



Alejandro Cañestro Donoso (coord.)



SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE  
In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola



**SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE**

**In memoriam Dr. Lorenzo Hernández  
Guardiola**

Colección: «Colectiva»

© De los textos: sus respectivos autores, 2019

© De esta edición: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2019

Fotografía de cubierta: Juan Antonio Fernández Labaña. Motivo: Niño del grupo «Las hijas de Jerusalén», obra del escultor murciano Juan González Moreno (1956)

Coordinación técnica: Lorena Bernabéu

ISBN: 978-84-7784-813-4

Depósito Legal: A 533-2019

Maquetación: Industrias Gráficas Alicante, S. L.

Impresión: Bañuls Impresores, S. L.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida, de ninguna forma por ningún medio, sin la autorización previa y escrita del autor y del editor, salvo las citaciones en revistas, diarios o libros si se menciona la procedencia.

Alejandro Cañestro Donoso (Coord.)

# SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE

In memoriam Dr. Lorenzo Hernández  
Guardiola

Materiales del II Congreso Internacional  
de Escultura Religiosa  
«La luz de Dios y su imagen»  
Crevillent, 25-28 de octubre de 2018



### **Organización**

Federación de Cofradías y Hermandades de Semana Santa de Crevillent  
Excmo. Ayuntamiento de Crevillent  
Excmo. Gobierno Provincial  
Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert  
Patronato Provincial de Turismo Costa Blanca

### **Comité organizador**

D. José Antonio Maciá Ruiz, presidente ejecutivo  
D. Alejandro Cañestro Donoso, comisario general  
D. Antonio Asensio Alfonso, secretario general  
D. Sergio Lledó Mas, secretario técnico  
D<sup>a</sup> Loreto Mallol Sala, vocal  
D. José Miguel Payá Poveda, vocal  
D. Aurelio Rodríguez Moreno, responsable web

### **Adhesiones institucionales**

Universidad de Alicante  
Universidad Miguel Hernández  
Universidad de Sevilla  
Universidad del País Vasco  
Universidad de Santiago de Compostela  
Universidad de Bergen (Holanda)  
Universidade Católica Portuguesa  
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando  
Comité Español de Historia del Arte  
Centro de Estudios Locales del Vinalopó

El presente libro, *Summa Studiorvm Scvptoricae. In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola*, tiene como objetivo aunar investigaciones originales en el ámbito universitario español y europeo, específicamente en el campo de la escultura religiosa. Los cuatro bloques representan los resultados de los nuevos contenidos de vanguardia a fin de que sean expuestos, mediante su difusión, ante la comunidad científica especializada, a partir del escaparate de un libro editado dentro de las colecciones del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

Asimismo, suponen un trabajo científico escrupuloso por realizarse ellos en un análisis actualizado, crítico y valorativo, a partir del estudio de las fuentes especializadas de información del área disciplinar en la que se desarrollan los estudios aquí incluidos, tanto en formas como en contenidos.

Para cumplir los criterios de calidad con el necesario rigor, se ha constatado que los capítulos presentados no han sido publicados previamente y que son, por tanto, originales, fruto de la investigación científica.

También se constata que su publicación ha contado con el consentimiento de todos sus autores y el de las autoridades responsables de los proyectos e investigaciones en que algunos capítulos están basados.

A fin de mantener un nivel de exigencia muy elevado en cuanto a la calidad de los contenidos, siempre desde el enfoque del rigor y excelencia científicos, se verifica que el proceso de revisión de manuscritos se ha realizado bajo el principio de la revisión arbitral por pares categoriales, mediante dos informes ciegos, por revisores externos y del Instituto Alicantino de Cultura.

Por ello, los enjuiciadores universitarios designados, en su labor arbitral, han valorado los siguientes aspectos:

- Originalidad del manuscrito.
- Metodología empleada.
- Calidad de los resultados y conclusiones, así como coherencia con los objetivos planteados y
- Calidad de las referencias bibliográficas consultadas.

