adelante*. t. V, Madrid, Imprenta de Pedro Montero, 1863.
- COLEMAN, D., *Creating Christian Granada. Society and Religious Culture in an Old-World Frontier City, 1492-1600*, Londres, Cornell University Press, 2003.
- COLLANTES DE TERAN, F., "Sevilla, una ciudad para un Imperio", en *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*, México, 1999, pp. 513-525.
- *Compendio de la vida, y virtudes de s. Vicente de Paúl, fundador de la Congregación de la Misión, y de las Hijas de la Caridad. Escrito por el doctor Pedro Collet, sacerdote de dicha Congregación. Y traducido, é ilustrado con algunas notas por el R. Manuel Camin Presbytero de la misma*, Mallorca, Imprenta de Salvador Savall, 1786.
- *Constituciones de la Ille. Congregación de san Andrés Avellino: admirable protector contra el accidente apoplégico y muertes repentinas, fundada en la iglesia de PP. CC. RR. De S. Cayetano de Barcelona, con un breve resumen de la vida del Santo. Compuesto por el P. D. Josef Angli, C. R. prepósito de la misma casa. Dedicale a la Ilustre Congregación, á cuyas espensas se saca á luz*, Barcelona, Herederos de Bartolomé Giralt, 1764.
- *Constituciones del Arçobispado de Sevilla, hechas i ordenadas por el Illustrissimo i Reverendissimo Señor Don Fernando Niño de Guevara, Cardenal i Arçobispo de la S. Iglesia de Sevilla. En la Synodo, que celebro en su Cathedral año de 1604 i mandadas imprimir por el Dean i Cabildo, Canonigos in sacris. Sede vacante*. Sevilla, Imprenta de Alonso Rodríguez Gamarra, 1609.
- *Constituciones del arçobispado y provincia de Sevilla. Ha de pagar el mayordomo de cada yglesia por este libro enquadernado tres reales*. Sevilla, Imprenta de Jacobo Cronberger, 1512.
- *Constituciones del Obispado de Málaga*, 1512
- *Constituciones Sinodales del Obispo de Málaga hechas por el muy Ilustre Reverendísimo Señor don Francisco Blanco, Obispo de la Santa Iglesia de Málaga en el Santo Sínodo que su Señoría Reverendísima celebró a 11 días del mes de noviembre del año 1572*, Granada, Imprenta de Hugo Mena, 1573.
- *Constituciones Sinodales hechas por el Illustrissimo y reverendissimo Señor de Gaspar de Quiroga.... Arzobispo de Toledo*, Madrid, Imprenta Francisco Sánchez, 1583.
- *Constituciones synodales del Arçobispado de Granada. Hechas por el Illustrissimo Reverendissimo Señor Don Pedro Guerrero Arçobispo de la Sancta Yglesia de Granada. En el sancto Synodo que su Señoría Reverendísima celebró a quatorze día del mes de Octubre del año MDLXXII*, Granada, Casa de Hugo de Menu,
- *Constituciones synodales del Obispado de Málaga. Hechas, y ordenadas por el Illmo. Y Revmo. Señor D. Fr. Alonso de Santo Thomas, Obispo de Málaga, del Consejo de su Magestad, & c. en la Synodo que celebró en su S. Iglesia Cathedral, del día 21 de Noviembre de 1671*, Sevilla, viuda de Nicolás Rodríguez, 1674.

- *Constituciones y preceptos que ha de observar la Ilustre Hermandad de la Sclavitud del S. Sacramento. Sita en la Iglesia Parrochial de los Sanctos Martires, S. Ciriaco y Sancta Paula, desta Ciudad de Málaga.* 1645-1655, s/f.
- COPPENS, J., "La célébration eucharistique. Ses orígenes et son adaptation", en *Ephemerides Theologicae Lovanienses. Lovain Journal of Theology and Canon Law* nº 50, Leuven/Louvain-la-Neuve, 1974, pp. 252-269.
- CORDERO RIVERA, J., "Asociacionismo popular: gremios, cofradías, hermandades y hospitales", en IGLESIA DUARTE, J. I. de, *La vida cotidiana en la Edad Media. VIII Semana de Estudios Medievales.* 1998, pp. 387-400.
- CÓRDOBA SALMERÓN, M., *Patrimonio artístico y ciudad moderna. El conjunto jesuítico y colegio de san Pablo entre los siglos XVI y XVII*, Granada, Universidad, 2005.
- CORNET, "Le 'De reverentia corporis Christi'. Exhortation et lettre de S. François", publicadas en varios números de *Etudes Franciscaines*: VI, 1955, pp. 65-91, 167-189; VII, 1956, pp. 2035, 155-171; VIII, 1957, pp. 33-58.
- CORTÉS COPETE, J. M., *Elio Arístide. Un sofista griego en el Imperio Romano*, Madrid, 1995.
- CORTÉS LATRE, A., *Corpus de Valencia. De las Rocas al Patriarca*, Valencia, Ayuntamiento, 1999.
- CORTÉS PEÑA, A. L., "Entre la religiosidad popular y la institucional. Las rogativas en la España moderna", en *Hispania. Revista española de Historia* vol. 55, nº 191, 1995, p. 1027-1042.
- CORTÉS PEÑA, A. L., "Entre la religiosidad popular y la institucional. Las rogativas en la España moderna", en *Hispania. Revista española de Historia* vol. 55, nº 191, 1995, pp. 1027-1042.
- COSGROVE, C. H., "The place where Jesus is: Allusions to Baptism and Eucharist in the Fourth Gospel", en *New Testament Studies* nº 35, 1989, pp. 522-539.
- COSTA, M., "Nota sul simbolismo sacramentale nel IV Vangelo", en *Rbit* nº 13, 1965, pp. 239-254.
- COTARELO Y MORI, E., *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigatas desde finales del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*, Madrid, 1911.
- COUCEIRO DOMÍNGUEZ, E., "Actualizar la memoria: usos rituales de la Ofrenda al Santísimo Sacramento de Lugo", en *Anales de la Fundación Joaquín Costa* nº 26, Huesca, 2009, pp. 7-45.
- CROSSAN, D., *Jesús, vida de un campesino judío*. Barcelona, Crítica, 1994.
- CRUZ CABRERA, J. P., "La Catedral durante los siglos XVIII y XIX: ornato, función y decoro", en GILA MEDINA, L. (Coord.), *El libro de la catedral de Granada*, vol. 1, Granada, cabildo de la catedral metropolitana, pp. 209-238.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Cinco siglos de Platería sevillana*, Sevilla, Ayuntamiento, 1992.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Platería europea en España 1300-1700*, Madrid, BBVA, 1997.
- CRUZ, A. J. y PERRY, M. E., *Culture and Control in Counter Reformation Spain*, Minneapolis, 1982.
- CRUZ, J. de, *Poesía La Fonte*, 11-13. Recogido en *Obras completas*, Madrid, BAC, 1982.
- CUADRA BLANCO, J. R. de la, *El Escorial y el Templo de Salomón. Arquitectura e Historia Sagrada*, Madrid, Bubok, 2015.
- CUADRADO SÁNCHEZ, M., "Arquitectura franciscana en España (siglos XIII y XIV)", en *Archivo Iberoamericano*, núms. 201-202, 1991, pp. 15-70; y núms. 203-204, 1991, pp. 479-552.
- CUARTERO Y HUERTA, B., *Historia de la Cartuja de Santa María de las Cuevas y de su filial de Cazalla de la Sierra*, t. II, Madrid, Taurus, 1988.
- CULLMANN, O., *La fe y el culto en la Iglesia primitiva*, Madrid, Studium, 1971, pp. 181-296.
- CUNILIATI, F., *Il predicatore Eucaristico che colla scorta di quanto sovra questo Augusto Misterio scrivero i Santi Padri, ed altri gravi Scrittori Ecclesiastici de'primi tredici secoli, rafferma le Anime Fedeli nelle veritá dell' stesso, e le accende nell'amore verso il medesimo. Aggiuntevi ad ogni passo, che si apporta, osservazioni rispettivamente Storiche, Critiche, Dogmatiche, Teologiche e Morali. Opera del Padre... dell'ordine de' predicatori della Congregazione del B. Giacomo Salomone. Tomo primo*, Venecia, Tommaso Bettinelli, 1752.
- CUPPERI, W., "Come dice l'opposizione»: Aurelio Lombardi, Pellegrino Tibaldi e Leone Leoni nel presbiterio del Duomo di Milano (1561-1569)", en DONATO, M. M. y FERRETTI, M. (ed.), *Conosco un ottimo storico dell'arte... Scritti di allievi e amici pisani*, Pisa, Edizioni della Normale, 2012, pp. 271-280.
- CHAUVET, L. M., "Le Messe comme sacrifice au Moyen Age et au Concile de Trente: pratiques et théories", en *Esprit et vie. Revue catholique de formation permanente* nº 108, París, 1998, pp. 481-492.

- CHECA CREMADES, F., “El humanismo contrarreformista de Felipe II”, en AA.VV. *La visión del mundo clásico en el arte español*, Madrid, CSIC-Departamento de Arte ‘Diego Velázquez’-Alpuerto, 1993, pp. 157-164.
- CHECA CREMADES, F., “Felipe II en El Escorial: la representación del poder real”, en *Anales de Historia del Arte* nº 1, Madrid, Universidad Complutense, 1989, pp. 121-139.
- CHECA CREMADES, F., *Felipe II, mecenas de las artes*, Madrid, Nerea, 1997.
- CHECA CREMADES, F., y SÁENZ DE MIERA, J., “La corte española y la pintura de Flandes”, en *El Real Alcázar de Madrid*, Madrid, Nerea, 1994, pp. 232-234 y VOLK, M. C., “Rubens in Madrid and the Decoration of the King’s Summer Apartments”, en *Burlington Magazine* vol. 123, nº 942, 1981, pp. 513-529.
- CHENOLL ALFARO, R., “Eucaristía y banquete mesiánico”, en MARTÍNEZ-PINNA, J. (Coord.), *Mito y Ritual en el Antiguo Occidente Mediterráneo*, Col. Thema 29, Málaga, Universidad, 2002, pp. 161-182.
- CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1996. 6ª edición.
- CHIAPPELLI, A., *Pistoia. Città e terre mistiche*, Florencia, Librería Fiorentina, 1924.
- CHIAPPINI, A., “Quarantore”, en *Enciclopedia Cattolica*, Ciudad del Vaticano, 1953, pp. 376- 378.
- CHILD, H. y COLLES, D., *Christian Symbols. Ancient & modern*. London, G. Bell and sons, 1971.
- CHRISTIAN jr., W. A., *Religiosidad local en la España de Felipe II*, Madrid, Nerea, 1991.
- CHRISTIAN, W., J., *Religiosidad local en la España de Felipe II*, Madrid, 1991.
- *Chronica del bendito fray Pascual Baylón de la Orden del P. S. Francisco, hijo de la Provincia de S. Juan Baptista de los frailes descalços del Reyno de Valencia. Por Fray Iuan Xiemenez, Custodio de la misma Provincia. Dirigida al rey nuestro Señor Don Phelipe III*, Valencia, 1601.
- CHUECA GOITIA, F., “Ventura Rodríguez y la Escuela Barroca Romana”, en AA. VV., *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid, Museo Municipal-Concejalía de Cultura-Ayuntamiento, 1983, pp. 185-210.
- CHUECA GOITIA, F., *El Escorial, piedra profética*, Madrid, Instituto de España, 1986.
- CHURRUCA, J. de, *Cristianismo y derecho romano* vol. 67, Bilbao, Universidad de Deusto, 1998.
- D’ARTÁ, C., *Vita, virtù e miracoli del beato Pasquale Baylon*, Roma, 1672.
- DABRIO GONZÁLEZ, M. T., “La custodia procesional en Córdoba”, en *Laboratorio de arte* nº 17, Sevilla, Universidad, 2004, pp. 209-227.
- DANIELLOU, J., *Mensaje evangélico y cultura helenística. Siglos II y III*. Madrid, Cristiandad, 2002.
- DE LA CAMPA CARMONA, R., “El Monumento de Jueves Santo. El caso de la catedral de Sevilla”, en *Minerva. Liturgia, fiesta y fraternidad en el Barroco español. Actas del I Congreso Nacional de Historia de las Cofradías Sacramentales*, Sepúlveda-Segovia, 2008, pp. 484-496.
- DE SILVA, J. M., *The sacralization of space and behavior in the early Modern World: studies and sources*, Surrey, St. Andrews Studies, 2015.
- DEACON, T. W., *The symbolic species. The evolution of language and the human brain*, 1997.
- DECLOUX, S., *The Spiritual Diary of St. Ignatius de Loyola. Text and commentary*, Roma, CIS, 1990.
- DEDIEU, J. P., “Christianisation en Nouvelle Castille. Catéchisme, communion et confirmation dan l’archevêché de Toledo, 1540-1650”, en *Mélanges de la Casa de Velázquez* XV, 1979, pp. 261-294.
- DELCORNO, C., “Maestri di preghiera per la pietà personale e di familia”, en *Religione domestica: Medioevo, età moderna*, col. Quarderni di storia religiosa 8, 2011, pp. 117-146.
- DELEHAYE, H., “Les ampoules et les médaillons de Bobbio”, en *Journal des savants*, París, 1929, pp. 453-457.
- DELGADO COBOS, I., *El cultismo en la Oratoria Sagrada del Siglo de Oro (1580-1613)*, Madrid, Universidad Complutense, 1987.
- DELGADO, F., “Fundamentos teóricos del Simbolismo medieval”, *Traza y Baza*, 7, Barcelona, 1978, pp. 45-52.
- DELL’ORO, G., “L’Ordine francescano e la ‘politica’ diocesana del Borromeo”, en *San Carlo Borromeo e la familia francescana: dialogo fecondo tra carisma e istituzione. Atti del Convegno di Studio*, col. Presenza di san Francisco nº 51, Milán, Biblioteca Franciscana, 2011, pp. 53-90.
- *Della festa e della processione del Corpus Domini in Firenze. Ragionamento storico del P. Vincenzio Fineschi de Predicatori Archivista del Convento de S. Maria Novella e Parroco della detta Chiesa*, Florencia, Stamperia di Pietro Gaetano Viviani, 1768.
- *Delle Croniche dell’ordine de frati minori Istituito dal P. S. Francesco. Parte Quarta. Non più data le vie, le penitenze, l’Estati, le Visioni, le Revelazioni, le Gratie, li Miracoli, le Morti, & gli Auuenimenti*



*ejemplaisimi, e di singolare Santit'a di Seicento, e più Servi, e Serve di N. S. Giesù Chisto. Et si narrano i maraviogli progressi, fatti da i Religiosi dello stesso Ordine, in tutte le parti del Mondo. Reccolte con ogni diligente fedeltà dal R. O. F. Bartolomeo Cimarelli, Teologo minor Osseru, della Provine della Marca, Venecia, Barezzo Barezzi, 1621, pp. 319-322.*

- DENZINGER, *El magisterio de la Iglesia. Manual de los símbolos, definiciones y declaraciones de la Iglesia en materia de fe y costumbres*, Barcelona, Herder, 1963.
- DEPLUVREZ, J. M., "Sur les traces des géants du Corpus de Tolède", *Mélanges de la Casa Velázquez* 23, 1987, pp. 281-306.
- *Descripción Histórico-Artística de la Catedral de Cádiz, por D. Javier de Urrutia, sócio de número y de mérito de la Sociedad económica de amigos del país de esta ciudad; Consiliario Secretario-Contador y Académico de mérito por la pintura de la Academia Nacional Gaditana de Nobles Artes & c., Cádiz, Imprenta de la Revista Médica, 1843.*
- *Despertador eucarístico y delicioso convite, para que las almas enardecidas en el dulce amor de Jesús Sacramentado frecuenten la eucarística mesa, y se exerciten en afectos dulces y devotas oraciones antes y después de la sagrada comunión; con un modo práctico de oír el santo sacrificio de la misa. Su autor D. Juan Gabriel de Contreras, presbítero, é indigno esclavo del sagrado Corazón de Jesús Sacramentado.* Existieron a su vez múltiples ediciones de la obra, utilizándose en esta ocasión la editada en Madrid, por la viudad de Barco López, 1813.
- DESPORTES, P., *Les CL Psaumes de David*, Rouen, 1603.
- DHONT, R. C., *Clara de Asís. Su proyecto de vida evangélica*, Valencia, Asís, 1979.
- *Diario histórico, político-canónico, y moral. Su autor el padre fray Joseph Alvarez de la Fuente, Predicador General del Numero en su Religion, y de su Magestad, ExDifinidor, E hijo de la Sata Provincia de castila de nuestro P. S. Francisco. Quien le dedica al reverendissimo padre fray Juan de Soto, Lector Jubilado, Theologo de su Mag. En la Real Junta de la Immaculada Concepcion, y Ministro general del Orden de N. P. S. Francisco*, Madrid, Thomas Rodriguez Frias, 1733.
- *Didaché*
- DIEGO, L. de, "Vio tan claramente que Dios lo ponía con su Hijo...". La visión de La Storta en la vida de san Ignacio y en la espiritualidad ignaciana", en *Manresa*, vol. 84, 2012, pp. 319-329.
- DÍEZ MARTÍNEZ, M., "Los seises de la catedral de Cádiz. Su reinstauración y funcionamiento en el siglo XVIII", en *Tavira* nº 14, 1997, pp. 113-129.
- DILLENBERGER, J., *Images and relics. Theological perceptions and visual images in Sixteenth-century Europe*, Nueva York-Oxford, University Press, 1999.
- *Discurso sobre el Templo de Salomón. Acerca del Origen de la Pintura.* Nota recogida por RUBIO LAPAZ, J., "El 'Discurso sobre el Templo de Salomón. Acerca del Origen de la Pintura' de Pablo de Céspedes. Estudio y edición", en *Cuadernos de Arte*, nº XXIII, Granada, Universidad, 1992, pp. 215-230.
- DOMÍNGUEZ ORTÍZ, A., "Iglesia institucional y religiosidad popular en la España barroca", en *La fiesta, la ceremonia, el rito. Coloquio internacional*, Granada, Universidad-Casa de Velázquez, 1990, pp. 9-20.
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., "Aproximación a la iconografía de la Misa de San Gregorio a través de varios Libros de Horas del siglo XV en la Biblioteca Nacional", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* LXXIX, 1976, pp. 757-772.
- DONNELLY, J. P. y MAHER, M. W. (Eds.), *Confraternities & Catholic Reform in Italy, France & Spain*, Col. Sixteenth Century Essays & Studies nº 44, Kirksville (Missouri), Thomas Jefferson University Press, 1999.
- DORSCH, E., *Der Opfercharakter der Eucharistie einst und jetzt*, Innsbruck, 1911, 2ª edición.
- DRAPER, J., "Ritual process and ritual symbol in Didache 7-10", en *Vigiliae Christianae* nº 54, pp. 121-158.
- DRUILLE, P., "El vino en el 'Pedagogo' de Clemente de Alejandría", en *Circe* XV, 2001, pp. 81-87.
- DUBY, O., *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*, Barcelona, Taurus, 1980.
- DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOREAU, M., *Guía iconográfica de la Biblia y los Santos*, Madrid, Alianza, 1996.
- DUMEIGE, G., "El misterio de la Trinidad en la vida de Ignacio", en *Homenaje al P. Arrupe. La Trinidad en el carisma ignaciano*, Roma, CIS, 1982, pp. 68-102.
- DUMÉZIL, G., "Sur vuelques expressions symboliques de la structure religieuse tripartite à Rome", en *Journal de psychologie*, nº 45, París, 1952. pp. 43-46.
- DURAN i SANPERE, A., "La festa de Corpus", en *Barcelona i la seva història*, vol. II, Barcelona, Curial, 1973, pp. 529-571.