Todo este esfuerzo por conseguir la excelencia en la divulgación en los planos formal y de contenidos se ve reflejado en las siguientes páginas, las cuales aúnan la innovación en los estudios de la escultura en España y Europa con nuevas líneas de investigación en trabajos de vanguardia que están llamados a ser referentes en la Academia en los próximos años.

Este gran esfuerzo ya se ha visto compensado por la satisfacción del trabajo bien hecho y se volverá a ver justificado por la cálida acogida que los lectores harán, a buen seguro, de él.

**Alejandro Cañestro Donoso**  
Doctor en Historia del Arte  
Coordinador de la edición

## Evaluadores

- D<sup>a</sup> María Estrella Arcos Von Haartman. Universidad de Málaga.  
Dra. D<sup>a</sup> Juana M<sup>a</sup> Balsalobre García. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.  
D. Jorge Belmonte Bas.  
Dr. D. Antonio Bonet Salamanca.  
Dr. D. Juan María Cruz Yábar. Museo Arqueológico Nacional.  
Dra. D<sup>a</sup> María Teresa Cruz Yábar. Universidad Complutense de Madrid.  
Dr. D. José Manuel Cruz Valdovinos. Universidad Complutense de Madrid.  
Dr. D. Francisco Javier Delicado Martínez. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.  
Dr. D. Enrique Fernández Castiñeiras. Universidad de Santiago de Compostela.  
Dr. D. Ricardo Fernández Gracia. Universidad de Navarra.  
D. Juan Antonio Fernández Labaña. Centro de Restauración de la Región de Murcia.  
Dra. D<sup>a</sup> Mercedes Fernández Martín. Universidad de Sevilla.  
Dr. D. Antonio Rafael Fernández Paradas. Universidad de Granada.  
Dra. D<sup>a</sup> Fausta Franchini Guelfi. Università degli Studi di Genova.  
Dr. D. Pedro Antonio Galera Andreu. Universidad de Jaén.  
Dr. D. Rafael Gil Salinas. Universitat de València.  
D<sup>a</sup> Cristina Gómez López.  
Dra. D<sup>a</sup> Susana Guerrero Sempere. Universidad Miguel Hernández.  
Dr. D. Lorenzo Hernández Guardiola. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.  
D. José Ignacio Hernández Redondo. Museo Nacional de Escultura.  
Dra. D<sup>a</sup> Victoria Herráez Ortega. Universidad de León.  
Dr. D. Javier Ibáñez Fernández. Universidad de Zaragoza.  
Dr. D. Justin E. A. Kroesen. Universidad de Bergen, Países Bajos.  
D. Sergio Lledó Mas. Museo de Semana Santa de Crevillent.  
D. Víctor Manuel López Arenas.  
Dr. D. Rafael López Guzmán. Universidad de Granada.  
Dr. D. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz. Universidad de Granada.  
Dr. D. Andrés Luque Teruel. Universidad de Sevilla.  
Dra. D<sup>a</sup> Palma Martínez-Burgos García. Universidad de Castilla-La Mancha.  
Dr. D. Vicente Méndez Hernán. Universidad de León.  
Dr. D. Francisco Javier Montalvo Martín. Universidad de Alcalá de Henares.  
Dr. D. Francisco Montes González. Universidad de Granada.  
Dra. D<sup>a</sup> Maria Concetta di Natale. Università degli Studi di Palermo, Sicilia.  
D. Carlos Navarro Rico. Universitat de València.  
D. Adolfo Padrón Rodríguez. Museo Sacro del Tesoro de la Concepción (La Orotava, Tenerife).  
D<sup>a</sup> Josepre Pérezgil Carbonell. Museo de Bellas Artes de Alicante.  
Dr. D. Germán Ramallo Asenso. Universidad de Murcia.  
Dr. D. Wifredo Rincón García. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.  
Dr. D. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.  
Dr. D. Delfín Rodríguez Ruiz. Universidad Complutense de Madrid.  
Dr. D. Jesús Rojas-Marcos González. Universidad de Sevilla.  
Dr. D<sup>a</sup> Guadalupe Romero Sánchez. Universidad de Granada.  
Dr. D. Juan Ignacio Ruiz López. Universitat de Barcelona.  
Dr. D. Rafael Sánchez-Lafuente Gémar. Universidad de Málaga.  
D. Miguel Ángel Sánchez López.  
D. Javier Sánchez Portas. Archivo Central de la Generalitat Valenciana.  
Dr. D. Jesús Ángel Sánchez Rivera. Universidad Complutense de Madrid.  
Dr. D. Jaime Sancho Andreu. Arzobispado de Valencia.  
D. Pablo Torres Luis.  
D<sup>a</sup> Ana Satorre Pérez. Ayuntamiento de Crevillent.  
Dr. D. Joan Ramón Triadó Tur. Universitat de Barcelona.  
Dr. D. Santiago Varela Botella.  
Dr. D. Gonçalo Vasconcelos e Sousa. Universidade Católica do Porto.  
Dr. D. José Javier Vélez Chaurri. Universidad del País Vasco.  
D. Valeriano Venneri.  
Dr. D. Matthias Weniger. Museo Nacional de Munich.