- DURAND, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, París, 1992.
- DURAND, G., *Trattato di antropologia del sacro*, Milán, 1989.
- DÜRIG, W., "Die Scholastiker und die Communio sub una specie" en *Kyriakon. Festschrift Johannes Quasten* nº 2, Munich, Granfield y Jugmann editores, 1970, pp. 864-875.
- *El Machabeo evangelico. Vida del glorioso Doctor San Pedro Pasqual de Valencia, Religioso del Sacro, Real, y Militar Orden de nuestra Señora de la Merced, Redempcion de Cautivos, Canciller mayor de Castilla, Governador del Arçobispado de Toledo, Obispo de Granada, Jaén, y Baeza, y Mártir. Con un apéndice de los Religiosos de la Merced, que murieron a manos de Moros en Granada, y otras partes de España... por el padre Fr. Iuan de la Presentación, Professor de Santa Theologia, y Coronista General de los Descalços del mismo Orden. A la Excelentíssima Señora Duquesa de Bejar*, Madrid, Imprenta Real, 1671.
- *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por don Ignacio Lopez de Ayala. Agregase el texto latino corregido según la edición auténtica de Roma, publicada en 1564*, 3ª edición, Madrid, Imprenta Real, 1787.
- ELSNER, J., *Art and the Roman viewer. The transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge, University Press, 1995.
- ELLIOT, J., *Imperial Spain*, Londres, 1963.
- *Emporio del orbe, Cádiz ilustrada, Investigación de sus antiguas Grandezas, discurrida en concurso de el general imperio de España, por el R. P. F. Geronimo de la Concepción Religioso Descalzo de el Orden de Nuestra Señora de el Carmen, y Gaditano de Origen, que la dedica a la muy Noble, y muy Leal Ciudad de Cádiz*, Amsterdam, Imprenta de Joan Bus, 1690.
- ENCARNACIÓN, M. de la, *Écrits spirituels et historiques*, t. 2, Québec-París, 1929.
- ESCALERA PÉREZ, D. R., "Medio sierpe, medio dama: la tarasca y su conversión de monstruo a modelo. El caso de Granada", en SAURET GUERRERO, M. T. (Coord.), *Usos, costumbres y esencias territoriales*, 2010, pp. 305-316.
- ESCALERA PÉREZ, D. R., *La fiesta en la Alta Andalucía: estudio simbólico de las decoraciones efímeras a través de las relaciones impresas*, Málaga, Universidad, 1994.
- ESCALERA UREÑA, A., "La custodia interior de la gran custodia procesional de la catedral de Toledo. Datos encontrados durante su restauración", en *Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte. Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española*, Zaragoza, 1982, pp. 101-105.
- ESMEIJER, A. C., *Divina Quaternitas. A preliminary study in the Method and application of visual exegesis*, Assen, Van Gorcum, 1978.
- ESOPO, FEDRO, LA FONTAINE, IRIARTE, SAMANIEGO, *Fábulas completas*, Madrid, J.B. Bergua, 1996
- ESPINÓS, J., *La fiesta del Corpus Christi en Madrid*, Madrid, Ayuntamiento-Instituto de Estudios Madrileños, 1985.
- ESPÍRITU SANTO, A. de, *Directorium mysticum*, tract. 4, disposición 5, 1-2, núm. 525. Edición de París, 1904.
- ESSER, K., "'El Cuerpo del Señor'. Meditación sobre la Admonición I de san Francisco", en *Selecciones de Franciscanismo* vol, XIII, nº 35, 1983, pp. 192-206.
- ESSER, K., "'Missarum sacramenta'. Doctrina de san Francisco acerca de la eucaristía", en *Temas espirituales*, col. Hermano Francisco 9, Oñate, Franciscana Aránzazu, 1980, pp. 227-279.
- *Este devoto libro se llama Carro de las donas. Trata de la vida y muerte del hombre christiano. Es intitulado a la christianissima Reyna d'Portugal Doña Catherina Nuestra Señora. Tiene cinco libros de grandes sanctas doctrinas*. Capítulos XXIV y XXV. Valladolid, 1542. Estudio preliminar y edición anotada de CLAUSELL NÁCHER, C., Barcelona, Universitat Autònoma, 2004.
- ESTELLA MARCOS, M., "El retablo mayor de la basílica", en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J., *La escultura en el Monasterio del Escorial. Actas del Simposium*, El Escorial, 1994, pp. 103-140.
- ESTÉVEZ, J. R., "Santo Tomás de Aquino y la eucaristía", en *Auriensia* nº 3, 2000, pp. 61-92.
- EZQUERRA REVILLA, I., "La reforma de las costumbres en tiempo de Felipe II: las 'Juntas de Reformación' (1574-1583)", en *Congreso Internacional 'Felipe II (1598-1998)'*, tomo III, Madrid, Parteluz, 1998, pp. 179-208.
- *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*, Madrid, Gredos, 1985.
- FACCHINI, F., "Structures anatomiques et correlations culturelles dans le développement du langage humain", en *Congreso Internacional de Ciencias prehistóricas y protohistóricas*, 1996, pp. 125-133.
- FAGGILOLO DELL'ARCO, M. y CARANDINI, S., *L'efimero Barocco. Strutture della Festa nella Roma del'600*, Roma, 1977.

- FAJARDO RUIZ, A. (Coord.), *La Catedral de Guadix. Magna Splendore*, Granada, Mouliá Map, 2007.
- FALCÓN MÁRQUEZ, T., *La capilla del Sagrario de la catedral de Sevilla*, Sevilla, 1977.
- FALCÓN PÉREZ, M. I., "La festividad del Corpus Christi en los pueblos de Aragón en la Edad Media", en *V Jornadas sobre el estado actual de los estudios sobre Aragón*, Zaragoza, 1984, pp. 625-632.
- FALCÓN PÉREZ, M. I., "La procesión del Corpus en Zaragoza en el siglo XV", en *V Jornadas sobre el estado actual de los estudios sobre Aragón*, Zaragoza, 1984, pp. 633-638.
- FARINA, R., *L'impero e l'imperatore cristiano in Eusebio de Cesarea. La prima teología política del cristianesimo*, Zurich, 1966.
- FEINER, J. y LÖHRER, M., *Mysterium Salutis. Manual de Teología como Historia de la Salvación*, vol. I, Madrid, Cristiandad, 1992.
- FERGUSON, G., *Signos y símbolos en el Arte Cristiano*, Buenos Aires, Emecé, 1956.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M. (Ed.), *Corpus de Carlos V* vol. 2, Salamanca, Universidad, 1975.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M., *Felipe II y su tiempo*, Madrid, 1998.
- FERNÁNDEZ COLLADO, A., *La catedral de Toledo en el siglo XVI. Vida, arte, personas*, Toledo, 1988.
- FERNÁNDEZ CONDE, F. J., *La Iglesia en la España de los siglos VIII-XIV*, Madrid, BAC, 1982.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa Enríquez. *La loca del sacramento*, Madrid, BAC, 2001.
- FERNÁNDEZ GALIANO, D., *Complutum, II. Mosaicos*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1984.
- FERNÁNDEZ JUÁREZ, G., y MARTÍNEZ GIL, F., *La fiesta del Corpus Christi*, col. Estudios 84, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- FERNÁNDEZ ORTEGA, A. F., "Festividades y conmemoraciones religiosas en la diócesis de Almería a partir del sínodo diocesano de 1635", en *Chronica Nova* nº 11, 1980, pp. 99-109.
- FERNANDEZ-CUADRENCH, J., "Les processons extraordinàries a la Barcelona baixmedieval (1339-1498). Assaig tipològic", en *Acta Historica et Archaeologica Medievalia* nº 26, Barcelona, 2005, pp. 403-428.
- FERNÁNDEZ-SANTAMARÍA, J. A., *The State, War and Peace: Spanish Political Thought in the Renaissance 1516-1559*, Col. Cambridge Studies in Early Modern History, Londres, Cambridge University Press, 1977.
- FERNÁNDEZ, F., "Los sacramentos en el IV evangelio", en *Studium Legionense* nº 7, 1966, pp. 11-105.
- FERNÁNDEZ, P., *Historia de la Liturgia de las Horas*, Col. Biblioteca Litúrgica, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 2002.
- FERNÁNDEZ, P., *Historia de la Liturgia de las Horas*, col. Biblioteca Litúrgica nº 16, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 2002.
- FERNO, J. de, *Metodo ossia istruzioni sul modo da tenersi per celebrare divotamente e con frutto l'orazione delle Quarantore*, Milán, 1571.
- FERRER GARROFÉ, P., "El retablo-portada de la iglesia del Divino Salvador. Ensayo de un análisis", en *III Congreso español de Historia del Arte. Ponencias y comunicaciones*, Sevilla, 1980, pp. 27-64.
- FERRETTI, P., *Santa Catalina de Siena. Arte religioso. Colección iconográfica*, Sociedad de Arte Ilustrado, 1924.
- FILIP, S. M., *Imago repraesentativa passionis Christi. L'essenza del sacrificio della Mesa nella sua parte formale secondo San Tommaso d'Aquino*, Roma, Universidad Pontificia Tomás de Aquino, 2007.
- FINESCHI, V., *Delle festa del Corpus Domini in Firenze*, Florencia, 1768.
- FIOCCHI NICOLAI, V., BISCANTI, F. Y MAZZONELI, D., *Las catacumbas cristianas de Roma. Origen, desarrollo, aparato decorativo y documentación epigráfica*, traducción de Fernando M. Romero, Regensburg, Schenel und Steiner, 1999, pp. 13-16.
- *Firenze antica e moderna illustrata* tom. VIII, Florencia, Stamperia del Giglio, 1802.
- FITZER, J., "Luther and Casel on the Eucharistic presence of Christ", en *The American Ecclesiastical Review* nº 3, 1973, pp. 178-195.
- FORTUNATO, V., *Poèmes* t. I, París, 1994.
- FRANCE, P., *An Encyclopedia of Bible Animals*, London & Sydney, Croom Helm, 1986.
- FRANCO LLOPIS, B., "Multiculturalidad y arte en Valencia en la Edad Moderna. Fuentes para su estudio", en *Anales de Historia del Arte*, vol. Extraordinario, 2011, pp. 151-165.
- FRANCO MARTÍNEZ, C. A., *Eucaristía y presencia real: glosas de san Pablo y palabras de Jesús*, Col. Studia Semitica Novi Testamenti XI, Madrid, Encuentro-Fundación san Justino, 2003.
- FRASSETTO, M., *Los herejes. De Bogomillo y los cátaros a Wylif y Hus*, Barcelona, Ariel, 2008.

- FREEDBERG, D., *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992.
- FRIEDLÄNDER, M., *Geschichte der jüdischen Apologetik als Vorgeschichte des Christentums*. Zurich, 1903; DALBERT, P., *Die Theologie der hellenistisch-jüdischen Missions-Literatur unter Ausschluss von Philo und Josephus*. Hamburgo, 1954.
- GALERA ANDREU, P., "La cabecera de la Catedral de Granada y la imagen del 'Templo de Jerusalén'", en *Cuadernos de Arte*, nº 23, Granada, Universidad, 1992, pp. 107-117.
- GALERA ANDREU, P., *Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII en Jaén*, Granada, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1979.
- GALERA ANDREU, P., *La catedral de Jaén*, León, Everest, 1983.
- GALINO CARRILLO, M. A., *Los tratados sobre educación de los príncipes (siglos XVI y XVII)*, Madrid, 1948.
- GALMES, L. y GÓMEZ, T., *Santo Domingo de Guzmán. Fuentes para su conocimiento*, Madrid, BAC, 1987.
- GALLEGO BURÍN, A. y GÁMIR SANDOVAL, A., *Los moriscos de Reino de Granada según el sínodo de Guadix de 1554*, Granada, 1968.
- GANCHO, C., "Psicología del Mundo Grecolatino", en AA.VV., *I Encuentro Internacional de Psicología del Arte*, Madrid, FUE., 1981, pp. 151-158.
- GARCÍA ARRANZ, J.J., *Ornitología Emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, M., *Los castellanos y la muerte. Religiosidad y comportamientos colectivos en el Antiguo Régimen*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996.
- GARCÍA GARCÍA, A., "Religiosidad popular y Derecho Canónico", en ÁLVAREZ SANTALÓ, C., BUXÓ REY, M. J. y RODRÍGUEZ BECERRA, S., *La religiosidad popular* vol. III, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 231-245.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, J. A., "El montaje del monumento eucarístico de la Catedral de Sevilla en 1692", en *Atrio*, nº 2, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 1990, pp. 71-80.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, J. A., "Las imágenes escultóricas del Monumento de la Catedral de Sevilla en la renovación de 1688-1689", en *Atrio*, nº 1, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 1989, pp. 43-60.
- GARCÍA MAHÍQUES, R., *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 1: La visualización del Logos*, Madrid, Encuentro-Fundación 'Las Edades del Hombre', 2015.
- GARCÍA MARTÍN, P. (Coord.), *Paisajes de la tierra prometida. El viaje a Jerusalén de don Fadrique Enríquez de Ribera*, Miraguano, 2001.
- GARCÍA MARTÍNEZ, A. C., "Aproximación a la predicación andaluza de los siglos XVII y XVIII", en *Qalat Chábir. Revista de Humanidades* nº 2, Alcalá de Guadaíra, 1994, pp. 74-83.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, C., *El culto a los santos en la España romana y visigoda*, Madrid, 1966.
- GARCÍA-MORENO, A., "Teología sacramentaria en el IV evangelio", en *Salmanticensis* nº 42, pp. 5-42.
- GARRIDO AGUILERA, J. C., *Religiosidad popular en Jaén durante los siglos XV y XVI. Las Cofradías*, Jaén, Ayuntamiento, 1987.
- GARRIDO ARANDA, A., *Organización de la Iglesia en el Reino de Granada y su proyección en Indias*, Sevilla-Córdoba, CSIC-Escuela de Estudios Hispanoamericanos-Universidad de Córdoba, 1979.
- GASCON DE GOTOR, A., *El Corpus Christi y las custodias procesionales en España*, Barcelona, 1916.
- GAUVIN, A., "'Le style jésuite n'existe pas': Jesuit Corporate Culture and the Visual Arts", en O'MALLEY, J. et alli. (Coords.), *The Jesuits, Cultures, Sciences and the Arts, 1540-1773*, Toronto-Búfalo-Londres, University of Toronto Press, 1994, pp. 38-89.
- GAVRILYUK, P. L., "The participation of the Deacons in the Distribution of Communion in the Early Church", en *St. Vladimir's Theological Quarterly* nº 51:2-3, 2007, pp. 255-275.
- GAYO, J. A., "La Psalmódia Eucarística del padre Melchor Prieto", en *Ephialte. Lecturas de Historia del Arte* 2, 1990, pp. 395-401.
- GEERTZ, C., *Interpretazione di culture*, Bolonia, 1987.
- GEISELMANN, J. R., *Die Eucharistielehre der Vorscholastik*, col. Forschungen zun christlichen Literatur- und Dogmengeschichte 15, 1-3, Paderborn, 1926.
- GENTIL BALDRICH, J. M<sup>a</sup>., "El libro de perspectiva", en *El Libro de Arquitectura. Hernán Ruiz*, Sevilla, vol. II, edición facsímil editada en Sevilla, Fundación Sevillana, 1998.
- GERKEN, A., *Teología de la eucaristía*, Madrid, Paulinas, 1991.



- GERRISH, B. A. y BENEDETTO, R., (Eds.), *Reformatio perennis. Essays on Calvin and the Reformation in honor of Ford Lewis Battles*, col. Pittsburgh Theological monograph series nº 32, Pickwick, 1981.
- GERTSMAN, E., "Multiple impressions: Christ in the winepress and the semiotics of the printed image", en *Art History* vol. 36, 2, 2013, pp. 310-337.
- GESTEIRA GARZA, M., "La Eucaristía como 'espejo' del sacrificio de Cristo en J. Calvino", en FERNÁNDEZ, P. (Ed.), *Mysterium et Ministerium*, Vitoria, Eset, 1993, pp. 255-289.
- GESTOSO Y PÉREZ, J., *Curiosidades antiguas sevillanas* vol. II, Sevilla, 1910.
- GIGON, O., *La cultura antigua y el Cristianismo*, Madrid, Gredos, 1970; SCHAPIRO, M., *Estudios sobre el Arte de la Antigüedad tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media*, Madrid, Alianza, 1987.
- GIGON, O., *La cultura antigua y el cristianismo*, Madrid, Gredos, 1970.
- GIL SANJUAN, J. y PÉREZ DE COLOSÍA RODRÍGUEZ, M. I., "Iglesia y vida religiosa en la Málaga barroca", en *Historia de Málaga. El Barroco malagueño, del esplendor a la decadencia (1570-1700)*, Málaga, 1994, pp. 366-370.
- GILLES, R., *Le symbolisme dans l'art religieux. Architecture, couleurs, costume, peinture, naissance de l'allégorie*, París, La Colombe, 1961.
- GIMÉNEZ LÓPEZ, E., "La devoción a la Madre Santísima de la Luz: un aspecto de la represión del jesuitismo en la España de Carlos III", en *Revista de Historia Moderna* 15, 1996, pp. 213-231.
- GODEAU, A., *Parafrase des Psaumes de David*, París, 1648.
- GOGUEL, M., *L'eucharistie des origenes à Justin Martyr*, París, 1909.
- GÓMEZ GÓMEZ, A. y ASIÁIN YÁRNOZ, M. A., "Caritas et diabolus en la iconografía de san Martín: el caso de San Martín de Unx (Navarra)", en *Príncipe de Viana* 205, 1995, pp. 285-310.
- GÓMEZ MORENO, A. "Teatro religioso medieval en Ávila", en *El Crotalón* nº 1, 1984, p. 769-775.
- GÓMEZ PIÑOL, E., "Retablos y esculturas de las iglesias jesuíticas en Andalucía: del clasicismo trentino al esplendor barro del teatro sacro", en GARCÍA GUTIÉRREZ, F. (Coord.), *El arte de la Compañía de Jesús en Andalucía (1554-2004)*, Córdoba, CajaSur, 2004, p. 135-208.
- GÓMEZ PIÑOL, E., *La Iglesia Colegial del Salvador: arte y sociedad en Sevilla (siglos XIII al XIX)*, Sevilla, Fundación farmacéutica Avenzoar, 2000.
- GÓMEZ ROMÁN, A., *El fomento de las artes en Granada. Mecenazgo, coleccionismo y encargo*, Granada, Universidad, 1997.
- GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M., "Diversas precisiones sobre la catedral de Guadix y su ampliación barroca", en *Cuadernos de Arte*, nº 40, Granada, Universidad, 2009, pp. 209-225.
- GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M., "Fiesta y propaganda en la Granada barroca: celebraciones en el Colegio de los jesuitas durante el siglo XVII", en *Cuadernos de Arte* 32, Granada, Universidad, 2001, pp. 209-227.
- GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M., "La Catedral de Guadix en los siglos XVI y XVII", en *Cuadernos de Arte*, nº 28, Granada, Universidad, 1987, pp. 107-117.
- GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M., *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650)*, Granada, Universidad-Diputación, 1989.
- GONSALVES, I., "As festas do "Corpus Cristi" do Porto na segunda metade do século XV: A participação do Concelho", en *Estudos Medievais* 5-6, 1984-1985, pp. 69-89.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*, Madrid, Tuero, 1987.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., GÓMEZ GÓMEZ, A. y RUIZ DE AEL, M.J., *Mensaje cristológico en la Basílica de Nuestra Señora de Estíbaliz*, Vitoria-Gasteiz, Ephialte-Instituto de Estudios Iconográficos, 1989.
- GONZÁLEZ NOVALÍN, J. L., "Religiosidad y reforma del pueblo cristiano", en GARCÍA VILLOSLADA, R. (Dir.), *Historia de la Iglesia* t. III-1, Madrid, 1979, pp. 372-273.
- GONZÁLEZ OLMEDO, F., "Decadencia de la Oratoria Sagrada en el siglo XVII", en *Razón y Fe* nº 6, 1916, p. 311-321.
- GONZÁLEZ ROMÁN, C. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *Arquitecturas literarias, metáforas edificadas. Gaspar de Tovar y la imagen poética de la catedral de Málaga*, Málaga, Fundación Málaga-Real Academia de Bellas Artes de san Telmo, 2007.
- GONZÁLEZ SALINERO, R., "El ágape y los banquetes rituales en el cristianismo primitivo", en *Espacio, Tiempo y Forma*, serie II – Historia Antigua, t. 23, Málaga, Universidad, 2010, pp. 279-305.

- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, V., “De fraile palentino a Obispo de Málaga: fray Bernardo Manrique de Lara (1531-1563)”, en *Actas del II Congreso de Historia de Palencia*, t. III, Palencia, Diputación Provincial, 1995, pp. 177-207.
- GONZÁLEZ TORRES, J., “Eclósión, auge y pervivencia de una asociación del Barroco: La Hermandad Sacramental de los Santos Mártires y la promoción arquitectónica en la Málaga del siglo XVIII”, en *Boletín de Arte* nº 25, Málaga, Universidad, 2004, pp. 263 y ss.
- GONZÁLEZ TORRES, J., “El tabernáculo. Hito sacramental y referente espacial en las catedrales andaluzas”, en RAMALLO ASENSIO, G. (Coord. y ed.), *El comportamiento de las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Murcia, Universidad-Consejería de Educación y Cultura-Fundación Cajamurcia, pp. 320.
- GONZÁLEZ TORRES, J., “Iconografía y mensaje en los programas eucarísticos de la arquitectura del Barroco en Málaga”, en en COLOMA MARTÍN, I. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. (Ed.), *Correspondencia e Integración de las Artes. Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte*, tomo II, Málaga, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes-Universidad, 2003.
- GONZÁLEZ TORRES, J., “La Inmaculada Concepción de María: defensa, culto y apología franciscana”, en *IX Curso sobre el Franciscanismo en Andalucía*, Córdoba-Priego, CajaSur, 2003. (Inédito).
- GONZÁLEZ TORRES, J., “La Inmaculada Concepción. Culto, defensa y apología franciscana”, en *IX Curso de verano ‘El franciscanismo en Andalucía’*, Córdoba-Priego, A.H.E.F.-CajaSur, 2003. Inédito.
- GONZÁLEZ TORRES, J., “La ocupación francesa de Málaga y el expolio del patrimonio artístico de la Iglesia: la platería perdida”, en REDER GADOW, M. y MENDOZA GARCÍA, E. (Coord.), *La Guerra de la Independencia en Málaga y provincia (1808-1814)*, Málaga, Diputación Provincial, 2005, pp. 643-654.
- GONZÁLEZ TORRES, J., “Mística eucarística franciscana y su proyección en el arte”, en *VIII Curso de verano ‘El franciscanismo en Andalucía’*, Córdoba-Priego, A.H.E.F.-CajaSur, 2002. Inédito.
- GONZÁLEZ TORRES, J., *Banquetes, ágapes y eventos. Imagen e historia para un fin de fiesta*. Lección final del curso académico 2013-2014 impartida durante la ceremonia de despedida de los alumnos de 2º de Bachillerato del C.D.P. Santa Rosa de Lima (Fundación Victoria). Málaga, Aula Magna de la ETSI de Telecomunicación, Universidad de Málaga, 20 de junio de 2014. Inédito.
- GONZÁLEZ TORRES, J., *Emblemata Eucharistica. Símbolos animados de la iconografía cristológica y sacramental*, col. Estudios y Ensayos núm. 117, Málaga, Universidad, 2009.
- GONZÁLEZ, J. L., *Diccionario Manual Teológico*, Barcelona, Clie, 2010.
- GOÑI GAZTAMBIDE, J., “La Santa Sede y la reconquista del Reino de Granada (1479-1492)”, en *Hispania* V, 1951, pp. 43-80.
- GORLA, C., “San Carlo e il Santissimo Sacramento”, in *San Carlo Borromeo nel terzo centenario della canonizzazione*, Milán, Scuola Cattolica, 1910.
- GRABAR, A., *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Col. Alianza Forma, nº 49, Madrid, Alianza, 1985.
- GRABAR, A.: *La iconoclastia bizantina. Dossier arqueológico*, Madrid, Akal, 1998.
- GRABMANN, M., *Historia de la teología católica*, Madrid, 1940.
- GRACIOTTO SILVA, V. A., “Francisco de Assis e a pobreza franciscana: a fundação de um discurso”, en *História: questões & debates* nº 43, Curitiba, UFPR, 2005, pp. 147-168.
- GRAHAM, V.E., “The Pelican as Image and Symbol”, en *Revue de Littérature Comparée*, 36, París, 1962, pp. 233-243.
- GRANADA, L. de, *Introducción al símbolo de la fe*, Parte I. (Salamanca, 1583). Consultada la edición de Barcelona, Imprenta-librería religiosa y científica de P. Riera, 1877.
- GRANADA, L. de, *Libro de la Oración y Meditación*. Consultada la edición de Madrid: F.U.E., 1994.
- GRANT, R. M., “The chronology of the Greek Apologists”, en *Vigiliae Christianae. A review of Early Christian Life and Language*, vol. 9, nº 1. Leiden, Brill, 1955.
- GREEN, M. (Ed.), *De Historia et Veritate Unicornis. De la Historia y la Verdad del Unicornio*, Buenos Aires, Per Abbat Editora, 1986.
- GRÉGORIE, H., *Les persécutions dans l’Empire romain*. Bruselas, 1951.
- GRILLO, A., *Poesie sacre*, Venecia, 1606.
- GUERRA, J. A., *San Francisco de Asís. Escritos. Biografía. Documentos de la época*, Madrid, 1993.
- GUERRA, J. A., *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época*, Madrid, BAC, 1991, 4ª edición.
- GUERRA, M., *Simbología Románica. El Cristianismo y otras religiones en el Arte Románico*, Madrid, FUE, 1986, p. 158.

- *Guía de Cádiz, el Puerto de Santa María, San Fernando y el departamento para el años de 1867. Con una curiosa reseña de todos los pueblos que comprende la provincia y el calendario del obispado.* Por D. José Rosetty, Cádiz, Imprenta de la Revista Médica, 1867.
- GUIDO, S., "Il restauro del ciborio di Arnolfo di Cambio", en *Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon IX*, Roma, 2009, pp. 375-383.
- GUILLAUSSÉAU, A., "Los relatos de milagros de Ignacio de Loyola: un ejemplo de la renovación de las prácticas hagiográficas a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII", en *Criticón* nº 99, 2007, pp. 5-56.
- GUSSEN, P. J. G., *Het leven in Alexandrie volgens de cultuur Pritorische gegevens in de Paedagogus van Clemens Alexandrinus*, Assen, 1954.
- HALL, S. G., *Doctrine and practice in the Early Church*, Eerdmans, 1991.
- HAMILTON, A., *Byzantine Architecture and Decoration*, Londres, 1933
- HAMMAN, A. G., *L'Eucharistie dan l'antiquité chrétienne*, Desclée de Brouwer, 1986.
- HAMMAN, A., *Vie liturgique et vie sociale*, París, Desclée, 1968.
- HÄNGGI, A. y FRIBOURG, P., *Prex eucharistica. Textus e variis liturgiis antiquioribus selecti*, Universal, 1968.
- HARNACK, A., *Die Mission und Ausbreitung des Christentums in den ersten drei Jahrhunderten*, Leipzig, Hinrichs'sche Buchhandlung, 1906.
- HARRIS, A. K., *From Muslim to Christian Granada. Inventing a City's Past in Early Modern Spain*, Baltimore (Maryland), Johns Hopkins University Press, 2007.
- HARRIS, J. R. y ROBINSON, J. A., *The Apology of Aristides on behalf of the Christians*, Cambridge, 1891.
- HASLAM, R., "Pellegrino de' Pellegrini, Carlo Borromeo and the Public Architecture of the Counter-Reformation", en *Arte Lombarda* nº 94-95, 1990, pp. 17-30.
- HASSIG, D., *Medieval Bestiaries. Text Image, Ideology*, Cambridge University Press, 1995.
- HAUFMANN, G. M. A., "The continuity of Classical Art: culture, myth and faith", en WEITZMANN, K. (coord.), *Age of Spirituality*, New York, 1980, pp. 75-99.
- HAUSAMMANN, S., "Realpräsenz in Luthers Abendmahlslehre", en *Studien zur Geschichte und Theologie der Reform*, Neukirche, 1969, pp. 157-173.
- HEFELE, C. J., *A History of the Councils of the Church, from the Original Documents, II. A.D. 326 to A.D. 429*, Edinburgh, T&T Clark, 1896.
- HERBERT, A., "La Storta", en *Diccionario de Espiritualidad Ignaciana II*, Bilbao-Santander, Mensajero-Sal Terrae, 2007, pp. 1093-1094.
- HEREDIA MORENO, M<sup>a</sup>. C., "Francisco de Alfaro y el Sagrario de la Catedral de Sevilla", en RIVAS CARMONA, J. (Coord.), *Estudios de platería: san Eloy*, Murcia, Universidad, 2006, pp. 257-276.
- HEREDIA MORENO, M<sup>a</sup>. C., "Juan de Arfe Villafañe y Sebastiano Serlio", en *Archivo Español de Arte*, vol. LXXVI, nº 304, Madrid, CSIC, 2003, pp. 371-388.
- HERNMARCK, C., *Custodias procesionales en España*, Madrid, 1987.
- HERNMARCK, C., *Custodias procesionales en España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.
- HERRÁEZ ORTEGA, M<sup>a</sup> V., "Orfebrería y liturgia en la Baja Edad Media. El programa iconográfico de la custodia procesional de Córdoba", en *Anales de la Historia del Arte. Homenaje al prof. Dr. José María de Azcárate* nº 4, Madrid, 1994, pp. 783-791.
- HERRERA GARCÍA, F. J., "El retablo de estípites a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII", en *El Retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad*, Sevilla, Diputación, 2009, p. 203.
- HERRERA MESA, P. P., "El tema eucarístico en los sínodos diocesanos cordobeses del obispo Rojas y Sandoval (1563-1570)", en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J. (Coord.), *Actas del Simposio Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía* vol. 1, El Escorial, Instituto escorialense de investigaciones históricas y artísticas, 2003, pp. 353-370.
- HERRERO GARCÍA, M., "El santo viático", en AA.VV., *España eucarística*, Salamanca, 1952, pp. 264-265.
- HERRERO SALGADO, F., *Aportación bibliográfica a la oratoria sagrada española*, Anejos de la *Revista de Literatura Española* nº 30, Madrid, CSIC, 1971.
- HERREROS, C. y SANTAPAU PASTOR, M. C., *Pedro Guerrero: vida y obra de un ilustre riojano del siglo XVI*, Col. Ciencias Históricas nº 23, La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2012.
- HERZ, A., "Imitators of Christ: the Martyr-cycles of late Sixteenth Century Rome seen in context", en *Storia dell'Arte* nº 62, 1988, pp. 53-70.
- HIPONA, A de, *S. Guelfer* 21,2

- HIPONA, A. de, *Encíclica In Psalmos* 39, 1.
- HIPONA, A. de, *Encíclica in Psalmus*, 39, 1.
- HIPONA, A. de, *S. Morin* 2,2.
- HIPONA, A., de, *Comentario al evangelio de Juan* 26, 13.
- HIPONA, A., de, *Sermón* 112, 4
- HIPONA, A., de, *Sermón* 229, 1
- HIPONA, A., de, *Sermón* 272.
- HIPONA, A., de, *Sermón* 272.
- HIPONA, A., de, *Sermón* 57, 7.
- *Historia de la vida de Sta. María Magdalena, dividida en quince capítulos, con otras tantas Reflexiones sacadas de los diversos estados de su vida, compuesta en francés por un Religioso del Real Convento de S. Maximino del Orden de Predicadores, traducida al castellano por el P. Fr. Isidoro de Gelves, Capuchino de la Provincia de Andalucía, e ilustrada con varias notas del traductor*, Madrid, Imprenta de Benito Cano, 1786.
- *Historia de la Vida, y Muerte del Glorioso san Juan de Dios. Partiarca, y fundador de la Religión de la Hospitalidad de los Pobres enfermos. Escrita por D. Fr. Antonio de Govea, Obispo de Sirene, y añadida en esta sexta Impression por un Religioso de la misma Orden. Dirigida al muy Reverendissimo Padre Fray Francisco de San Antonio, General de la Sagrada Orden de Nuestro Padre San Juan de Dios*, Madrid, Roque Rico de Miranda, 1674.
- *Historia de Málaga y su provincia, por d. Ildefonso Marzo, individuo de la sociedad numismática y arqueológica de la Biblioteca Nacional, de la comisión de monumentos históricos y artísticos de esta provincia, de mérito del Liceo Malagueño, y académico correspondiente de la Real Academia de la Historia. 2ª edición corregida, aumentada y adicionada, con al Revista geográfica concordante de la referida provincia*, t. II, Málaga, Imprenta y librería de Francisco Gil de Montes, 1851.
- *Historia eclesiástica de España, ó adiciones á la Historia General de la Iglesia, escrita por Alzog, y publicada por la Librería Religiosa por d. Vicene de la Fuente, doctor en Teología y Jurisprudencia, Catedrático de Derecho Canónico de la Universidad de Salamanca, y en el Seminario Central de la misma ciudad*, t. III, Barcelona, Librería Religiosa-Imprenta de Pablo Riera, 1855.
- *Historia eclesiástica. Principios y progresos de la ciudad y religion católica de Granada. Corona de su poderoso reyno, y excelencias de su corona. Por don Francisco Bermudez de Pedraza, canónigo, y tesorero de la Santa Iglesia Apostolica Metropolitana de Granada. Escrita a don Fernando Valdes y Llano, arzobispo de Granada, presidente del Consejo Real de Castilla*, 2ª impresión, Granada, Imprenta de Francisco Sánchez, 1652.
- *Historia eclesiástica. Principios y progresos de la Ciudad y Religión Católica de Granada. Corona de su poderoso Reyno, y excelencias de su Corona. Por Don Francisco Bermudez de Pedraza, canónigo, y tesorero de la Santa Iglesia Apostolica Metropolitana de Granada. Escrita a Don Fernando Valdes y Llano, Arzobispo de Granada, presidente del Consejo Real de Castilla*, Granada, Francisco Sánchez, 1652, 2ª impresión.
- *Historia General de España compuesta, enmendada y añadida por el padre Juan de Mariana, de la compañía de Jesús: ilustrada con notas históricas y críticas, y nuevas tablas cronológicas desde los tiempos más antiguos hasta la muerte del Sr. Rey D. Carlos III por el doctor don José Sabau y Blanco, canónigo de la Santa Iglesia Metropolitana de Burgos, é individuo de la Real Academia de la Historia*, tomo XVI, Madrid, Imprenta de Leonardo Núñez de Vargas, 1820.
- HORAPOLO, *Hieroglyphica*. Ed. J. Mª. González de Zarate, col. Arte y Estética, nº 25. Madrid, Akal, 1991.
- HORNEDO, R. M., "Fray Alonso de santo Tomás, obispo de Málaga", en *Miscelánea Comillas*, nº 41, 1964, pp. 47-53.
- HOURIHANE, C. (Ed.), *The grove encyclopedia of medieval art & architecture*, vol. 1, Oxford University Press, 2012.
- HOWARD, P. F., *Beyond the Written Word: preaching and theology in the Florence of Archbishop Antoninus 1427-1459*, Florencia, 1995.
- HUBER, R., *Glossarium Artis. Kirchengänge, Kreuze und Reliquiare der christlichen Kirchen* vol. 2, Munich, De Gruyter, 1991.
- HUERTA CALVO, J., *La prosa didáctica en los Siglos de Oro*, Madrid, Playor, 1983.
- HUMBRECHT, T. D., "L'Eucharistie, 'représentation' du sacrifice du Christ selon S. Thomas", en *Revue Thomiste* XCVIII, 1998, pp. 355-386.



- IBÁÑEZ GARCÍA, M. A., “La misa de san Gregorio: aclaraciones sobre un tema iconográfico. Un ejemplo en Pisón de Castrejón (Palencia)”, en *Norba. Revista de Arte* nº 11, 1991, pp. 7-18.
- IGLESIAS, L., “Moros en la costa (del Pacífico). Imágenes e ideas sobre el musulmán en el Virreinato del Perú”, en *Diálogo andino* nº 45, 2014, pp. 5-15.
- *Ilustración apologética al breviario, misal y ritual cisterciense de la congregación de san Bernardo, en los Reynos de Castilla: donde se manifiesta el origen, institución, autoridad, y antigüedad venerable de los Usos, Costumbres, Rúbricas, Ceremonias, y Oficios; y se notan muchas falsedades, engaños, y equivocaciones al Autor de cierto Opúsculo ... Escrita, y dispuesta por el Rmo. P. Mro. Fr. Agustín Vasquez Varela, Abad que ha sido de los Monasterios de San Pedro, Palazuelos, y Sta. Ana de Madrid, tres veces Definidor, Procurador de la Corte Romana, y General de la misma Congregación, Hijo del Imperial de Ntra. Sra. de Monfero*, Madrid, Imprenta de Antonio de Sancha, 1783.
- INFESSURA, S., *Diario della città di Roma* 46, 1890.
- IPAR, J. J., “El banquete según Freud. La utopía freudiana”, en *Alcmeon. Revista argentina de Clínica Neuropsiquiátrica*, 24, v. 16, nº 24, Buenos Aires, 1998.
- IPAR, J. J., “El sujeto como fundamento de la Ciencia y el recurso a Dios”, en *Ciencia y sujeto en la modernidad*, Buenos Aires, Salerno, 1997
- IRABURU, J. M., *Oraciones de la Iglesia en tiempos de aflicción*, Pamplona, Fundación Gratis Date, 2001.
- IRVING, L., *Los libros del conquistador*, México, FCE, 1953; y DUSSEL, E., *El encubrimiento del otro. El origen del mito de la modernidad*, La Paz, Plural, 1994.
- ISRAËLS, M., “Altars on the Street: the wool guild, the Carmelites and the feast of Corpus Domini in Siena (1356-1456)”, en *Renaissance Studies* vol. 20, 2, abril, 2006, pp. 180-200.
- JEDIN, H. (Coord.), *Reforma protestante, Reforma católica y Contrarreforma*, Barcelona, Herder, 1986.
- JEDIN, H., “Historia del Concilio de Trento”, en ALDEA VAQUERO, Q. (Dir.), *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, vol. I, Madrid, CSIC, 1972.
- JERUSALÉN, C., *Catechesis* 22 (Mistagógica 4, 3). Edición de KELLY, J. N. D., *Primitivos credos cristianos*, Salamanca, Secretariado Trinitario, 1980.
- JESÚS CEPEDA Y AHUMADA, T. de, *Camino de perfección* (código de Valladolid), c. 34, 13. Edición de MADRE DE DIOS, E. y STEGGINK, O., *Obras completas de Santa Teresa de Jesús*, Madrid, BAC, 2015.
- JESÚS, T. de, *De oratione divina*, libro 4, c. 27. Recogido en *Opera omnia* t. 2, Colonia, 1684.
- JIMÉNEZ CAVALLÉ, P., “Los seises de la catedral de Jaén durante el siglo XVI”, en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nº 153, 1, 1994, pp. 493-520.
- JORDAN, J. R., *For we offer to him his own: Eucharist and Malachi in the New Testament and Early Church*, Charlotte, 2014.
- JORISSEN, H., *Die Entfaltung der Transsubstantiationslehre bis zum Beginn der Hochscholastik*, Munich, 1965
- JUNGHANS, H., *Ockham im Lichte der neueren Forschung*, Berlín-Hamburgo, 1968.
- JUNGMANN, J. A., *El sacrificio de la misa: tratado histórico-litúrgico*, Madrid, Católica, 1951.
- JUSTINO, *Apología. Carta al emperador Antonino Pío y a su hijo Marco Aurelio*, ca. 150-155. Capítulo 67.
- JUYENT, E., “La custodia de la catedral”, en *Ausa* vol. 1, nº 3, 1953, pp. 108-112.
- KAMEN, H., *Felipe de España*, Madrid, Siglo XXI, 1997.
- KAMEN, H., *Spain, 1469-1714. A Society of conflict*, Londres-Nueva York, Routledge, 2014, 4ª edición.
- KAMEN, H., *The Phoenix and the Flame. Catalonia and the Counter Reformation*, New Haven, 1993.
- KAPLAN, P. H. D. “The Paliotto of the Corpus Domini: a eucharistic sculpture for a venetian nunnery”, en *Studies in iconography* vol. 26, 2005, pp. 121-174.
- KEHL, M., “Eucharistie und Auferstehung. Zur Deutung der Ostererscheinungen beim Mahl”, en *Geist und Leben* nº 43, 1970, pp. 90-125. Traducción española para la revista *Selecciones de teología* de Rafael Puente.
- KIRSCH, J. P., “Council of Trent”, en AA.VV., *The Catholic Encyclopedia* vol. 15, Nueva York, Robert Appleton Company, 1912.
- KITZINGER, R., “Byzantine Art in the period between Justinian and Iconoclasm”, en *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress*, Mónaco, 1958, pp. 1-50.
- KLARK, F., *Eucharistic sacrifice and the Reformation*, Londres, 1960.
- KLOS, H., *Die sakramente im Johannesevangelium*, Stuttgart, 1970.