## ÍNDICE

Prólogo . . . . .	13
<i>José Antonio Maciá Ruiz</i>	
<b>Bloque I. Consideraciones teóricas y conceptuales de la escultura religiosa</b>	
Escultura en las fachadas catedralicias durante el Alto Barroco: función y evolución en el tiempo . . . . .	19
<i>Germán Ramallo Asensio</i>	
La melancolía de Roma: la escultura religiosa académica en la Corte alfonsina . . . . .	59
<i>Leticia Azcue Brea</i>	
Pederastia y cambio en la escultura religiosa. Estudio de caso en la basílica de Luján en la Argentina . . . . .	105
<i>Juan Antonio Lázara</i>	
Proceso de creación de tres imágenes de devoción para una capilla contemporánea en Madrid. El encargo y su diseño, talla e instalación. Una experiencia personal . . . . .	123
<i>Ana María Olano Sans</i>	
Estudio de una segunda piel: la indumentaria histórica de la escultura devocional vestidera letuaria . . . . .	135
<i>Santiago Ruiz Espada</i>	
La expresión del dolor en la imaginería religiosa . . . . .	153
<i>Bernardino Navarro Guillén</i>	
La interrelación entre pintura y escultura en el Barroco andaluz . . . . .	157
<i>Jesús Ángel Porres Benavides</i>	
Da Genova alle isole Canarie: arredi sacri marmorei dal cinquecento all'ottocento . . . . .	169
<i>Fausta Franchini Guelfi</i>	

La escultura religiosa en La Orotava entre los siglos XVI y XIX . . . . .	175
<i>Adolfo R. Padrón Rodríguez</i>	

## Bloque II. Escultura y escultores en el Levante español

Nuevas obras del escultor murciano Roque López (1747-1811) localizadas en la provincia de Alicante . . . . .	195
<i>Jorge Belmonte Bas</i>	

«Con el mayor primor que pide el arte»: retablos y muebles del siglo XVIII a cargo de Ignacio Castell . . . . .	211
<i>Alejandro Cañestro Donoso</i>	

El escultor Vicente Tena Fuster (Valencia, 1861-1946) y su producción imaginera en el ámbito español en época contemporánea . . . . .	239
<i>Francisco Javier Delicado Martínez</i>	

Sobre el san Francisco Javier de Nicolás Salzillo existente en la iglesia de san Bartolomé de Murcia . . . . .	269
<i>Juan Antonio Fernández Labaña</i>	

Los gremios de carpinteros de Alicante y Elche: notas sobre los escultores Villanueva, Tahuenga y Salvatierra . . . . .	279
<i>Carlos Enrique Navarro Rico</i>	

El Nazareno de Bullas (Murcia), de 1793 a 2018 . . . . .	311
<i>Pascual Fernández Espín</i>	

Un gran escultor e imaginero andaluz del siglo XXI: José Antonio Navarro Arteaga. Sus obras más sobresalientes. Su grupo escultórico de la Coronación de espinas para la Semana Santa de Lorca (Murcia) . . . . .	325
<i>José Luis Melendreras Gimeno</i>	

Aproximación a los escultores-imagineros actuales de la provincia de Alicante . . . . .	341
<i>Francisco Zaragoza Braem</i>	

## Bloque III. Escultura religiosa en España

Algunos ejemplares de escultura religiosa española en plata (1569-1854) . .	363
<i>José Manuel Cruz Valdovinos</i>	

La escultura sevillana en las dos primeras décadas del siglo XXI. . . . .	381
<i>Andrés Luque Teruel</i>	

Siete siglos de escultura en la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza . . . . .	451
<i>Wifredo Rincón García</i>	
El retablo de la Esclavitud de la Trinidad en Santa María la Blanca de Sevilla . . . . .	469
<i>Jesús Rojas-Marcos González</i>	
The sacred made real: lo sagrado hecho real. Peculiaridad de la escultura sacra española de talla en madera policromada . . . . .	491
<i>Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos</i>	
Fuentes gráficas y modelos en la evolución de la escultura barroca. El ejemplo del País Vasco . . . . .	499
<i>José Javier Vélez Chaurri</i>	
José Esteve Bonet: apuntes sobre su estilo y su relación con artistas valencianos de su época . . . . .	527
<i>Marina Belso Delgado</i>	
Los Escolapios y el Divino Cautivo . . . . .	547
<i>Antonio Bonet Salamanca</i>	
Alonso Cano, escultor en la Corte . . . . .	565
<i>Juan María Cruz Yábar</i>	
Algunas innovaciones características de la escultura de los retablos de la segunda mitad del siglo XVIII . . . . .	583
<i>María Teresa Cruz Yábar</i>	
Alabanza para Dios y enseñanza para el pueblo. El sagrario de Zurbano como modelo de comunicación eucarística contrarreformista . . . . .	603
<i>Aintzane Erkizia-Martikorena</i>	
El altar del Sagrado Corazón de la iglesia de San Ignacio en San Sebastián . . . . .	613
<i>Lucrecia Enseñat Benlliure</i>	
Cemento y hormigón como materiales inusuales en Escultura Religiosa en España, ejemplos de autores y obras. . . . .	625
<i>Francisco Gómez Jarillo</i>	
Darío Ferrández Parra. . . . .	633
<i>Alicia Iglesias Cumplido</i>	

José Zamorano Martínez, escultor de la edad de plata de la imaginería española . . . . .	651
<i>Rafael Marín Montoya</i>	
Bustos relicarios españoles del siglo XVI: Juan de Arfe y Llesmes Fernández del Moral en El Escorial . . . . .	667
<i>Francisco Javier Montalvo Martín</i>	
Aproximación a un Niño Jesús del siglo XVIII del Museo de la catedral de La Almudena. ¿Obra de Luis Salvador Carmona? . . . . .	685
<i>Manuel Núñez Molina</i>	
Algunas novedades sobre escultura barroca española . . . . .	701
<i>Álvaro Pascual Chenel</i>	
Reproducción y creación: la obra belenista del escultor Luis Buendía Ruiz (1895-1963) . . . . .	717
<i>Ángel Peña Martín</i>	
El escultor valenciano Aurelio Ureña, autor del retablo de la antigua Iglesia del Hospital San Juan de Dios (Jaén). . . . .	735
<i>Eva Inmaculada Salido Díaz</i>	
Nuevas aportaciones sobre la escultura napolitana: Nicola De Mari, “maestro scultore” . . . . .	745
<i>Arturo Serra Gómez</i>	
El Santo Sepulcro para la ciudad de Albacete, punto de inflexión en la plástica de Juan González Moreno . . . . .	765
<i>Antonio Zambudio Moreno</i>	