- KÖNIG, J., *Saints and Symposiasts. The Literature of Food and the Symposium in Greco-Roman and Early Christian Culture*, Cambridge, University Press, 2012.
- KOSER, C., "La Eucaristía en el pensamiento de san Francisco de Asís", en *El pensamiento franciscano*, Madrid, Marova, 1972, pp. 183-193.
- KRETSCHMAR, G., "Die Geschichte des Taufgottesdienstes in der alten Kirche", en *Leiturgia* nº 5, 1970, pp. 1 -348.
- KURZ, O., "A group of Florentine Drawings for an Altar", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XVIII, 1955, pp. 35-53.
- KUSCHE, M., "El retrato cortesano en el reinado de Felipe II", en AA. VV., *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, Argenteria, 1998, pp. 343-382.
- *La Cartuja de Porta-Coeli (Valencia). Apuntes históricos por Francisco Tarín y Juaneda. Ilustraciones de Vicente Soriano Marí*, Valencia, Manuel Alufre, 1897.
- *La Leyenda de oro para cada día del año. Vidas de todos los santos que venera la Iglesia, obra que contiene todo el Ribadeneria mejorado, las noticias del Croiset, Butler, Godescart, etc. Que faltan en aquél... la revisa el Rvdo. D. José Sayol y Echevarria...* tomo III, Madrid-Barcelona, 1853.
- *La vida de S. Geronimo doctor de la Santa Iglesia*, Madrid, Tomas Iunti, 1595.
- *La vida del bienaventurado San Amaro, con el martyrio de Santa Lucía*, Cuenca, Casa de Salvador de Viader, 1629.
- LABARGA GARCÍA, F. (Coord.), *Festivas demostraciones. Estudios sobre las cofradías del Santísimo y la fiesta del Corpus Christi*, Logroño, Gobierno de La Rioja-Instituto de Estudios Riojanos, 2010.
- LACARTA SALVADOR, M., *Felipe II. La idea de Europa*, Madrid, 1986.
- LANDI, M., "Sant'Antonio Maria Zaccaria. Contesto storico-culturale e presenza della Summa Theologiae di san Tommaso d'Aquino nei suoi primi tre sermoni", en *Sacra Doctrina. Studi e ricerche*, nº 53-3, 2006, pp. 46-81.
- LANG, H., *Aurelii Augustini textus eucharistici selecti*, Köln, P. Hanstein, 1933.
- LARIOS LARIOS, J. M., *El hospital y basílica de san Juan de Dios*, col. Guías de Historia y Arte, Granada, Diputación Provincial, 2004.
- LAZARIDOU, A. (Coord.), *Transition to Christianity. Art of Late Antiquity, 3rd-7th century AD*, New York-Atenas, Onassis Foundation-Hellenic Ministry of Culture and Tourism, 2011.
- LE BLANC, H., *Les Psaumes de David. Nouvellement traduits en vers françois*, Paris, 1664.
- LEBLOND, G., *L'Agnello della Pasqua eterna*. Col. Teologia viva, nº 6. Bologna, Centro Editoriale Dehoniano, 1992.
- LECOY DE LA MARCHE, A., *Saint Martin*, Tours, 1881.
- LEGRAND, H., *Histoire de la messe*, Desclée, 1990.
- LEHMANN-HAUPT, H., *Gutenberg and the Master of the Playing Cards*, Yale, University Press-New Haven, 1966.
- LEITHART, P. J., "What's wrong with Transubstantiation? An evaluation of theological models", en *Westminster Theological Journal* nº 2, 1991, pp. 295-324.
- LERMA ELVIRA, C., MAS TOMÁS, A., GIL, E. y GALIANA AGULLÓ, M., "Procedimiento de análisis para el estudio del proceso constructivo documentado del colegio de Corpus Christi de Valencia", en *Informes de la Construcción* [Online] vol. 66, nº 533, Madrid, CSIC, 2014.
- LETHABY, W. R. y SWAINSON, H., *The Church of Sancta Sophia. A Study of Byzantine Building*, Londres, 1894.
- LETURIA, P., "La primera Misa de San Ignacio de Loyola y sus relaciones con la fundación de la Compañía", en *Estudios Ignacianos* I, pp. 223-235.
- *Li Capitulista tuti et ordinationi della Venerabile Compagnia del Sacratissimo Corpo di Christo posta nella Chiesa della Minerva della Citta di Roma*, Roma, Steffano de Nicolini Sabio, 1542.
- *Liber Pontificalis*. Consultada la versión *The book of the Popes. To the Pontificate of Gregory I*, col. Records of Civilization: Sources and Studies, Nueva York, Columbia University Press, 1916.
- LINOLI, E., "Ricerca istologica, immunologica e biochimica sulla carne e sul sangue del miracolo eucaristico di Lanciano", en *Quaderni Sclavo di Diagnostica* 7, nº 3, Siena, 1971, pp. 661-674 y RENZETTI, V., *Dai Segni al disegno – Il cantiere del miracolo eucaristico di Lanciano*, 1999.
- LISARRAGUE, F., "Around the Krater: an aspect of Banquet Imagery", en MURRAY, O. (Dir.), *Symptica. A Symposium on the Symposium*, Oxford, Carendon Press, 1990.
- LITTLE, L., *Pobreza voluntaria y economía de beneficio en la Europa medieval*, Madrid, Taurus, 1983.

- LODA, A., "Il torchio mistico: Cristo e la vite fra passione ed Eucarestia", en *Il Sangue della Redenzione* nº 2, año III, 2005, pp. 27-62
- LÖFFLER, H., *Iconographie des Scherzensmannes*, Berlín, 1922.
- LÓPEZ FERREIRO, A., "Vajilla", en *Arqueología Sagrada*. Separata de *Lecciones de Arqueología Sagrada*, Santiago de Compostela, Imprenta y Encuadernación del Seminario, 1894, pp. 338-340.
- LÓPEZ GÓMEZ, E., *La procesión del Corpus Christi en Toledo*, col. Temas Toledanos extra nº 6, serie VI, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios, 1987.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, P., "El debate eucarístico del siglo XVI", en *XX siglos* vol. 4, nº 15, 1993, pp. 34-51.
- LÓPEZ LÓPEZ, J. D. y RUIZ RUIZ, J. F., "Los mosqueteros del Santísimo Sacramento en Béznar: pólvora, ritual, fiesta y memoria en el Valle de Lecrín (Granada)", en *Revista de Folklore* nº 369, edición digital, pp. 4-19.
- LÓPEZ MARTÍN, J. J., "La Iglesia de Almería", en MARTÍNEZ SAN PEDRO, M. D. y SEGURA DEL PINO, M. D., *La Iglesia en el mundo medieval y moderno*, 2004, pp. 143-160.
- LÓPEZ MARTÍN, J. y PÉREZ DE HEREDIA Y VALLE, I., "El sínodo almeriense de 1607 del obispo Portocarrero", en *Anthologica Anua* nº 34, 1987, pp. 429-503.
- LÓPEZ MARTÍN, J., "El Santo Cristo de la Escucha", *La Voz de Almería* 19.04.1973.
- LÓPEZ MARTÍN, J., "Identificación de la tumba del Obispo don fray Juan de Portocarrero", en *La Voz de Almería* 8.02.1974.
- LÓPEZ MARTÍN, J., "La capilla del Sagrario de la Catedral", *La Voz de Almería* 12.11.1980.
- LÓPEZ MARTÍN, J., "Obispos dominicos y franciscanos en la Diócesis de Almería", en *Anthologica Anua* nº 28-29, Madrid-Roma, Instituto español de Historia Eclesiástica, 1981-1982, p. 33.
- LÓPEZ MARTÍN, J., *La Iglesia en Almería y sus obispos*, vol. I, Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Caja Rural de Almería-Unicaja, 1999.
- LÓPEZ MUÑOZ, M. L., "Orden, gobierno y piedad. Hospitales en la diócesis de Granada en la segunda mitad del siglo XVIII", en *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino* nº 10-11, 1996-1997, p. 299-328.
- LÓPEZ MUÑOZ, M., *Fray Luis de Granada y la retórica*, col. Humanidades nº 25, Almería, Universidad, 2000.
- LÓPEZ POZA, S., "Florilegios, polyanteas, repertorios de sentencias y lugares comunes. Aproximación bibliográfica", en *Criticón* nº 49, 1990, pp. 61-76.
- LÓPEZ QUINTÁS, A., "Una obra eucarística del siglo XVII. La Psalmodia Eucarística del p. Melchor Prieto, mercedario", en *Estudios* 23, 1952, pp. 313-324.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "También el cielo es corte. La carroza portaviático de san Ildefonso de Granada, aparato barroco entre lo sacro y lo profano", en *Revista de Arte Goya* nº 335, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2011, pp. 126-141.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J., "Arquitectura barroca y jesuitismo: Díaz del Ribero y el retablo mayor de la antigua iglesia de San Pablo de Granada", en *Cuadernos de Arte* 38, Granada, Universidad, 2007, pp. 99-118.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J., "Entre Barroco e Ilustración: Eusebio Valdés, arquitecto y escultor", en *Cuadernos de Arte* nº 30, Granada, Universidad, 1999, pp. 121-146.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J., *Altar Dei. Los frontales de mesas de altar en la Granada barroca*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001.
- *Los Reyes nuevos de Toledo. Describense las cosas mas augustas y notables de esta Ciudad Imperial; quienes fueron los Reyes Nuevos, sus virtudes, sus hechos, sus proezas; y la Real Capilla, que fundaron en la Santa Iglesia, Mausoleo sumptuoso, donde descansan sus cuerpos. Al rey nuevo, celestial, y divino, y Rey de todos los Reyes, Christo Señor nuestro, le consagra, y dedica la pluma del Doctor Don Crhistoval Lozano, Capellán de su Magestad en su Real Capilla de los Reyes Nuevos de Toledo, Comissario de la Santa Cruzada, y Vicario diversas vezes de la Villa de Hellín, y su Partido, y Procurador Fiscal de la Reverenda Cámara Apostólica. Divídese en Quatro Libros.* Valencia, 1698.
- LURKER, M., *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia*, Córdoba, El Almendro, 1994.
- LUTZ, H., *Reforma y Contrarreforma*, Madrid, Alianza, 1992.
- LYNCH, J., *La España de Felipe II*, Barcelona, 1997.
- LLAMAS MARTÍNEZ, J. A., "Influencias platónicas en el pensamiento de Clemente de Alejandría", en *Educación XXI* nº 4, Uned, 2001, pp. 239-256.

- LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F., “Enrique de Arfe. La custodia de la catedral de León, la de Sahagún, y su criado el platero Fernand o Hernand González”, en *Norba. Revista de Arte* vol. XXXII-XXXIII, 2012-2013, pp. 85-106.
- LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F., “La custodia del Corpus Christi de la catedral de Toledo o la admirable torre eucarística”, en *Corpus, historia de una presencia*, 2003, pp. 287-298.
- LLEÓ CAÑAL, V., “El Monumento de la Catedral de Sevilla durante el siglo XVI”, en *Archivo Hispalense*, t. 59, nº 180, Sevilla, Universidad, 1976, pp. 97-112.
- LLEÓ CAÑAL, V., “Un libro de dibujos inédito sobre el Corpus Christi sevillano en el siglo XVI”, en *Archivo Español de Arte*, 190-191, Madrid, 1975, pp. 243-258.
- LLEÓ CAÑAL, V., *Fiesta grande. El Corpus Christi en la Historia de Sevilla*, col. Biblioteca de temas sevillanos nº3, Sevilla, Ayuntamiento, 1992, 2ª edición.
- LLEÓ CAÑAL, V., *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, Diputación, 1979.
- LLOMPART, G., “Aspectos populares del purgatorio medieval”, en *Revista de Dialectología y tradiciones populares* nº 26, 1970, pp. 253-274.
- LLOMPART, G., “La fiesta del Corpus Christi y representaciones religiosas en Barcelona y Mallorca (siglos XIV-XVIII)”, en *Analecta Sacra Tarraconensia* XXXIX, 1966, pp. 25-45.
- LLORCA VIVES, B., *Historia de la Iglesia católica I. Edad Antigua: la Iglesia en el mundo grecorromano*, Madrid, BAC, 1990, 7ª edición, p. 388.
- LLORDÉN, A., “Notas históricas de los maestros de capilla y organistas, mozos de coro y seises de la Catedral de Málaga (1498-1583)”, en *Anuario Musical* XVI, 1961, pp. 126-143.
- MACCOBY, H., *The Mythmaker. Paul and the Inventions of the Cristianity*. Londres, 1986.
- MAGAÑA VISBAL, L., *Baza Histórica*, t. II, Granada, Asociación cultural de Baza y su comarca, 1978.
- MAGNO, A., *De animalibus*.
- MAJORANA, N. “Une pastorale spectaculaire. Missions et missionnaires jésuites en Italie (XVIe-XVIIIe siècle)”, en *Annales. Histoire, Sciences Sociales* vol. 57, nº 2, 2002, pp. 297-320.
- *Málaga. Su fundación, su antigüedad eclesiástica i seglar. Sus Santos Ciriaco y Paula Martires, S. Luis Obispo, sus Patronos. Por el padre Martin de Roa. De la compañía de Jesus*, Málaga, Juan René, 1622.
- MALAXECHEVERRÍA, I., “Animales y espejos”, en PAREDES NÚÑEZ, J. (ed.): *Literatura y fantasía en la Edad Media*, Granada, Universidad, 1989, pp. 141-177.
- MALAXECHEVERRÍA, I., *Bestiario Medieval*: Madrid, Situela, 1986.
- MALDONADO ARENAS, L., *La plegaria eucarística. Estudio de teología bíblica y litúrgica sobre la misa*, Madrid, BAC, 1967.
- MALDONADO L., “Dimensiones y tipos de la religiosidad popular”, en *Concilium. Revista internacional de Teología* nº 206, 1986, pp. 9-18.
- MALDONADO, L., *Génesis del catolicismo popular. El inconsciente colectivo de un proceso histórico*, Madrid, 1979.
- MÂLE, E., *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, París, Armand Colin, 1969.
- MÂLE, E.: *El Barroco. El Arte Religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*, Madrid, Encuentro, 1985.
- MANETTI, G., *Vita di Nicolò V*, Roma, 1999.
- MANGUENAU, D., *Novas tendencias em análise do discurso*, Campinas, Pontes, 1997.
- MANTENCÓN MOVELLÁN, T. A., *Contrarreforma y religiosidad popular en Cantabria*, col. Biblioteca Básica, Santander, Universidad de Cantabria-Asamblea Regional, 1990.
- *Manual de los dominicos, informe de los blasones mas gloriosos de la religion de predicadores. Ordenado con fragmentos historicos de autores propios, y extraños, antiguos, y modernos, por el maestro fr. Thomas Madalena, de el mismo orden. Y dedicado a el Ilmo. Sr. Don Gregorio Galindo, Obispo antes de Auloner, auxiliar de Zaragoza, y ahora dignissimo Obispo de Lérida, de el Consejo de su Majestad, & c. Zaragoza, Impresor Francisco Moreno, 1746.*
- MARAVALL, J. A., *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1986, pp. 129-306. 4ª edición.
- MARCONOT, J. M., *Saint Gilles. L'abbatiale romane*, Nimes, Riresc, 2008.
- MARCORÀ, C., “San Carlo e il Seminario de Milano”, en *Diocesi di Milano* 5, 1964, pp. 642-647.
- MARCOS, B., *La ascética de los jesuitas en los autos sacramentales*, Bilbao, 1973.
- MARCHAMALO SÁNCHEZ, A., *La Iglesia Magistral de Alcalá de Henares*, Alcalá, Institución de Estudios Complutenses, 1990.



- MARÍAS FRANCO, F., *El largo siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1989.
- MARÍN OCETE, A., *Don Pedro Guerrero, arzobispo de Granada (1546-1551)*, 2 tomos, Granada, Universidad, 1970.
- MARÍN PÉREZ, A. y FERNÁNDEZ Y SÁNCHEZ, I., *Guía histórica y descriptiva del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1907.
- MARINI, A., *La celebrazione eucaristica presieduta da sant'Agostino*, Brecia, Pavoniana, 1989.
- MARKSCHIES, C., *Estructuras del cristianismo antiguo. Un viaje entre dos mundos*, Madrid, Siglo XXI, 2001.
- MARQUES VILLAS, A., "O Crucifixo de São Damião: assim Cristo se manifiesta a Francisco de Assis", en *Notandum* 32, Oporto, Universidad, 2013, pp. 85-100.
- MARROW, J., *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance*, Kortrijk, 1979.
- MARSHALL JOHNSON, A., *Hispanic Silverwork*, New York, Hispanic Society of America, 1944.
- MARTÍN COLLANTES, C., "El pensamiento de Roger Bacon", en AA. VV., *Galileo y la gestación de la ciencia moderna. Actas IX*, col. Encuentros, Las Palmas-La Laguna, Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia, 2000, pp. 35-48.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "Estructura y tipología del retablo mayor del Monasterio de El Escorial", en *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en conmemoración del IV Centenario de la terminación de las obras*, Madrid, CSIC-Departamento de arte 'Diego Velázquez', 1987, pp. 203-220.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "Sagrario y manifestador en el retablo barroco español", en *Imafronte* nº 12, Murcia, Universidad, 1998, pp. 25-50.
- MARTÍN HERNÁNDEZ, F., "Religiosidad popular en torno a la eucaristía. Siglo XVI español", en *Actas del IV Simposio de la Iglesia en España y América*, Córdoba, 1994, pp. 44-45.
- MARTÍN, J. L. y LINAGE CONDE, A., *Religión y sociedad medieval. El catecismo de Pedro Cuéllar*, Salamanca, 1987.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., "Espiritualidad franciscana y arquitectura gótica: del recelo a la revitalización", en IGLESIA DUARTE, J. I. et All. (Coord.), *VI Semana de Estudios medievales*, Nájera, 1995-1996, pp. 111-131.
- MARTÍNEZ JUSTICIA, M<sup>a</sup>. J. y SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., "La restauración como diálogo con la obra de arte. A propósito de una 'disputa' en Granada", en *XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Castellón, Diputación, 1996, pp. 543-558.
- MARTÍNEZ MILLÁN, J., *El rey dio. Felipe II: el monarca, el político, el mecenas. El hombre humanista y el espiritual*, Madrid, 1998.
- MARTÍNEZ RUIZ, J., "Dos cartas desde Trento y catálogo de la Biblioteca de D. Pedro Guerrero, Arzobispo de Granada", en *Archivo Teológico Granadino* nº 31, 1968, pp. 233-333.
- MARTÍNEZ RUIZ, J., "La biblioteca del arzobispo tridentino don Pedro Guerrero (Granada en la historia del erasmismo)", en *Actas del tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, Colegio de México, 1970, pp. 593-599.
- MAUQUOY-HENDRICKX, M., *Les Estampes de Wierix Conservees au Cabinet des Estampes de la Bibliotheque Royale Albert I*, 2 vols., Bruselas, 1979.
- MAZZA, E., "De la última cena al siglo XXI. Comprensión e incomprensiones sobre la Eucaristía y su celebración", en *Phase. Revista de pastoral litúrgica* nº 268. Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 2005.
- MAZZARINO, S., *L'Imperio Romano* tomo II, Roma-Bari, 1973, pp. 454-469.
- MC CUE, J. F., "Luther and Roman Catholicism on the Mass as Sacrifice", en *The Eucharist as Sacrifice*, Nueva York-Washington, National Committe of the Lutheran World Federation, 1967, pp. 45-74.
- Mc CULLOCH, F., *Medieval latin and french bestiaries*, University of North Carolina Press, 1970.
- MCGOWAN, A. B., "Is there a liturgical text in this Gospel? The institution narratives and their early interpretative communities", en *Journal of Biblical Literature* vol. 118, nº1, 1999, pp. 73-87.
- MCGOWAN, A. B., "Is there a liturgical text in this Gospel?: The instituion narratives and their early interpretative communities", en *Journal of Biblical Literature* nº118/1, 1999, pp. 73-87.
- MCGOWAN, A. B.,: *Ancient Christian Worship. Early Church practices in social, historical, and theological perspective*, Baker Academic, 2014
- MCGOWAN, A., "Food, ritual and power", en BURRUS, V. (ed.), *A People's History of Christianity 2: Late Ancient Christianity*, Minneapolis, Fortress, 2005, pp. 145-164.