#### **Bloque IV. Conservación y restauración de la escultura religiosa**

Estudio técnico, analítico y documental de la imaginería oriolana de Enrique Galarza . . . . .	783
<i>Elisa Martínez Zerón</i>	
Proceso de restauración y recuperación de la escultura del siglo XVIII de Sant Roc del pany de Santo Domingo, Castellón . . . . .	805
<i>Manuel Moragues Santacreu</i>	
Restauración del Cristo de la Santísima Sangre de Denia . . . . .	815
<i>María Dolores Vilella Villar e Isabel Fernández Margüello</i>	

**ALABANZA PARA DIOS Y ENSEÑANZA PARA EL PUEBLO.  
EL SAGRARIO DE ZURBANO COMO MODELO DE COMUNICACIÓN  
EUCARÍSTICA CONTRARREFORMISTA\***

Aintzane Erkizia-Martikorena  
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU)  
aintzane.erkizia@ehu.eus

Este artículo pretende poner de manifiesto el importante papel que tuvo la escultura como comunicador de la narrativa eucarística en el contexto de los sagrarios contrarreformistas de la provincia de Álava, tomando como ejemplo el tabernáculo de la localidad de Zurbano. En función del amplio análisis realizado, hemos podido constatar que la propia arquitectura del sagrario manifiesta la función eucarística que desempeña; pero lo interesante de esta cuestión es que estas máquinas sacramentales son además un marco arquitectónico para un conjunto de esculturas que conforman un programa iconográfico paralelo al manifestado por el propio sagrario. Con lo cual, nos encontramos ante una doble mensaje sacramental reforzado conjuntamente, dando una visión holística de la representación dogmática de la eucaristía, que se explicará en este trabajo.

### **Alabanza para Dios y enseñanza para el pueblo**

La Iglesia ha empleado siempre el valor mediador del arte para manifestar a sus fieles los misterios de la fe a través de las formas y los signos visibles. Durante la contrarreforma esta función del arte se explotó sobremanera, apoyada en la sesión XXV del Concilio de Trento, la jornada de cierre que se dedicó precisamente a las imágenes religiosas. En ella, los obispos reunidos determinaron que el arte

---

\* Este artículo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España HAR2017-84226-C6-5-P «Los cambios de la modernidad y las resistencias al cambio. Redes sociales, transformaciones culturales y conflictos, siglos XVI-XIX» y del Grupo de Investigación del Sistema Universitario Vasco «A» IT896-16 (2016-2021) «Sociedad, poder y cultura (siglos XIV a XVIII).

religioso debía emplearse como una herramienta didáctica de primer orden porque “*por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos*”<sup>1</sup>. Con esta declaración queda de manifiesto que retablos, pinturas, esculturas, tapices y otros objetos artísticos mostrados en público eran instrumentos para que los fieles conocieran los misterios y las doctrinas que la Iglesia defendía y estimularan la fe en ellos.

En el caso de los sagrarios, esta función narrativa de la obra artística presenta una importante peculiaridad, determinada por la función que desempeña. El sagrario es el receptáculo sagrado de la iglesia y su sola presencia es indispensable para sacralizar el espacio litúrgico, y dado el rechazo que las reformas protestantes estaban mostrando a la eucaristía, en esta época que nos ocupa se convierte en el foco central de la vida parroquial y en “oriente” de la celebración litúrgica (Aizpún, 2011, p. 45). Por ello, y a pesar de que los tabernáculos habían sido ya objeto de una atención especial durante toda su historia, tras las sesiones XIII, XXI y XXII de Trento, celebradas en 1551 y 1562 y que tratan del dogma eucarístico, se convierten en el verdadero centro de atención de todo el espacio eclesial. Ubicado sobre el altar mayor y enmarcado por un retablo, –después de varios siglos ubicados en un lateral (Timmermann, 2009)–, el sagrario ahora es el punto de fuga de la perspectiva arquitectónica renacentista y el centro donde convergen las líneas compositivas.