- MCGOWAN, A., *Ascetic Eucharists Food and Drink in Early Christian Ritual Meals*, Osford, Claredndon Press, 1999.
- MEEKS, W., *Los primeros cristianos*, Buenos Aires, Eudeba, 1963.
- MELCHIORRE, M., *A un cenno del suo dito. Fra Bernardino da Feltre e gli Ebrei*, Uniopli, 2012.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, J., “El teatro jesuítico: sistema y técnicas escénicas. Las raíces del teatro de Calderón de la Barca”, en *XXIII Jornadas de Teatro clásico*, Almagro, 2000, pp. 33-76.
- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de los heterodoxos españoles II*, Madrid, C.S.I.C., 1992.
- MERINO RODRÍGUEZ, M., “Historicidad del conocimiento de Dios en Clemente de Alejandría”, en *Anuario de Historia de la Iglesia* nº 8, 1999, pp. 53-69.
- MERINO RODRÍGUEZ, M., “Razón y fe en Clemente de Alejandría”, en *Teología y Vida* vol. LII, 2011, pp. 51-92.
- MESSÍA DE LA CERDA, R., *Discursos festivos en que se pone la descripción del ornato e invenciones que en la fiesta del sacramento la Parrochia Collegial y vecinos del Sant Salvador hizieron*, Sevilla, 1594.
- MIGNE, J. P., *Patrología curso completo. Series latina* 150, 420 D, París, 1854.
- MILÁN, A. de, *De mysteriis*, 52-53. Consultada la traducción de P. CERVERA, Madrid, Ciudad Nueva, 2005.
- MILÁN, A. de, *De sacramentis IV*, 14-16. Consultada la traducción de P. CERVERA, Madrid, Ciudad Nueva, 2005.
- MILÁN, A. de, *De Sacramentis V*, 3, 17. Edición consultada en *Sancti Ambrosii episcopi Mediolanensis Opera*, vol. 17, Città Nuova-Milano-Roma, 1977-1994.
- MILÁN, A. de, *De virginibus*, libro I, caps. V y VIII. Texto latino recogido por MIGNE, J. P., *Patrología latina*, vol. 16, cols. 194-195, 210-211, París, 1844-1855.
- MILNER, S. J., “Piero Pollaiuolo’s lost sacramental altarpiece of the ‘Corpus Domini’”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* LXVII, 2004, pp. 157-192.
- MÍNGUEZ, V. *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*, Castellón, Diputación-Universitat Jaume I, 1995.
- MÍNGUEZ, V., “La monarquía humillada. Un estudio sobre las imágenes y el poder de las imágenes”, en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad. Monográfico ‘Las imágenes y el historiador’*, vol. XX, nº 77, 1999, pp. 125-148.
- MÍNGUEZ, V., “La muerte del príncipe. Reales exequias de los últimos Austrias en Méjico”, en *Cuadernos de arte colonial*, nº 6, 1990, pp. 5-32.
- MIRALLES, C., *El Helenismo. Épocas helenística y romana de la cultura griega*. Col. Biblioteca de divulgación temática nº 8, Barcelona, Montesinos, 1989, p. 89. 2ª edición.
- MISCH, M., *Apis est animal – Apis est Ecclesia. Ein Beitrag zum Verhältnis von Naturkunde und Theologie in spätantiker und mittelalterlicher Literatur*, col. Europäische Hochschulschriften, vol. 107. Frankfurt, Publications Universitaires Européennes, 1974.
- MITRE, E., *La muerte vencida. Imágenes e historia en el Occidente medieval (1200-1348)*, Madrid, 1988.
- MIXSON, J. D. y ROEST, B., *A Companion to Observant reform in the late Middle Ages and beyond*, col. Brill’s companions to the Christian tradition vol. 59, Danvers, 2015.
- MOIOLI, G., “Temi di spiritualità episcopale e sacerdotale in san Carlo Borromeo”, en *La Scuola Cattolica* nº 93, pp. 459-488.
- MOLINA GÁLVEZ, M., “La iglesia de Nuestra Señora del Carmen en el tránsito de los siglos XIX al XX”, en *La Saeta de Otoño* nº 30, Málaga, Agrupación de Cofradías, 2002, p. 117-124.
- MOLINA VÉLEZ, G. J., “La Eucaristía en la vida consagrada. Una lectura a partir del camino de Emaús”, en *Cuestiones teológicas* vol. 32, nº 78, Medellín, 2005
- MOLINARI, F., *Il Card. Beato Paolo Burali e la riforma tridentina a Piacenza (1568-1576)*, Roma, 1957.
- MOLINÉ, E., *Los Padres de la Iglesia. Una guía introductoria*, Col. Pelicano, Madrid, Palabra, 2008, pp. 42-43.
- MOLINÉ, E., *Los Padres de la Iglesia. Una guía introductoria*, Col. Pelicano, Madrid, Palabra, 2008.
- MOLS, R., *San Carlo Borromeo iniziatore della pastorale moderna*, Milán, 1961 (suplemento de la revista *Ambrosius*).
- MOLL, J., “Música y representaciones en las constituciones sinodales de los Reinos de Castilla del siglo XVI”, en *Anuario Musical* nº 30, 1975, pp. 209-243.
- MONDÉJAR CUMPIÁN, F., *Obispos de la Iglesia de Málaga*, Córdoba, CajaSur, 1998.

- MONLOUBOU, L., "El Antiguo Testamento y la Eucaristía", en *La Eucaristía en la Biblia*, col. Cuadernos bíblicos, nº 37, Estella, Verbo Divino, 2002. pp. 11-13. 7ª edición.
- MONSSEN, L. H., "Rex Glorioso Martyrum. A contribution to Jesuit Iconography", en *The Art Bulletin* nº 63, 1981, pp. 130-137.
- MONTES CALA, J. G., SÁNCHEZ ORTIZ DE LANDALUCE, M. y GALLÉ CEJUDO R. J. (Eds.), *Plutarco, Dioniso y el vino*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1999.
- *Monumenta Historica Societatis Iesu. Nadal* 4.
- MORALES FOLGUERA, J. M., "Iconografía solar del túmulo de Carlos II en la catedral de México", en *Boletín de Bellas Artes* nº 18, 1992, pp. 235-240.
- MORALES MARTÍNEZ, A. J., "Un dibujo del Monumento de la Catedral de Sevilla por Lucas Valdés", en *Laboratorio de Arte*, nº 6, Sevilla, Universidad, 1993, pp. 157-167.
- MORALES OTAL, C. y GARCÍA LÓPEZ, J., *Plutarco. Obras morales y de costumbres*, Madrid, Gredos, 1985-1989.
- MORALES PADRÓN, F., *La ciudad del Quinientos*, Col. Historia de Sevilla, Sevilla, Universidad, 1989, 3ª edición.
- MORALES, A., *Hernán Ruiz 'el Joven'*, Madrid, Akal, 1996.
- MORARD, M., "L'Eucharistie, clé de voûte de l'organisme sacramentel chez Saint Thomas", en *Revue Thomiste* XCV, 1995, pp. 217-250.
- MOREAU, J. *Les persécutions du Christianisme dans l'Empire romain*. París, 1956.
- MORENO CUADRO, F., "Tesis grabadas. La estampa en la recepción de doctrina eucarística postridentina", en *Anuario de Historia de la Iglesia* vol. 23, Pamplona, Universidad-Instituto de Historia de la Iglesia, 2014, pp. 371-387.
- MORENO NIETO, L., *La custodia de Toledo*, Toledo, 1993.
- MORENO RESANO, E., "El elogio del emperador Constantino en la literatura cristiana de la época", en *Anuario de Historia de la Iglesia* vol. 22, 2013, pp. 83-109.
- MORESCHINI, C. y NORELLI, E., *Storia della letteratura cristiana mitica greca e latina I. De Paolo all'età costantiniana*. Brescia, 1995, pp. 289-291.
- MOREU-REY, E., *San Martín de Tours. Su devoción en Cataluña según la toponimia, la antroponimia, el folklore, etc.*, Barcelona, 1964.
- MOTYER, J. A., *The prophecy of Isaiah*. Leicester, Inter-Varsity Press, 1993.
- MUIR, E., *Fiesta y rito en la Europa Moderna*, Madrid, Complutense, 2001.
- MÚJICA PINILLA, R., "Apuntes sobre moros y turcos en el imaginario andino virreinal", en *Anuario de Historia de la Iglesia* nº 16, Pamplona, Universidad de Navarra, 2007, pp. 169-179.
- MUÑOZ BUENDÍA, A. y DÍAZ LÓPEZ, J. P., "Devoción piadosa, devoción costosa: una aproximación a la economía de la devoción popular en la diócesis de Almería durante la Edad Moderna", en *La religiosidad popular y Almería*, Almería, Centro de Estudios Almerienses, 2001, p. 289-304.
- MUÑOZ SANTOS, Mª. E., "La recuperación de una devoción secular: el culto a las 24 Santas Formas de Alcalá de Henares (Madrid). Génesis y vicisitudes", en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J. (Coord.), *El Patrimonio inmaterial de la cultura cristiana*, El Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2013, pp. 193-214.
- MUÑOZ, C., "La liturgia de los franciscanos y de la curia romana", en *Liturgia y espiritualidad* nº 28, 1997, pp. 242-252.
- NALLE, S. T., *God in La Mancha. Religious Reform and the People of Cuenca, 1500-1650*, Baltimore, 1992.
- NALLE, S., *God in La Mancha. Religious Reform and the People of Cuenca, 1500-1650*, Baltimore-Londres, The Johns Hopkins University Press, 1990.
- NAVARRETE PRIETO, B., *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Universidad Complutense, 1998.
- NAVARRO SORNÍ, M., "La cultura del Patriarca Juan de Ribera a través de su biblioteca", en *Studia Philologica Valentina* vol. 15, nº 12, 2003, pp. 221-244.
- NERI LUSANNA, E. y D'AFFLITO, C., "Le Arti figurative", en PINTO, G. (Ed.), *Storia di Pistoia: dentro lo stato fiorentino, dalla metà del XIV alla fine del XVII secolo*, Florencia, 1999, pp. 383-395.
- NEUNHEUSER, B., *Eucharistie im Mittelalter und Neuzeit*, Freiburg, Herder, 1963.
- NEUNHEUSER, B., *Eucharistie in Mittelalter und Neuzeit*, col. HDG IV, Friburgo, 1963.

- NEWMAN, B., "The visionary texts and visual worlds of religious women", en HAMBURGER, J. y MARTI, S., *Crown and veil: the art of Female Monasticism in the Middle Ages*, Nueva York, 2008, pp. 151-171.
- NICOL, E., *Los principios de la ciencia*, México, FCE, 1984; y *Metafísica de la expresión*, México, FCE, 1989.
- NICOLÁS MARTÍNEZ, M<sup>a</sup>. M. y TORRES FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup>. R., "El tabernáculo de la Catedral de Almería. Documentos para su estudio y autoría", en *Imafronte*, nº 15, Murcia, Universidad, 2000, pp. 205-224
- NICOLE, P., *Poesies chrétiennes contenant diverses paraphrases sur les Psaumes de David*. París, 1676.
- NICHOLS, A., *The Art of God Incarnate*. London, Darton, Logman & Todd, 1980.
- NICHOLSON, B., "Calvin's doctrine of the Spiritual Presence of Christ in the Lord's Supper", en *Antithesis* vol. 2, nº 2, 1991, pp. 35-38.
- NIETO CUMPLIDO, M., *La catedral de Córdoba*, Córdoba, CajaSur, 1998.
- NIETO, J., *El Renacimiento y la otra España. Visión cultural Socioespiritual*, Ginebra, Librairie Droz, 1997.
- NIEWALDA, P. E., *Sakramentsymbolik im Johannesevangelium. Eine exegetisch-historische Studie*, Mainz, Diss, 1958.
- *Nobiliario genealógico de los Reyes y títulos de España. Dirigido a la Magestad del rey don Felipe Quarto nuestro Señor. Compuesto por Alonso López de Haro, criado de su Magestad, y Ministro en su Real Consejo de las Órdenes*. Madrid, Luís Sánchez Impessor Real, 1622.
- NOCENT, A., *La célébration eucharistique avant et après Saint Pie V*, París, Beachesne, 1977.
- NOLA, G. di (ed.), *La dottrina eucaristica di Giovanni Crisostomo*, Roma, Libreria Editrice Vaticana, 1997.
- NOLL, M., *Turning points: decisive moments in the History of Christianity*, InverVarsity Press, 1997.
- NOVO SÁNCHEZ, F. J., "El monumento de Semana Santa de la catedral de Tui: ¿arte efímero?", en MÍNGUEZ CORNELLES, V. M. (Dir.), *Las artes y la arquitectura del poder*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2013, pp. 2653-2672.
- NÚÑEZ BELTRÁN, M. A., *La oratoria sagrada en la época del Barroco. Doctrina, cultura y actitud ante la vida desde los sermones sevillanos del siglo XVII*, Sevilla, Universidad-Fundación Focus-Abengoa, 2000.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., "La arquitectura de las órdenes mendicantes en la Edad Media y la realidad de la 'devotio moderna'", en *Archivo Iberoamericano* XLIX, nº 193, 1989, pp. 123-139.
- NÚÑEZ, O., "Oposición y crítica ala misa privada desde sus orígenes hasta la tardía Edad Media", en *Verdad y Vida* nº 115, 1971, pp. 367-382.
- O'BANION, P. J., *The Sacrament of penance and religious life in Golden Age Spain*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2012.
- O'LOUGHLIN, T., "Post-resurrection Meal and its Implications for the Early Understanding of the Eucharist", en *Transformation. An International Journal of Holistic Mission Studies* vol. 24 nº 1, 2008.
- O'LOUGHLIN, T., "Sharing Food and Breaking Boundaries: Reading of Acts 10-11: 18 as a key to Luke's Ecumenical Agenda in Acts", en *Transformation. An International Journal of Holistic Mission Studies* vol. 32, nº 1, 2015, pp. 27-37.
- O'MALLEY, J. W., *Los primeros jesuitas*, Bilbao, Mesajero-Sal Terrae, 1993.
- OCKHAM, G.: *Sententia IV*, q. 6, *Tractatus de corpore Christi* y *Tractatus de sacramento altaris*.
- OLIVAR, A., *El desarrollo del culto eucarístico fuera de la Misa*, cuadernos Phase 135, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 1983.
- OMAECHEVARRÍA, I. (Coord.), *Escritos de santa Clara y documentos contemporáneos*, Madrid, BAC, 1970.
- OÑATIBIA, I., "Recuperación del concepto de 'memorial' por la teología eucarística contemporánea", en *Cuadernos Phase* nº 70, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 1972, pp. 335-345.
- OROZCO DÍAZ, E., *Teatro y teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.
- PACE, V., "Il ciborio di Arnolfo a S. Cecilia. Una nota sul suo stato originario e sulla comitenza", en *Studi di storia dell'arte sul Medioevo e il Rinascimento nel centenario della nascita di Mario Salmi* a cura di Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto, Firenze 1993, vol. I, pp. 389-400.
- PACHECHO, F., *Libro de Descripción de Verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables Varones*, 1599. Consultada la edición facsímil de Madrid, Previsión Española, 1983, s/f.
- PADOA RIZZO, A. (Ed.), *Arte e committenza a Pistoia alla fine del XV secolo: Benozzo Gozzoli e i suoi figli Francesco e Alesso*, Pistoia, Cassa di Risparmio, 1989.



- PAGANO, S., "La tribolata redazione della 'vita' di san Carlo del Bascapè", en *Studia Borromaica* nº VI, p. 54 y MARCORÀ, C., "Mons. Ludovico Moneta, collaboratore di san Carlo in una biografia coeva", en *Memorie storiche della diocesi di Milano* nº 10, 1963, pp. 445-494.
- PALACIOS SANZ, J. I., "La música en la catedral del Burgo de Osma (Soria) durante el episcopado de D. Juan de Palafox y Mendoza (1654-1659)", en FERNÁNDEZ GARCÍA, R. (Coord.), *Palafox: Iglesia, cultura y Estado en el siglo XVII*, 2001, pp. 497-514.
- PALACIOS, C. J., "Nuevos datos sobre los arquitectos Machuca y Vargas", en *Archivo Español de Arte*, nº 295, 2001, pp. 273-284.
- PALMER WANDEL, L., *The Eucharist in the Reformation. Incardination and Liturgy*, Nueva York, Oxford University Press, 2006.
- PALOMERO PÁRAMO, J. M., "Custodia grande. Juan de Arfe, 1587", en *El universo de una Iglesia. Catálogo de la exposición*, Sevilla, Ayuntamiento-Diócesis-Comisaría de la ciudad de Sevilla, 1992, pp. 388-390.
- PALOMERO PÁRAMO, J. M., "El arte de plata o trono de octavas", en AA. VV., *Magna Hispalensis. op. cit.*, p. 524.
- PALOMERO PÁRAMO, J. M., "La platería en la Catedral de Sevilla", en AA. VV., *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, Guadalquivir, 1991.
- PALOMO VÁZQUEZ, M<sup>a</sup>. P., "La poesía y la novela en la época barroca", en MENÉNDEZ PIDAL, R., *Historia de la cultura española. El Siglo del Quijote* vol. II, p. 417-509.
- PANI, S., "L'Eucaristia e la mistica", en PIOLANTI, A. (Ed.), *Eucaristia. Il mistero dell'altare nel pensiero e nella vita della Chiesa*, Roma, Desclée, 1957, p. 1099-1114.
- PANOFSKY, E., "Imago Pietatis: ein Beitrag zur Typengeschichte des 'Schmerzenmanns' und der 'Maria Mediatrix'", en *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60*, Leipzig, 1927, pp. 261-308.
- PAREDES GONZÁLEZ, J., "Los Austrias y su devoción a la eucaristía", en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J. (Coord.), *Actas del Simposio Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía* vol. 2, El Escorial, Instituto escurialense de investigaciones históricas y artísticas, 2003, pp. 655-664.
- PASCUAL CHENEL, A., "Fiesta sacra y poder político: la iconografía de los Austrias como defensores de la Eucaristía y la Inmaculada en Hispanoamérica", en *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro* vol. 1, nº 1, 2013, pp. 57-86.
- PASTOR DE TOGNERI, R., "Ganadería y precios. Consideraciones sobre la economía de León y Castilla (siglos XI-XIII)", en *Cuadernos de Historia de España* 35-36, Buenos Aires, 1962, pp. 37-55.
- PEINADO GUZMÁN, J. A., "El tabernáculo de la Catedral de Granada: de Diego de Siloe a Navas Parejo", en *Cuadernos de Arte*, nº 41, Granada, Universidad, 2010, pp. 43-62.
- PELVET, J., "Fe y vida eucarísticas de Francisco de Asís", en *Selecciones de franciscanismo* vol. XV, nº 44, 1986, pp. 271-286.
- PENCO, G., "El simbolismo animalesco nella letteratura monastica", *Studia Monastica*, VI-1, 1964, pp. 7-38.
- PEÑA PÉREZ, F. J., "Expansión de las órdenes conventuales en León y Castilla: franciscanos y dominicos en el siglo XIII", en *III Semana de Estudios Medievales*, Logroño, Instituto de Estudios riojanos, 1992, p. 179-198.
- PÉREZ DE COLOSÍA RODRÍGUEZ, M. I. y PÉREZ ROSA, J. A., "Una polémica entrada en religión: fray Alonso de santo Tomás", en *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia* nº 16, Málaga, Universidad, 1994, pp. 335-343.
- PÉREZ DEL CAMPO, L., *Las Catedrales de Cádiz*, León, Everest, 1988.
- PÉREZ GONZÁLEZ, S. M., *Los laicos en la Sevilla bajomedieval. Sus cofradías y devociones*, Huelva, Universidad, 2005.
- PÉREZ JIMÉNEZ, A. y CRUZ ANDREOTTI, G. (eds.), *Así dijo la zorra. La tradición fabulística en los pueblos del mediterráneo*, col. Mediterranea, 10, Madrid-Málaga, Clásicas-Charta Antiqua, 2002.
- PÉREZ LOZANO, M., "Los programas iconográficos de la Capilla del Sagrario de la Catedral de Córdoba", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV-8, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1991, pp. 57-64.
- PÉREZ LLAMAZARES, J., *Historia de la Real Colegiata de san Isidoro, de León, con un prólogo del Excmo. e Illmo. Sr. D. José Álvarez Miranda*, León, Imprenta Moderna, 1927.
- PEREZ LLAMAZARES, J., *León, ciudad eucarística (Iconografía eucarística milenaria)*. León, Diputación Provincial, 1954.