Además, debemos hacer hincapié en que el retablo tiene sentido como acompañamiento del sagrario y como un gran libro abierto, una muy útil herramienta didáctica, el escenario de la liturgia (Belda, 1987-1989, p. VII) y un elemento que acapara las miradas de los fieles para dirigir la atención al altar y el sagrario, las piezas realmente imprescindibles. El testimonio de los documentos nos esclarecen que “*esta echo el relicario del altar mayor y para su dezencia y adorno es necesario se aga y acabe el retablo que esta comenzado*”<sup>2</sup>, como leemos en 1631 en el contrato del retablo de Zurbano y en otras escrituras.

En consecuencia, podemos afirmar que mientras que el programa iconográfico del retablo tiene un carácter didáctico y narrativo, el del sagrario, ubicado en esa privilegiada situación, se orienta a representar el sacramento de la eucaristía que tanto quiere subrayar la Iglesia tridentina. El contenido de su mensaje tiene un fuerte carácter doctrinal y dogmático, con un matiz triunfalista, cuya finalidad es presentar la eucaristía como garantía y prenda de vida eterna, materializando las palabras de Cristo cuando afirmó que “*el que coma de este pan no morirá para siempre*” (Juan 6:48-51). La eucaristía se expone como el sacramento principal de la Iglesia, el verdadero alimento del alma y la transmisora de la Gracia, y que renueva el sacrificio de Jesús en la cruz como expiación de los pecados, razón por la que el sagrario se coloca sobre el altar.

---

1. *El Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, Sesión XXV del 3 de diciembre de 1563, Madrid, Imprenta Real, 1785, p. 451.

2. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE ÁLAVA-ARABAKO PROBINTZIA-ARTXIBO HISTORIKOA [en adelante, AHPA-APAH]. Protocolo 9064, escribano Juan de Ugarte, 1631, fol. 262.

Para representar al dogma eucarístico, el sagrario no solo hace uso de la ubicación central. También es de gran importancia la propia estructura del mueble que, siempre evocador del Santo Sepulcro por haber contenido el cuerpo de Cristo y ser testigo de su Resurrección, tiene la invariable estructura de planta central, que puede ser circular, hexagonal u octogonal, real o sugerido<sup>3</sup>. Además de su simbolismo, en la era del Humanismo la planta central es el ideal de arquitectura religiosa y por ello fue empleada para la construcción de la gran basílica de San Pedro del Vaticano y en otros edificios emblemáticos del Renacimiento en España (Rosenthal, 1990, pp. 167-172) por lo que no hay duda de la idoneidad de esta forma arquitectónica.

Sin olvidarnos de la relevancia que tiene que este edificio de madera esté recubierto de oro y policromía por dentro y por fuera que le aporte carácter sagrado, otro de los pilares en los que se sustenta el programa iconográfico es, sin duda, la escultura que alberga el sagrario. El microedificio de planta central se convierte aquí en un espléndido marco arquitectónico para que pequeñas tallas y relieves desarrollen su propio contenido, independiente del retablo que le acompaña. Para transmitir el mensaje doctrinal van a emplear unos temas específicos de afiliación eucarística, tales como prefiguraciones, temas de la Pasión y Resurrección de Cristo, evangelistas, padres de la Iglesia y virtudes, todos ubicados correctamente en un orden establecido.