- PÉREZ PRIEGO, M. A., "La transmisión textual del 'Códice de Autos Viejos'", en JAURALDE POU, P., NOGUERA GUIRAO, D. y REY ÁLVAREZ, A. (Coords.), *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro (AISO)*, 1984, p. 377-384.
- PÉREZ PRIEGO, M. A., "Reforma y contrarreforma en el teatro del siglo XVI", en *Actas de la II y III Jornadas de Humanismo y Renacimiento*, Jaén, 1996, pp. 477-494.
- PÉREZ PRIEGO, M. A., *Códice de Autos Viejos. Selección*, Madrid, Castalia, 1988.
- PÉREZ RODRÍGUEZ, A. y FRANCIS, M. (Coord.), *Los documentos litúrgicos. Un recurso pastoral*, Santa Fe, Liturgy training publications, 1993.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., "Comunión de santa Teresa", en *Obras maestras de la Colección Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2003, s/f.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura barroca en España 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1992.
- PERGOLA, P., "Le catacombe romane: miti e realtà (a proposito del cimitero di Domitila)", en *Società Romana e Impero Tardoantico II*, Roma-Bari, 1986.
- PernoUD, R., "De la Fontaine de Vie au Pressoir mystique", en *Le pressoir mystique. Actes du colloque de Recloses*, París, Cerf, 1990, pp. 17-25.
- PETERSON, D., "The Cathedral, the Florentine Church and Ecclesiastical Government in the Early Quattrocento", en VERDON, T. e INNOCENTI, A., *La cattedrale e la città. Atti del VII centenario del Duomo di Firenze I*, Florencia, 2001, pp. 55-78.
- PETROCCHI, P., *Una 'devotio moderna' nel Quattrocento italiano? Ed altri studi*, Florencia, Felice Le Monnier, 1961.
- PI CORRALES, M. de P., *Felipe II y la lucha por el dominio del mar*, Madrid, 1989.
- PINGARRÓN SECO, F., *Las advertencias para los edificios y fábricas de los templos del Sínodo del arzobispo de Valencia Isidoro Aliaga en 1631. Estudio y transcripción*, Valencia, Asociación cultural "La Seu", 1995.
- PIÑERO, A., *Orígenes del cristianismo. Antecedentes y primeros pasos*. Córdoba-Madrid, 1991.
- PLATÓN, *Diálogos*. Consultado el número perteneciente a la col. Selecciones Austral, nº 19, México, Espasa-Calpe, 1982. 6ª edición. Prólogo de L. Castro Nogueira.
- PLATÓN, *Diálogos. El banquete o del amor (380 a.C.)*. Edición consultada de Selecciones Austral, Madrid Espasa-Calpe, 1982, 6ª edición.
- PLAZAOLA, J., *El arte sacro actual. Estudio, panorama. Documentos*, Madrid, BAC, 1965.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., *Cayetano de Acosta (1707-1778)*, Sevilla, Diputación, 2007.
- PLINIO EL VIEJO, *Historia Natural*.
- PO-CHIA HSIA, R., *El mundo de la Renovación católica, 1540-1770*, Madrid, Cambridge University Press-Akal, 2010.
- *Política española. Contiene un discurso cerca de su Monarquía, materias de Estado, aumento, i perpetuidad. Al Príncipe nuestro Señor. El Maestro fray Joan de Salazar de la Orden de San Benito Abbad de la Casa Real de Obarenses dedica i ofrece*, Logroño, Imprenta de Diego Mares, 1619.
- POLLIN, A. M., "La apoteosis de la eucaristía en tres formas de arte. Victoria, Rubens, Calderón", en ARELLANO AYUSO, I. (Dir.), *Actas del Congreso Internacional IV centenario del nacimiento de Calderón*, vol. 2, Navarra, Universidad, 2002, pp. 895-906.
- POMAR RODIL, P. J. y RECIO MIR, A., "Las constituciones conciliares y sinodales de Andalucía como fuentes para la historia de la construcción", en HUERTA FERNÁNDEZ, S. (Coord.), *Actas del IV Congreso Nacional de Historia de la construcción*, vol. 2, Cádiz-Madrid, Colegio de Arquitectos-Instituto Juan de Herrea, 2005, p. 889-900.
- POMAR RODIL, P. J.: "La catedral de Jerez de la Frontera: emulación cultural y configuración espacial". *El comportamiento de las catedrales españolas: del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003. pp. 75-84
- POPE-HENNESY, J., *Italian Renaissance Sculpture*, Londres, 1958.
- PORTIER, L., *Le pélican. Histoire d'un symbole*. Les Éditions du Cerf, 1984.
- POU Y MARTÍ, J., *Visionarios, beguinos y fraticelos catalanes (siglos XIII-XV)*, Vich, 1930. Reeditado por el Instituto de Cultura Juan Gil Albert y la Diputación de Alicante en 1996.
- POZZI, G. y LEONARDO, C., *Scrittrici mistiche italiane*, Génova, Marietti, 1988.
- PRADILLO ESTEBAN, P. J., *El Corpus Christi en Guadalajara. Análisis de una liturgia festiva a través de los siglos (1454-1931)*, Guadalajara, Aegidius, 2000.

- *Prelados sevillanos o episcopologio de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla con noticia biográfica de los señores obispos auxiliares y otros relacionados con esta Santa Iglesia, que escribió por disposición del Emmo. Y Rvmo. Sr. Cardenal Arzobispo Dr. D. Benito Sanz y Forés el presbítero Don José Alonso Morgado, Bibliotecario de la pública de la Dignidad Arzobispal*, Sevilla, Librería e Imprenta de Izquierdo y C<sup>a</sup>, 1906.
- *Primera Parte de la Historia de la Tercera Orden de nuestro Seraphico P. S. Francisco. La qual instituto con su regla aprobada, y autenticada por la Sede Apostólica, para la general reformation del estado secular, y de todos los que viven en sus casas... Sacada a lla luz por Fray Juan Carrillo, Frayle Menor de l aregular Observancia, hijo de la provincia de Aragón, y Provincial que fue en ella. Dedicada a los hermanos de la Tercera Orden*, Zaragoza, Lucas Sánchez, 1610.
- PRODI, P., "San Carlo Borromeo e il cardinale Gabriele Paleotti; due vescovi della riforma cattolica", in *Critica storica* 3, 1964, pp. 135-151.
- PRODI, P., *Il cardinale Paleotti (1522-1597)*, 2 vols., Roma, 1957-1967.
- *Psalmodia Eucaristica compuesta por el M. Rdo. P. M. Fr. Melchior Prieto Burguense, Vicario Gral. Del Orden de Ntra. Señora de la Merced redemp<sup>o</sup> de Captivos en todas las Provincias del Perú. Dirigida a la Excelentíssima Señora mi Señora Doña Ana de Borja, Princesa de Esquilache Condesa de Mayalde Virreyna que fue del Perú*, Madrid, Luís Sánchez, 1622.
- QUACQUARELLI, A., *Il leone e il drago nella simbolica dell'età patristica*. Col. Quaderni di 'vetera Christianorum', nº 11. Bari, Università-Istituto di Letteratura cristiana antica, 1975.
- QUACQUARELLI, A., *La società cristologica prima di Constantino e i riflessi nelle arti figurative*. Quaderni di Vetera Christianorum, nº 13. Bari, Università-Istituto di Letteratura Cristiana Antica, 1978.
- QUILES, F., *Teatro de la Gloria. El universo artístico de la Catedral de Sevilla en el Barroco*, Sevilla, Diputación-Universidad Pablo de Olavide, 2007.
- RAFFA, V., *Liturgia eucarística. Mistagogia della messa: dalla storia e dalla teologia alla pastorale pratica*, col. Bibliotheca Ephemerides Liturgicae subsidia, 1998.
- RAHNER, H., *The vision of St. Ignatius in the chapel of La Storta*, Roma, CIS, 1975.
- RAMALLO ASENSIO, G., "El templo como espacio eucarístico", en AA. VV., *Mane Nobiscum Domine. Camino de Paz*, Orense, Obispado-Xunta de Galicia, 2005, pp. 47-58.
- RAMALLO ASENSIO, G., "Los retablos barrocos en las catedrales españolas", en *Imafronte*, núm. 12-13, Murcia, Universidad, 1996-1997, p. 51-78.
- RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, J. A., "Evocar, reconstruir, tal vez soñar (El Templo de Jerusalén en la Historia de la Arquitectura)", en AA. VV., *Dios arquitecto (Juan Bautista Villalpando y el Templo de Salomón)*, Madrid, Siruela, 1994, pp. 37-45, 2ª edición.
- RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, J. A., "Guarino Guarini, fray Juan Ricci y el 'orden salomónico entero'", en *Goya. Revista de Arte*, nº 160, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1981, pp. 202-211.
- RAMÍREZ, J. A., *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Madrid, Alianza-Forma, 1983.
- RANDELLINI, L., "La Chiesa e i sacramenti nel ciclo giovanneno", en MARIANI, B. (ed.), *La dignità dell'uomo nell'ordine della natura e della grazia e la promozione del suo essere alla luce della S. Scrittura*, Roma, 1979, pp. 229-243.
- RANDOLPH JOINES, K., *Serpent symbolism in the Old Testament*. New Jersey, Haddonfield House, 1974.
- RATTI, A. (ed.), *Acta Ecclesiae Mediolanensis* vol. 2-3, 1890-1892.
- RATTI, A., *Contribuzione alla storia eucaristica di Milano*, Milán, 1895.
- RAUFAST CHICO, M., "Itineraris processionalis a la Barcelona baixmedieval", en *Revista d'etnologia de Catalunya* nº 29, 2006, pp. 134-146.
- REAMES, L. S., "Saint Martin of Tour of the Legenda Aurea and before", en *Viator* nº XII, 1981, pp. 131-164.
- RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano* t. III vol. 2, París, 1955.
- RECIO MIR, A., "'De color de hoja de oliva': la pintura de los coches en la Sevilla del siglo XVIII", en *Laboratorio de Arte* 22, Sevilla, Universidad, 2010, pp. 235-261.
- RECIO MIR, A., "Los coches de Dios. Carrozas y sillas de manos eucarísticas en España y América", en INSÚA, M. y VINATEA RECOBA, M., *Teatro y fiesta popular y religiosa*, Col. Biblioteca Áurea Digital del Griso nº 20, Navarra, Universidad, 2013, pp. 269-289.
- RECIO MIR, A., *Sacrum Senatium. Las estancias capitulares de la catedral de Sevilla*, Sevilla, Universidad- Fundación Focus Abengoa, 1999.

- REDER GADOW, M., "Aplicación de las normas tridentinas en la diócesis de Málaga", en PEREIRA IGLESIAS, J. L. (Coord.), *Felipe II y su tiempo. Actas de la V Reunión científica de la Asociación Española de Historia Moderna*, vol. I, Cádiz, Universidad-Asociación Española de Historia Moderna, 1999, pp. 555-564.
- REDER GADOW, M., "Felipe II, Trento y la diócesis de Málaga", en *Hispania Sacra* nº 52, 2000, pp. 389-401.
- REDER GADOW, M., "Iglesia y sociedad en Málaga a través de las Constituciones Sinodales del obispo Blanco Salcedo", en MARTÍNEZ RUIZ, E. (Dir.), *Madrid, Felipe II y las ciudades de la monarquía*, Madrid, Actas, 2000, pp. 359-372.
- REEKMANS, L., "Spätromische Hypogea", en *Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst Friedrich Wilhelm Deichmann gewidmet*, Mainz, 1986, pp. 35-36.
- *Resunta de la vida de N. Bienaventurado P. San Juan de la Cruz, doctor mystico, primer carmelita descaço, y fiel Coadjutor de nuestra Madre Santa Teresa en la Fundación de su Reforma. Beatificado por nuestro Santissimo Padre Clemente X á 6 de Octubre de 1674. Ofrecela a N. M. R. P. Fr. Diego de la Concepción, General dignissimo de los Descalços de nuestra Señora del Carmen de la Primitiva Observancia. Su autor el Padre Fray Ioseph de Santa Teresa, Coronista General de dicha Reforma*, Madrid, Bernardo de Villa-Diego, 1675.
- REYES PEÑA, M. de los, "El drama sacramental en el 'Código de los Autos Viejos'", en *Cuadernos de Historia Moderna*, nº 23, monográfico V, 1999, pp. 17-46.
- REYES PEÑA, M. de los, *El código de los Autos Viejos. Un estudio de historia literaria*, 3 vols. Madrid, Alfar, 1988.
- RIBADENEIRA, P., *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano para gobernar y conservar sus Estados. Contra lo que Nicolás Machiavelo y los políticos de este tiempo enseñan (1595)* Edición de Buenos Aires, Sopena, 1942.
- RIBADENEYRA, P., *Vita Ignatii Loiolae, Societatis Iesu fundatoris, libris quinque comprehensa. In quibus initia ipsius Societatis, ad annum usq[ue] Domini 1556. Explicantur*, Nápoles, Giuseppe Cacchi, 1542.
- RICOEUR, P., *Finitudine e colpa*, Bolonia, 1970.
- RIEHM, H., "Zur Wiederentdeckung der Agape", en *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* nº 20, Kassel, 1976, pp. 144-149.
- RIGAUX, D., "Le sang du Redempteur" en *Le pressoir mystique. Actes du colloque de Recloses*, París, Cerf, 1990, pp. 57-67.
- RIGGS, J., "From Gracious Tablet o Sacrament Elements: the tradition-history of Didache 9 and 10", en *The second century* nº 4, 1984, pp. 1984.
- RIGHETTI, M., *Historia de la Liturgia*, 2 vols, Madrid, BAC, 1955.
- RIGHETTI, M., *Storia liturgica I*, Milán, Ancora, 1946.
- RIMOLDI, A., "Le istituzioni di san Carlo Borromeo per il clero diocesano milanese", en *La Scuola Cattolica* nº 93, pp. 427-458.
- RIMOLDI, A., "Le istituzioni di san Carlo Borromeo per il clero diocesano milanese", en *La Scuola Cattolica* 93, 1965, pp. 427-458.
- RÍO BARREDO, M<sup>a</sup>. J. del, *Urbs Regia. La capital ceremonial de la monarquía católica*, Madrid, Marcial Pons, 2000.
- RIO, A. M., *Los Mosqueteros del Santísimo Sacramento*, Granada, Velocitynet, 2006.
- RIVADENEIRA, P. de, *Vida de Ignacio de Loyola*. Consultada la edición de Madrid, Espasa Calpe, 1946.
- RIVAS CARMONA, J., "Los tabernáculos del Barroco andaluz", en *Imafronte* nº. 3-4-5, Murcia, Universidad, 1987-1988-1989, pp. 157-186.
- RIVAS CARMONA, J., *Arquitectura y policromía. Los mármoles del Barroco andaluz*, Córdoba, Diputación, 1990.
- RIVAS, H. L., "Las tradiciones sobre el maná y el capítulo VI del evangelio de san Juan", en *VIII Congreso Eucarístico Nacional*, Buenos Aires, 1984, pp. 5-35.
- RODA PEÑA, J., "Orígenes de las hermandades sacramentales en Sevilla", en *Actas del IV Simposio de la Iglesia en España y América*, Córdoba, 1994, pp. 135-140.
- RODA PEÑA, J., "Retablos y esculturas en las capillas sacramentales hispalenses del siglo XVIII", en *Isidorianum* 3, Sevilla, 1993, pp. 183-201.
- RODA PEÑA, J., *Hermandades sacramentales de Sevilla. Una aproximación a su estudio*, Col. Biblioteca Guadalquivir 25, Sevilla, Fundación sevillana de Electricidad-Consejo general de hermandades y cofradías, 1996.



- RODRÍGUEZ BARRAL, P., *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón*, Barcelona, Universidad Autónoma, 2003
- RODRÍGUEZ BECERRA, S. y HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, S., “La religiosidad popular y los mendicantes en Andalucía en el Antiguo Régimen”, en *Congreso Internacional: Materiales para un diccionario. XVIII Curso de Verano*, Priego de Córdoba-Jaen, 2012, pp. 2-43.
- RODRÍGUEZ DE GRACIA, H., “El Corpus de Toledo. Una fiesta religiosa y profana en los siglos XVI y XVII”, en *Zainak* 26, 2004, pp. 385-410.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *La Península Metafísica. Arte, Literatura y Pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLO, A., “Liturgia y culto en las iglesias de Palladio”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. VII-VIII, Madrid, 1996, pp. 51-67.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., “La iconografía de san Ignacio de Loyola y los ciclos pintados de su vida en España e Hispanoamérica”, en *Ignacio de Loyola y su tiempo*, Bilbao, Universidad de Deusto-Mensajero, 1992, pp. 107-126.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., “Las Capillas de Comunión en la Comunidad Valenciana”, en *Actas del I Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Valencia, Consellería de Cultura-Generalitat, 1993, pp. 287-295.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., “Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* vol. III, Madrid, Universidad Autónoma, 1991, pp. 43-52.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., “Teatro y espacio sacro en el barroco”, en *Espacios teatrales del barroco español. Calle-Iglesia-Palacio-Universidad. XIII Jornadas de Teatro clásico de Almagro*, Kassel, 1991, pp. 101-120.
- RODRÍGUEZ HERRERA, I., *Antigüedad clásica y Cristianismo*, Salamanca, Universidad Pontificia, 1983.
- ROIG CONDOMINA, M<sup>a</sup>.V., “Rhinoceros versus Unicornem”, en *Ars Longa*, 1, Valencia, 1990, pp. 81-87.
- ROMERO MENSAQUE, C. J., *Un paradigma de la religiosidad popular moderna en España: la devoción del Rosario y sus cofradías*, Murcia, Universidad, 2014.
- ROSA LÓPEZ, D. de la, *Los Seises de la catedral de Sevilla: ensayo de investigación histórica*, Sevilla, 1904.
- ROSA, G. de, “L’Eucaristia al Concilio di Trento. L’Eucaristia come sacramento e come sacrificio”, en *La Civiltà Cattolica* nº 3648, 2002, pp. 534-546 y nº 3651-3652, 2002, pp. 239-251.
- ROSA, G. de, “L’Eucaristia nella vita della Chiesa. Dal VI secolo a san Tommaso d’Aquino”, en *La Civiltà cattolica* nº 3643, 2000, pp. 41-54.
- ROSENTHAL, E. E., “Del proyecto gótico de Enrique de Egas al modelo renacentista de Diego de Siloe”, en GILA MEDINA, L. (Coord.), *El libro de la catedral de Granada*, vol. 1, Granada, cabildo de la catedral metropolitana, 2005, pp. 93-127.
- ROSENTHAL, E. E., “La catedral de Granada: el altar mayor bajo cúpula”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 23, Madrid, Universidad Autónoma, 2011, pp. 21-30.
- ROSENTHAL, E. E., *La Catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español*. Consultada la traducción de SANTANA LARIO, J., editada en Granada, Universidad, 1990.
- ROTH, L. M., *Understanding Architecture: Its elements, history and meaning*, Boulder, Westview Press, 1993, p. 249; y WEBB, M., *The Churches and Catacombs of the Early Christian Rome. A comprehensive guide*, Sussex Academic Press, 2001.
- ROUWHORST, G. A. M., “La célébration d l’Eucharistie dans l’Église primitive”, en *Questions Liturgiques* nº 74, 1993, 89-112.
- ROVIRA BELLOSO, J. M., *La doctrina de Trento sobre l’Eucaristia. Lectura i interpretació del Magisteri eclesiàstic*, Barcelona, 1975.
- RUBENS, P. P., y BARBÉ, J. B., *Vida de San Ignacio de Loyola en imágenes*. Consultada la edición facsímil con estudio preliminar de NAVAS GUTIÉRREZ, A. M., Granada, Universidad, 1992.
- RUBIO GARCÍA, L., *La procesión del Corpus en el siglo XV en Murcia*, Murcia, Academia Alfonso X ‘El Sabio’, 1987.