### Los temas y su orden en el sagrario

Como es habitual en el arte sacro, los temas que deben estar presentes en los muebles litúrgicos suelen estar dictados por el comitente, y de ello tenemos numerosos testimonios documentales en los condicionados de los contratos de sagrarios y retablos. En las elocuentes escrituras de tabernáculos como los de Arriaga en 1575<sup>4</sup> y Askartza en 1596, por citar dos ejemplos, se especifican todos los temas que debe presentar el mueble ordenando que estén en la “*puerta principal esculpida la historia de la cena y a un lado la Oração del huerto y al otro el Laboratorio de los pies*”<sup>5</sup>.

Pero un asunto que nos llama la atención en estos contratos es que no solo se indican los temas, sino también las ubicaciones que debe tener cada relieve y bulto. En el compromiso firmado entre Esteban de Velasco y la parroquia de Ali en 1580 se hace una detallada descripción de las distintas ubicaciones del sagrario con las tallas que deben colocarse en cada sitio<sup>6</sup>, legándonos una expresiva descripción de un programa iconográfico organizado. También en una cronología algo más

---

3. Los sagrarios romanistas de la diócesis de Vitoria realmente son de media planta central, debido a que son muebles apoyados en la pared del presbiterio, resultando ser técnicamente semiovaladas, semihexagonales o rectangulares, pero siempre insinuando una planta central.

4. AHPA-APAH. Protocolo 4768, escribano Jorge de Aramburu, 1575, fols. 521-527. Contrato para realizar el retablo de la parroquia de San Vicente de Arriaga con el escultor Esteban de Velasco.

5. AHPA-APAH. Protocolo 6849, escribano Miguel de Luyando, 1596, fols. 338-339. Escrituras del retablo y sagrario de Askartza con Juan Martínez de Períztegui.

6. AHPA-APAH. Protocolo 4786, escribano Diego de Paternina, 1580, s/f. Contrato para realizar el sagrario de la parroquia de Ali con el escultor Esteban de Velasco.

tardía como 1623 en el sagrario de Zaldondo se insiste en lo mismo, pero en esta ocasión llama la atención que no se nombran los temas pero sí la ubicación, ya que dice que “*aya de haçer las figuras quel cura le pidiere en todas las caxas y puestos que la traza muestra*” (Ramírez, 1981, p. 90), lo que deja bastante clara la relevancia de la posición.

De la misma manera que el templo cristiano es un espacio jerarquizado y las imágenes y los muebles se disponen en función de una organización general claramente simbólica, podemos afirmar que las microarquitecturas de los sagrarios también presentan una jerarquía y que además, esta jerarquía permite organizar el programa iconográfico. Una vez más, la arquitectura y la microarquitectura se relacionan semánticamente, y en los casos de los sagrarios contrarreformistas, también se complementan, ya que el mismo sagrario es el eje del espacio litúrgico creado por la arquitectura, al mismo tiempo que la puerta del sagrario es el eje simbólico, iconográfico y formal del microedificio.

A este respecto debemos traer aquí el texto de Juan de Arfe, que en su conocido tratado se pronuncia significativamente en la estructuración de la iconografía de las custodias procesionales, recomendando que “*se adornan los basamentos con historias de medio relieve, y el cuerpo de la capilla primera se hinche con historias de todo bulto que aluda con el Sancto Sacramento, como no sea de Pasion, por ser piezas que sirven en dia reguzijado y de triunfo. En la segunda capilla se pone el relicario, y en la tercera la historia de la advocacion de la Iglesia, y en la quarta, el sancto que tiene el pueblo por patron*”<sup>7</sup>. Es decir, según su importancia temática los temas se sitúan en un lugar u otro, y además emplean una técnica u otra, marcando la diferencia entre bultos redondos y relieves. Si bien el orfebre leonés realiza estas indicaciones para piezas de orfebrería exentas, no debemos pasar por alto la estrecha relación formal, tipológica, funcional e iconográfica que estas piezas metálicas tienen con los sagrarios lígneos, de tal manera que esa recomendación es aplicable a las piezas que nombramos aquí.