- RUBIO LAPAZ, J., *Pablo de Céspedes y su círculo: Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Granada, Universidad, 1989.
- RUIZ GÁLVEZ, A. M., “Guardar las apariencias. Formas de representación de los poderes locales en el medio rural cordobés de la época moderna”, en *Historia y Genealogía. Revista de estudios históricos y genealógicos*, Córdoba, Universidad, nº 1, 2011, pp. 167-187.
- RUIZ JURADO, M., *Los votos de Montmartre. Historia y espiritualidad*, Roma, CIS, 1985.
- RUIZ MARTÍNEZ-CAÑAVATE, P., *Psalmodia Eucharistica. Grabados e iconografía*, Granada, Zumaya, 2011.
- RUIZ MONTEJO, I., “El nacimiento de la Iconografía cristiana”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV-7, Madrid, 1991. pp. 21-30.
- RYE-CLAUSEN, H., *Die Hostienmühlebilder im Lichte mittelalterlicher Frömmigkeit*, Stein am Rhein, 1981.
- SAAVEDRA FAJARDO, D., *Empresas políticas (1640)*. Consultada la edición de DÍEZ DE REVENGA, F. J., col. Clásicos universales Planeta, Barcelona, Planeta, 1988.
- SAAVEDRA FAJARDO, D., *Empresas políticas*, Barcelona, Planeta, 1988, págs. 287-290.
- SAGE, A., “L’Eucharistie dans la pensée de saint Augustin”, en *Revue d’Etudes Augustiniennes et Patristiques* nº 15, 3-4, 1969, pp. 209-240.
- SAINT-THIERRY, G. de, *De natura et dignitate amoris* 184, 403. Traducción de T. David e introducción de D. N. Bell, Col. Padres cistercienses nº 30, 1981.
- SALADO, D., “Sobre el valor antropológico del tratado eucarístico de santo Tomás”, en *Ciencia Tomista* nº 101, 1974, pp. 215-251.
- SALE, G. (Ed.), *Ignacio y el arte de los Jesuitas*, Turín-Bilbao, Mensajero, 2003.
- SALES, F. de, *Introducción a la vida devota y Tratado del amor de Dios*, Ginebra, 1608. Consultada la edición de Madrid, Palabra, 2002.
- SALES, F. de, *Tratado del amor de Dios*, lib. 6, c. 7. Edición de Madrid, BAC, 1995.
- SALVADOR GONZÁLEZ, J. M., “La estética inmanente de san Buenaventura en su ‘Itinerarium mentis in Deum’. Continuidad e innovación respecto a sus fuentes patrísticas”, en *V Jornadas de Estudio sobre el pensamiento patrístico y medieval. Fuentes del pensamiento medieval: continuidad y divergencias*, Tucumán, Universidad del Norte – Santo Tomás de Aquino, 2010. En prensa.
- SAN VICTORE, H. de, *In caelestem ierarquiam*, libro III, Patrología latina, tomo CLXXV, col. 950.
- SAN VICTORE, H., “De Bestiis et aliis rebus. Libri Quatuor”, en *Opera Omnia, tribus tomis digesta*. Col. Patrologiae Cursus Completus Sibe Bibliotheca Universalis, integra, uniformis commoda oeconomica omnium ss. patrum, doctorum scriptorumque ecclesiasticorum qui ab aevo apostolico at innocenti tercero tempora floruerum ..., t. CLXXVII, París, J.-P. Migne, 1879.
- SAN VICTORE, H., “De scripturis et scriptoribus sacris”, en *Opera Omnia, tribus tomis digesta*. Col. Patrologiae Cursus Completus Sibe Bibliotheca Universalis, integra, uniformis commoda oeconomica omnium ss. patrum, doctorum scriptorumque ecclesiasticorum qui ab aevo apostolico at innocenti tercero tempora floruerum, t. CLXXV, París, J.-P. Migne, 1879.
- SANCHES MARTINS, F., “Trono eucarístico do retábulo barroco português: origen, função, forma e simbolismo”, en *I Congresso Internacional do Barroco. Actas*, vol. II, Porto, Universidade-Governo Civil, 1991, pp. 17-58.
- SÁNCHEZ LAFUENTE-GÉMAR, R., “La orfebrería”, en GILA MEDINA, L. (Coord.), *El libro de la catedral de Granada*, vol. 1, Granada, cabildo de la catedral metropolitana, pp. 580-603.
- SÁNCHEZ LAFUENTE-GÉMAR, R., *El arte de la platería en Málaga. 1550-1800*, Málaga, Universidad-I.A.P.H., 1997.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., “‘Rex Martyrum, Sol Salutis’. El Palacio cristológico”, en AA. VV., *El Retrato... op. cit.*, pp. 35-54.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., “‘Non Vos Delerinquam. La Catedral de Málaga y un sueño del Renacimiento’”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII-6, 1993, pp. 221-240.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., “Edificios de oro y plata: las maquetas de una arquitectura imposible”, en *Boletín de Arte* nº 16, Málaga, Universidad, 1995, pp. 139-158.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., “Iconografía e iconología del Pelicano: Un ensayo sobre la reconversión del concepto de filantropía”, en *Boletín de Arte*, nº 12. Málaga, Universidad, 1991. pp. 127-146.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., “Iconografía franciscana en Andalucía: los temas y su proyección artística”, en PELÁEZ DEL ROSAL, M. (Coord.), *El franciscanismo en Andalucía. Conferencias del I Curso de verano*, Priego de Córdoba, CajaSur, 1997, pp. 241-280.

- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., "Sol iustitiae. Arquitectura, culto eucarístico y poder episcopal en la catedral de Almería", en *Imafronte*, nº 19-20, Murcia, Universidad, 2008, pp. 368-369.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Málaga, Hermandad de la Amargura (Zamarrilla), 1996.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *Historia de una utopía estética: el proyecto de Tabernáculo para la Catedral de Málaga*, Málaga, Universidad, 1995.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., *Statio Urbus. Rito, ceremonia y estaciones de penitencia en la Catedral de Málaga*, col. Libros cofrades 12, Málaga, Agrupación de Cofradías, 2012.
- SÁNCHEZ LORA, J. L., "Hechura de santo: procesos y hagiografías", en GONZÁLEZ-SÁNCHEZ, C. A. y VILA VILAR, E. (Coords.), *Grafías del imaginario: representaciones culturales en España y América (siglos XVI-XVIII)*, 2003, pp. 336-352.
- SÁNCHEZ LORA, J. L., *Mujeres, conventos y formas de religiosidad barroca*, Madrid, Fundación Universitaria española, 1988.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, F. J., "'El predicador como representante a lo divino': un aspecto de la teatralización del púlpito en el Barroco", en GARCÍA DE ENTERRÍA, M<sup>a</sup>. C. y CORDÓN MESA, A. (Coords.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, vol. 2, 1998, pp. 1455-1462.
- SÁNCHEZ ORTEGA, M-H., *Confesión y trayectoria femenina. Vida de la Venerable Quintana*, col. Monografías nº 18, Madrid, CSIC, 1996.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D., "El retablo barroco como máquina y espectáculo: Díaz del Ribero y la iglesia de los jesuitas de Granada", en *Actas del X Congreso de Historia del Arte. Los clasicismos en el arte español*, Madrid, Uned-CEHA, 1994, pp. 273-282.
- SANCHO DE SOPRANIS, H., "La custodia del Corpus de la Catedral de Cádiz", en *Archivo Hispalense*, nº 107, Sevilla, Diputación, 1961, pp. 245-301.
- SANS I TRAVÉ, J. M. (Dir.), *Dietari o Llibre de Jornades (1411-1484) de Jaume Safont*, Barcelona, Fundación Noguera, 1992.
- SANSTERRE, J. M., *Eusèbe de Césarée et la naissance de la théorie 'cesaropapiste'*, en *Byzantion* nº 42, 1972, pp. 131-195; 532-594.
- SANTI, A. de, "L'Orazione delle Quarent'ore e i tempi di calamità e di guerra nel secolo XVI", en *La Civiltà Cattolica* 68º, vol. 3, Roma, 1917, pp. 34-44.
- SANTOS DÍEZ, J. L., *Política conciliar postridentina en España: el concilio provincial de Toledo de 1565. Planteamiento jurídico canónico*, Roma, Instituto Español de Historia Eclesiástica, 1969.
- SANTOS MÁRQUEZ, A. J., "Exaltación de la doctrina eucarística y de otros dogmas católicos en el Trono de Octavas de la Catedral de Sevilla. Un estudio de su iconografía", en *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, nº 22, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2012, pp. 89-111.
- SANTOS, F. de los, *Descripción Breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, Madrid, Imprenta Real, 1657.
- SANZ SERRANO, M<sup>a</sup>. J., "Escultura y orfebrería panormitanas en la catedral de Sevilla", en *Archivo Hispalense*, t. 65, nº 188, Sevilla, Diputación, 1982, pp. 75-82.
- SANZ SERRANO, M<sup>a</sup>. J., *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla*, Col. Arte Hispalense nº 17, Sevilla, Diputación, 1978.
- SANZ SERRANO, M<sup>a</sup>. J., *Juan Laureano de Pina*, col. Archivo Hispalense nº 26, Sevilla, Diputación, 1981.
- SANZ SERRANO, M<sup>a</sup>. J., *La custodia de la catedral de Cádiz: una integración de estilos*, Cádiz, Ayuntamiento-Fundación Vipren, 2000.
- SANZ, M. J., "La procesión del Corpus en Sevilla. Influencias sociales y políticas en la evolución del cortejo", en *Ars Longa* nº 16, 2007, p. 56-57.
- SANZ, M. J., *La custodia procesional. Enrique de Arfe y su escuela*, Córdoba, CajaSur, 2000.
- SARIOL DÍAZ, J., "Clemente de Alejandría, un teólogo liberal", en *Discursos y ponencias del IV Congreso Nacional de Estudios Clásicos*, Barcelona, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1971-1973.
- SARRIÓN MORA, A., *Sexualidad y confesión. La solicitud ante el Tribunal del Santo Oficio (siglos XVI-XIX)*, Madrid, 1994.
- SAUVEL, T., "Les miracles de Saint Martin. Recherches sur les peintures murales de Tours au V<sup>e</sup> et au VI<sup>e</sup> siècle", en *Bulletin Monumental*, 1956, pp. 153-179.
- SCHAPIRO, M., *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- SCHILLER, G., *Iconography of Christian Art*, Londres, Lund Humphries, 1971-1972.

- SCHILLER, G., *Iconography of Christian Art. The Passion of Christ* vol. 2, Londres, Lund Humphries, 1972.
- SCHMIDT, H., *Introductio in Liturgiam Occidentalem*, Herder, Roma, 1969.
- SCHUMUCKI O., "La devoción eucarística en la 'Carta a toda la Orden' de san Francisco de Asís", en *Selecciones de franciscanismo* vol. IX, nº 25-26, 1980, pp. 219-227.
- SCHUSTER, I. et alt., *Ordus Romanus Primus. Roma, siglo VIII*, col. Cuadernos Phase 201, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 2011.
- SEASOLTZ R. K., *A Sense of the Sacred. Theological foundations of Christian Architecture and Art*, New York, The Continuum International Publishing Group, 2005, pp. 67-72.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, 2ª reimpresión.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio seguido de El Bestiario Toscano*. Madrid, Tuero, 1986.
- SEGUÍ CAMPOS, J. *Poder político, iglesia y cultura en Valencia (1545-1611)*, Valencia, Universidad, 1991.
- *Sermón de los desagracios del SSmo. Sacramento, que en el día 12 de diembre de 1779 en la Parroquial de San Matèo de la Ciudad de Lucena à su M. N. y M. L. Ayuntamiento, con la asistencia del Clero, y del màs autorizado concurso: dixo D. Juan Francisco de Roxas Hidalgo, Colegial Teologo habitual del Insigne de Ntra. Sra. de la Asunción de la Ciudad de Córdoba, Opositor à las Rectorias del Espiritu Santo, S. Nicolás de la Villa, y un Curato del Sagrario de la Sta. Iglesia Catedral de dicha Ciudad, Vicario, que fuè de la Villa de Morente, Cura actual de la única Iglesia Parroquial de la Ciudad de Buxalance, y Comisario del Santo Oficio originario della. Danlo à la prensa à nombre de la misma Ciudad L. M. I. Sres. Don Antonio Joaquin Delgado y Vargas, Alfez mayor, y Don Bernardo de Cuenca, Negrales, y Cárdenas, Regidores, y de diputados de sus fiestas. Y lo dedican a María Santísima en su milagroso simulacro de Aracoeli, Patrona de dicha Ciudad de Lucena, Córdoba, Oficina de Juan Rodríguez, 1780.*
- *Sermón de la translación, y colocación del Señor Sacramentado en el nuevo sagrario, fabricado en la Ciudad de Lucena, en su Iglesia Parroquial de San Matheo. Pronunciado por el M. R. P. Pdo. Fr. Hipólito García, actual Difinidor de la Provincia de Andalucía, Orden de Predicadores, y Prior del convento de N. S. de la Concepción de la Ciudad de Antequera, en el día octavo de la solemnes Fiestas, que se sonsagraron en éste culto; en la que tributó el suyo la M. N. Y M. L. Ciudad, dia 10 de mayo de 1772. Sacanlo a la luz los Illes. Sres. D. Justo Muñoz Villa-real, y D. Francisco Montero y Montenegro, Regidores, y su Cavalleros comisionados para dicha festividad, Antequera, Agustín de Doblas, 1772.*
- SERRANO Y ORTEGA, M., *Glorias sevillanas. Noticia histórica de la devoción y culto que la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla ha profesado a la Inmaculada Concepción de la virgen María desde los tiempos de la Antigüedad hasta la presente época*, Sevilla, 1893.
- SEVERO, S., *Obras completas*.
- SEVILLA; I. de, *Etimologías*, t. II, trad. y notas J. Oroz Reta, Madrid, B.A.C., 1983.
- SHAKESPEARE, W.: *El rey Lear*, acto III, escena IV. Consultada la edición de Barcelona, Océano, 2000.
- SHAKESPEARE, W.: *Julio César*. Acto II, escena I, 19.
- SHAKESPEARE, W.: *La Tempestad*. (ed. Madrid, Cátedra, 1994) Acto III, escena III, 122. Consultada la edición de Oxford University Press-The Oxford Shakespeare, 1984.
- SHAKESPEARE, W.: *Timón de Atenas*. Acto IV, escena 3, 14. Consultada la edición de Madrid, Espasa-Calpe, 1929.
- SIGÜENZA, J., *La fundación del Monasterio de El Escorial*, 1606. Consultada la edición no venial de MUÑOZ-CARAVACA, C., Valencia, 2010.
- SILVA DE LIMA, J., *O corpo do Senhor: um estudio sobre a cmpreensão da Eucaristia em Francisco de Assis a partir de seus escritos*, Porto Alegre, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2014.
- SIMÓN DÍAZ, J., "Fiesta y literatura en el Colegio Imperial de Madrid", en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* nº 6, Madrid, Universidad Complutense, 1987, pp. 525-537.
- SIMONETTI, M., "Una nuova proposta su Ippolito", en *Agustinianum* 1, 1996, pp. 13-46.
- SMITH, D. E., *From Symposium to Eucharist: The Banquet in the Early Christian World*, Minneapolis, Fortress, 2003.
- SMITH, E. B., *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*, Priceton, 1956.
- SOICHITA, V. I., *Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza-Forma, 1995.



- SOTOMAYOR MUROS, M., *Fe y Magisterio en la iconografía paleocristiana*, Granada, Universidad, 1961.
- SPENCE, S., *The parting of the ways. The Roman Church as a case study*, Leuven, Peters, 2003.
- STADLER, H. (ed.), *Albertus Magnus. De animalibus libri XXVI. Nach der cölnner urschrift*. t. 2, libros XIII-XXVI. Münster, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1920.
- STARK, R., *La expansión del cristianismo. Un estudio sociológico*, Madrid, Trotta, 2009.
- *Statuti della Venerabile Archiconfraternità del Smo. Sacramento e Cinque Piaghe di N. S. eretta nella Chiesa de SS. Lorenzo, e Damaso di Roma, noivamente riformati e posti in luce*. Roma, Stamperia della Cam. Apostolica, 1626.
- STEINMETZ, D., *Calvin in context*, Nueva York, Oxford University Press, 1995.
- STENDHAL (BEYLE, H.), *Roma, Nápoles y Florencia*. Versión editada en Madrid, Alianza, 2007.
- STRAUSS, W. L., *German and Netherlandish masters of the fifteenth and sixteenth centuries*, col. The Illustrated Bartsch, Nueva York, Abaris Books.
- STRINGER, M. D., "Rethinking the origins of the Eucharist. A socio-historical approach", en *Jarrboek voor liturgiederzoek* nº 25, 2009, pp. 13-34.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., *Los Reyes Católicos. La expansión de la fe*, Madrid, 1989.
- SUBERBIOLA MARTÍNEZ, J., "La quema de iglesias en la tierra de Vélez-Málaga durante la rebelión morisca de 1568", en *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, nº 17, Málaga, Universidad, 1995, pp. 335-355.
- SUNDT, R., "Mediocres domos et humiles habeant fratres nostri: Dominican Legislation on Architecture and Architectural Decoration in the 13th century", en *Journal of the Society of Architectural Historians* XLVI, 1987, pp. 394-407.
- TAPIA GARRIDO, J. A., "Los almerienses del siglo XVI", en *Historia general de Almería y provincia* t. VIII, Almería, 1990, p. 242.
- TAPIA GARRIDO, J. A., *Los almerienses del siglo XVI*.
- TARÍN JUANEDA, F., *La Real Cartuja de Miraflores*, Burgos, 1896.
- TARR, R. y RANDELL, K., *Luther and the German Reformation*, Hodder Education, 2008, 3ª edición.
- TAYLOR, R. C., "Francisco Hurtado and his school", en *Art Bulletin*, nº XXXII, 1950, pp. 25-61.
- TAYLOR, R., *Arquitectura y magia. Consideraciones sobre la idea de El Escorial*, col. La Biblioteca Azul, Madrid, Siruela, 1992.
- TELLECHEA IDÍGORAS, J. I., "Un voto de fray Bartolomé Carranza, O.P. sobre el sacrificio de la Misa en el Concilio de Trento", en *Scriptorium Victoricense* nº 5, 1958, pp. 96-146.
- TELLECHEA, I., *Solo y a pie*, Salamanca, Sígueme, 2002, 8ª edición.
- TENA, P., "La Eucaristía hace Iglesia", en TENA, P., CASTELLANO, J. y OÑATIBIA, I., *Iglesia y Eucaristía. Cuadernos Phase* nº 119, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 2001, pp. 6-9.
- TERTULIANO, *Apologeticum* 39.
- THEISEN, R., *Mass Liturgy and the Council of Trent*, Minnesota, 1965.
- THOMAS, A., *Die Darstellung Christi in der Kelter*, Düsseldorf, 1936.
- THOMAS, A., *Die Theologie des mystischen Kelterbildes*, Düsseldorf, 1936.
- THOMPSON, M. D., "'Claritas' 'Scripturae' in the Eucharistic Writings of Martin Luther", en *Westminster Theological Journal* nº 60-1, 1998, pp. 23-41.
- *Todas las obras de arquitectura y perspectiva de Sebastiano Serlio de Bolonia*, edición facsímil con introducción de SAMBRICIO, C. y estudio lingüístico de DÍAZ PADILLA, F., Oviedo, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1986.
- TOMLINSON, R. A., "The chronology of The Perachora Hestiatorion and its significance", en MURRAY, O. (Dir.), *Symptotica. A Symposium on the Symposium*, Oxford, Carendon Press, 1990.
- TODD BILLINGS, J. y JESSELINK, I. J. (Eds.), *Calvin's theology and its reception. Disputes, developments, and new possibilities*, Louisville (Kentucky), Westminster John Knox Press, 2012.
- TORIO, A., "La eucaristía en san Agustín", en *Teología y Vida* 2-3, 1998, pp. 171-198.
- TORMO, E.: "La apoteosis eucarística de Rubens. Los tapices de las Descalzas Reales de Madrid", "La apoteosis eucarística de Rubens. Estudio de las composiciones" y "La apoteosis eucarística de Rubens. La subserie segunda de los tapices eucarísticos de las Descalzas", en *Archivo español de arte*, t. 15, nº 49, 51 y 54, 1942, pp. 1-26, 117-131 y 291-315.
- TORRE, J. M. de la, "La Eucaristía en las más primitiva literatura cristiana (hasta el siglo IV)", en *Lumieira* nº 49-51, 2002, pp. 65-102.

- TORRES DUARTE, A. V., *Tras las claves de la exégesis de Emaús*, Bogotá, Universidad de san Buenaventura, 2013.
- TORRES FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup>. R., “El ciclo de pinturas marianas de la Capilla Mayor de la Catedral de Almería, culminación de un programa de valor historicista”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía. Actas de los III Coloquios de Iconografía*, t. VI, nº 12, Madrid, Fundación Universitaria Española-Seminario de Arte ‘Marqués de Lozoya’, 1993, pp. 226-231.
- TORRES FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup>. R., “La arquitectura civil y religiosa en los siglos XVI al XVIII”, en AA. VV., *Almería*, vol. 4, Granada, Andalucía-Anel, 1983, p. 1288.
- TORRES FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup>. R., “La transformación barroca de la catedral de Almería. Arquitectura y ornamentación”, en RAMALLO ASENSIO, G. (Ed.), *Las Catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Murcia, Universidad, 2003, pp. 269-296.
- TORRES PETERS, F. X., “La custodia de la catedral de santa María de Ibiza”, en RIVAS CARMONA, J. (Coord.), *Estudios de platería: San Eloy 2010*, Murcia, Universidad, 2010, pp. 739-755.
- TORRES RUIZ, M. F., *La columna salomónica en la pintura española de los siglos XVI y XVII*. Separata de la obra *Homenaje al profesor Hernández Díaz*, Sevilla, Universidad, 1982.
- TORRES-SEVILLA, M., y ORTEGA DEL RÍO, J. M., *Los Reyes del Grial*, León, Reino de Cordelia – Fundación Monte León, 2014.
- TOVAR, G. de, *Pintura y breve recopilación de la obra de la Santa Iglesia Mayor de Málaga*, Antequera, Imprenta de Claudio Bolán, 1603, s/f. Consultada la edición facsímil con introducción de CAFFARENA SUCH, A., Málaga, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1988.
- TRENS, M., *Custodias españolas*, Barcelona, Litúrgica española, 1952.
- TRENS, M., *Custodias procesionales españolas*, Barcelona, 1952.
- TRENS, M., *La eucaristía en el arte español*, Barcelona, 1952
- TULLIO-ALTAN, C., *Soggetto, simbolo e valore. Per una ermeneutica antropologica*, Milán, 1992.
- TYLENDÁ, J. N., “A Eucharistic Sacrifice in Calvin’s Theology?”, en *Theological Studies* nº 37, 1976, pp. 456-466.
- TYLENDÁ, J. N., “Calvin and Christ’s presence in the Supper. True or real”, en *Scottish Journal of Theology* vol. 27, nº 1, 1974, pp. 65-75.
- URECH, E.: *Dictionnaire des symboles chrétiens*. Neuchâtel, Delachaux & Niestlé, 1972.
- VALERA IGLESIAS, M., “En torno a la educación de los príncipes en la Edad Media y el Renacimiento” en *Escuela Abierta* nº 12, 2009, pp. 75-86.
- VALTIERI, S., *La Basilica di S. Lorenzo in Damaso: nel Palazzo della Cancelleria a Roma attraverso il suo archivio rinetuto scomparso con documenti inediti circostante*, Roma, 1984.
- VAN DE SANDT, H., “The eucharistic food of the didache in its jewish purity setting”, en *Vigiliae Christianae* nº 56, 2006, pp. 223-246.
- VAN DIJK, S. P. J. y HAZELDEN WALKER, J., *The origins of the Modern Roman Liturgy. The Liturgy of the Papal Court and the Franciscan Order in the Thirteenth Century*, Londres, Newman Westminster Maryland Darton, Longmann and Tood, 1960.
- VARELA HERVÍAS, E., *La custodia procesional de la muy noble y leal villa de Madrid*, Madrid, 1952.
- VARELA, J., *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Madrid, Turner, 1990.
- VAUCHEZ, A., *La espiritualidad del Occidente medieval (siglos VIII-XII)*, Madrid, Cátedra, 1985.
- VAUX, R. de, *Instituciones del Antiguo Testamento*, Barcelona, Herder, 1992.
- VÁZQUEZ HOYS, A. M<sup>a</sup>., “La serpiente en Egipto”, en *Aegyptiaca Complutensia*, 1, Madrid, 1992, pp. 93-113.
- VÁZQUEZ HOYS, A. M<sup>a</sup>., “La serpiente en las monedas. Transmisión iconográfica de una antigua creencia”, en *Espacio, Tiempo y Forma. Historia Antigua*, 6, Madrid, 1993, pp. 59-98.
- VELANDIA ONOFRE, D., “¿Teatro en el púlpito? La oratoria sagrada española del siglo XVII”, en *Perífrasis* vol. 3, nº 5, Bogotá, 2012, pp. 35-48.
- VELASCO PÉREZ, J. A., “El concepto de memorial objetivo en el decreto tridentino sobre el sacrificio de la misa”, en *Revista española de teología* nº 54, 1994, pp. 5-48.
- VELASCO PÉREZ, J. A., *El sacrificio de la misa. Memoria, representación en imagen del único sacrificio de Cristo en el Concilio de Trento*, Salamanca, Universidad Pontificia-Facultad de Teología, 1991.
- VENARD, M., “Le sang du Christ: sang eucharistique ou sang relique?”, en *Tabularia. Études* nº 9, 2009, pp. 1-12.

- VENTURA GRACIA, M., *Las cofradías cordobesas del Santísimo Sacramento. El caso de Espejo en la Edad Moderna*, serie Estudios de Historia Moderna, col. Maior XXXVI, Córdoba, Universidad-CajaSur, 2010.
- VETTER, E., *Die Kupferstiche zur 'Psalmodia Eucharistica' des Melchor Prieto von 1622*, Munich, 1972.
- *Viage de España, ó cartas, en que se dá noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella. Su autor D. Antonio Ponz, Individuo de la Real Academia de la Historia, y de la Real Sociedad Bascongada*. T. III. Madrid, Imprenta de Joachin Ibarra, 1774.
- *Vida admirable del glorioso San Pascual Baylón Hijo de la Provincia de San Juan Bautista de Religiosos Descalzos de la Regular, i mas estrecha Observancia de N.P.S. Francisco en el Reino de Valencia. Dispuesta por el P. Fr. Iuan Baptista Talens*, Valencia, Benito Monfort, 1761.
- *Vida de la Bienaventurada Madre soror Maria Magdalena de Pazzi, Religiosa Observante de N. Senhora del Carmen del monasterio de Santa María de los Angeles de Florencia. Agora nuevamente beatificada por nuestro Santissimo Padre Urbano VIII. Escrita por el Padre Fray Luis de la Presentación lector de Theologia moral de la misma Orden en la Provincia de Portugal. Dirigida a la muy ilustre Señora doña Luiza de Sylva, y Mendoça*, Lisboa, Geraldo da Vinha, 1626.
- *Vida de san Ignacio de Loyola fundador de la Compañía de Jesus. Resumida, y añadida de la Bula, y Relaciones de su Canonización y de otros graves Autores. Por el P. Juan Eusebio de Nieremberg de la misma Compañía. Al Ilustrissimos. Don Lorenço de Cardenas, y Balda Conde de la Puebla, Presidente de las Indias, & c*, Madrid, Imprenta del Reyno, 1631.
- *Vida del Patriarca San Bruno, y principio de su Religión, que fundó en los muy ásperos montes de Cartuxa. Reducida a compendio por el R. P. D. Joaquin Alfaura, Monge de la Real Cartuxa de nuestra Señora de Valde-Christo, Prior que fue de la misma Casa, sacada de la que tiene escrita en la Historia de las Cartuxas de la Provincia de Cataluña*, Salamanca, Francisco de Tózar, 1791, p. 175. 2ª edición.
- *Vida del siervo de dios exemplar de sacerdotes el venerable padre Fernando de Contreras natural de esta Ciudad de Sevilla, de abito clerical de N. P. S. Pedro. Escrita del orden del dean y cabildo de esta Santa, Metropolitana, y Patriarchal Iglesia; que la dedica y ofrece a la protección del gran monarca de las Españas el invicto Carlos II N. S. por el padre Gabriel de Aranda de la Compañía de Jesús*. Sevilla, Imprenta de Thomas Lopez de Haro, 1692.
- *Vida y milagros del glorioso Confesor S. Nicolas de Tolentino, de la Orden de San Agustín, llamado el milagroso por el Papa Eugenio Quarto. Ordenada por el Padre Maestro F. Juan Gonçalez de Critana, de la misma Orden. A la insigne Cofradía y cofrades de San Nicolás de Tolentino*, Madrid, Alonso Martín, 1612.
- *Vida, virtudes, y milagros del Glorioso Señor S. Francisco de Sales, natural del Ducado de Saboya, Obispo, y Príncipe de Ginebra, Patriarca de la Orden Sagrada de las Religiosas de la Visitación; Tercero de los Mínimos de S. Francisco de Paula; de la Congregación del Oratorio en Tonon. Con dos Indices; de Capítulos; y de Cosas Notables. Que dedica al Eminmo. Y Revmo. Señor Don Luis Manuel Portocarrero, Cardenal de la Santa Iglesia de Roma, del Título de Santa Sabina, Protector de España, Arçobispo de Toledo, Primado de las Españas, Canciller Mayor de Castilla, del Consejo de Estado de su Magestad, &c. Su autor el padre doctor don Miguel de la Portilla, Complutense, Presbytero de la Congregación del Oratorio en Madrdi; antes Colegial en el de Santa Justa, y Rufina, y Catedratico de la Sagrada Lengua Griega en la Universidad de Alcalá*. Madrid, Imprenta de Antonio Román, 1695.
- *Vida, y milagros del Glorioso San Antonio de Padua, sol brillante de la Iglesia, Lustre de la Religión Seráfica, Gloria de Portugal, Honor de España, Thesoro de Italia, terror del infierno, martillo perpetuo de la heregía, entre los Santos por excelencia el Milagrero. Escrita por el R. P. Fr. Miguel Mestre, Lector Jubilado de la Orden de N. P. S. Francisco de la Regular Observancia. A instancias de la piedad de muchos devotos del Santo. Dedicala, Y con intimo afecto se la consagra al mismo glorioso Padre S. Antonio, en agradecimiento de los muchos favores, que por sí intercession ha recibido de Dios. Va al fin añadido el Novenario del Santo*, Gerona, Narcisso de Oliva, 1794.
- VILLANUEVA MUÑOZ, E. A., "La fachada de la Catedral de Granada: consideraciones simbólicas", en *Cuadernos de Arte*, nº 32, 2001, pp. 139-157.
- VILLAR AMADOR, P., "El arzobispo de Granada D. Pedro Guerrero: su biblioteca" en *Bibliotecas de Granada*, Granada, Universidad, 1984, pp. 188-192.
- VILLEGAS PAREDES, G., *Diferencias léxico-semánticas de documentación escrita en las diferentes órdenes religiosas del siglo XVII español*, Madrid, Universidad Complutense, 2008.
- VIÑAS, T., "La eucaristía en la palabra y en la vida de san Agustín", en *La Ciudad de Dios* nº 1, 2000, pp. 125-147.

- *Vita del beato Bernardino Tomitano da Feltre. Della religione de Minori Osservanti di san Francesco. Scritta da don Angelo Blengini e dedicata alla santità din Nostro Sig. Papa Clemente XI da don Donato Tomitano canonico della DUcale si San Marco di Venezia*, Padua, Stamperia del Seminario, 1710.
- *Vite de Santi e Beati toscani. De'quali infino á hoggi comunemente si ha cognizione. Raccolte, e parte ancora, ó Scritre, ó Volgarizzate dal Padre Abate Don Silvano Razzi Camald di nuovo ristampate.*, Florencia, Stamperia de'Sermartelli, 1627.
- VIZUETE MENDOZA, J. C., "Cofradías eucarísticas de Toledo. Corpus Christi y Minerva", en *Minerva. Liturgia, fiesta y fraternidad en el Barroco español. I Congreso Nacional de Historia de las Cofradías Sacramentales*, Sepúlveda, Cofradía del Corpus, 2008, pp. 197-231.
- VIZUETE MENDOZA, J. C., "Teología, Liturgia y Derecho en el origen de la fiesta del Corpus Christi", en FERNÁNDEZ SUÁREZ, G. y MARTÍNEZ GIL, F. (Coord.), *La fiesta del Corpus Christi*, col. Estudios nº 84, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 17-42.
- VLOBERG, M., *L'Eucharistie dan l'art*, Grenoble-París, Arthaud, 1946.
- VLOBERG, M., *L'Eucharistie dan l'art*, t. 1, Grenoble-París, 1946.
- VOGEL, C., "La multiplication des messes solitaires du Moyen Age. Essai de statistique", en *Bévue des Sciences religieuses* nº 55, 1981, pp. 206-213.
- VOGEL, C., "Une mutation cultuelle inexplicée: le passage de l'Eucharistie communautaire à la messe privée", en *Bévue des Sciences religieuses* nº 54, 1980, pp. 31-250.
- VORÁGINE, S. de la, *Leyenda Dorada*. Edición de Madrid, Cátedra, 1987.
- WALKER BYNUM, C., "Violent imagery in Late Medieval Piety", en *Bulletin of the German Historical Institute* nº 30, 2002, pp. 3-36.
- WALLERSTEIN, I., *El moderno sistema mundial. La agricultura capitalista y los orígenes de la economía-mundo europea en el siglo XVI*, México, Siglo XXI, 1999.
- WANKE, J., *Beobachtungen zum Eucharistieverständnis des Lukas*, Leipzig, 1973
- WANKE, J., *Beobachtungen zum Eucharistieverständnis des Lukas*, Leipzig, 1973.
- WECKWERTH, A., "Christus in der Kelter: ursprung und wandlungen eines bildmotives", en GULDAN, E. (Ed.), *Beiträge zur Kunstgeschichte: eine festgabe für Heinz Rudolf Rosemann*, Munich-Berlín, 1960, pp. 95-108.
- WEIL, M. S., "The Devotion of the Fourty Hours and Roman Baroque Illusions", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* nº XXXVII, 1974, pp. 218-159.
- WHITE, L. M., *The social origins of Christian Architecture: Building God's House in the Roman World. Architectural adaptaction among Pagans, Jews and Christians*, Col. Harvard Theological Studies 42, Valley Forge, Trinity Press International, 1996.
- WHITE, L. M., *The Social origins of Christian Architecture. Building God's House in the Roman World: Architectural Adaptation among Pagans, Jews and Christians* vol. 1, Col. Harvard Theological Studies, 1996.
- WHITEHEAD, A. N., *Symbolism. Its meanings and effect*. Virginia, University- Babour Pages Lectures, 1927. Edición revisada, New York, Fordham University Press, 1985.
- WIND, E., *La elocuencia de los símbolos. Estudios sobre arte humanista*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- WITTKOWER, R., "L'aquila e il serpente", en *Allegoria e migrazione dei simboli*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 13-87.
- WITTKOWER, R., *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Nueva York-Londres, Norton Library, 1949.
- WOHLMUTH, J., *Realpräsenz und Transubstantiation im Konzil von Trient* 2 vols., Bern, 1975.
- WOODHALL, J. A., "The Eucharistic Theology of Ignatius of Antioch", en *Communio* nº 5, 1972, pp. 5-21.
- WRIGHT, A. D., *Catholicism and Spanish Society under the Reign of Philip II and Philip III*, Lewiston, Edwin Mellen Press Ltd, 1991.
- YARZA LUACES, J. (Coord.), *Fuentes y documentos para la historia del arte. Arte medieval II. Románico y gótico*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- YARZA, J. et alt., *Textos y Documentos para la Historia del Arte II*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- ZAHLIN, H., *Zur typologie der Johannesenamgeliums*, Upsala, 1950; MOLLAT, D., "Le semeion johannique", en *Sacra Pagina* II, 1959, pp. 214-244.



- ZALAMA RODRÍGUEZ, A., “Isabel la Católica y las joyas. La custodia de la catedral de Toledo”, en CHECA CREMADES, F. y GARCÍA, B. (Coord.), *El arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, Madrid, 2005, pp. 331-353.
- ZAMORA, J. V., *Memorias de la Congregación del Presbíteros Seculares del Oratorio de San Felipe Neri de esta ciudad de Málaga*, Málaga, 1784. Consultada copia manuscrita de 1888 existente en la Biblioteca del obispado y diócesis de Málaga, sig. 90/C-42.
- ZANZI, L., *Sacri Monti e dintorni. Studi sulla cultura religiosa e artistica della Controriforma*, Milán, Jaca Book, 2005. 2ª edición
- ZARDIN, D., “Carità e mutua assistenza nelle confraternite milanesi agli inizi dell’età moderna”, en ALBERZONI, M. P. GRASSI, O. (ed.), *La carità a Milano nei secoli XII-XV*, Milán, 1989, pp. 281-300.
- ZARÑATU, S., “Aproximaciones a la cristología de Ignacio de Antioquía”, en *Teología y vida* nº 21, 1980, 115-127.
- ZARÑATU, S., “Les concepts de vie et de mort chez Ignace d’Antioche”, en *Vigiliae Christianae* nº 33, 1979, pp. 324-341.
- ZARÑATU, S., “Notas sobre eucaristía en Ignacio de Antioquía”, en *Revista Católica* nº 105, 2005, pp. 291-293.
- ZEVI, B., *El lenguaje moderno de la arquitectura. Guía al código anticlásico. Arquitectura e historiografía*, Barcelona, Poseidón, 1978.
- ZORACH, R., *Blood, milk, ink, gold: abundance and excess in the French Renaissance*, Chicago, Il, 2005.