El microedificio eucarístico, siguiendo los parámetros estéticos del Renacimiento, tiene una composición absolutamente simétrica que se respeta tanto en la forma como en el contenido, de tal manera que el programa se organiza en torno a un eje vertical formado por la cúpula de remate, el expositor y cómo no, la caja del sagrario. Lógicamente, el centro de todo el mensaje lo constituye la misma puerta del sagrario y por esta razón el tema que debe presentar es el que más atención despierta en los contratos con los artistas, ya que se cita en prácticamente todos.

En los muebles eucarísticos de finales del siglo XVI y principios del XVII en la diócesis de Vitoria advertimos dos temas estrella para tan privilegiada ubicación que, acorde con la época contrarreformista, son el Cristo triunfante y Cristo eucarístico. El Cristo triunfante (fig. 1), como su nombre indica, representa a un Cristo miguelangelesco vencedor de la muerte, portando una gran cruz, a veces acompañado por un cáliz a los pies. Una imagen imponente y de carácter triunfal que hace hincapié en la resurrección en la vida eterna que nos garantiza la eucaristía.

7. ARPHE Y VILLAFANE, J. de. *Varia Commensuracion para la Escultura y Architectura*. Sevilla: Andrea Pescioni y Juan de León, 1585, libro IV, p. 37.



Por otra parte, el Cristo eucarístico (fig. 2) muestra visualmente el principio de la transubstanciación del cuerpo de Cristo en la eucaristía, ya que se trata de la representación de Cristo consagrando el pan y el vino en soledad, acompañado a veces por ángeles. Es decir, muestra la institución de la eucaristía por Jesús en la Última Cena, presentando una nueva alianza que se sellará con su sangre derramada en la cruz. Estos dos temas tienen un fuerte carácter doctrinal y son propios de los inicios de la Contrarreforma, ya que posteriormente, con la difusión del Barroco los temas se diversifican y adquieren tintes más alegóricos.

En el resto del edificio, organizados simétricamente en torno al eje principal, estos microedificios acogen a tallas de evangelistas, apóstoles y de forma secundaria, algunos santos de devoción popular. De entre todos ellos, san Pedro y san Pablo son las figuras invariables que aparecen siempre flanqueando la puerta. San Pedro, como príncipe de los apóstoles y el primero de todos ellos, hace alusión al poder papal, mientras que san Pablo, apóstol de los gentiles, simboliza la Iglesia militante y la universalidad del mensaje de Cristo. Por esta razón la presencia de ambos es requerida en los programas iconográficos contrarreformistas y se les asigna ese lugar preeminente.

Junto a ellos hacen su aparición los evangelistas, siempre en grupo, como testigos de primera mano de la Encarnación del Verbo, así como los padres de la Iglesia occidental en representación del fundamento de la fe católica y su autoridad y también como garantía doctrinal de la eucaristía, ya que en la confirmación del dogma eucarístico promulgado en Trento son constantes las alusiones a sus escritos. Acompañando en número y simbología a los evangelistas y padres también aparecen las virtudes, tanto cardinales como teologales. Finalmente, debemos citar las prefiguraciones eucarísticas del Antiguo Testamento que constituyen los anuncios de este sacramento en las Escrituras, anuncios que fueron establecidos y analizados por los Padres de la Iglesia, están presentes en el canon romano de la misa y se recogen en las actas de Trento (Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 1999, p. 85). Temas como el sacrificio de Isaac, Melquisedec con los panes de la proposición, el Arca de la Alianza, Sansón, David o Moisés se justifican porque enseñan al fiel la eternidad y universalidad del mensaje cristiano, que opera sobre todas las cosas y está en el principio y en el fin de los tiempos.

### **La comunicación eucarística**

Los distintos temas ubicados en las diversas ubicaciones según su relevancia dan como resultado un mensaje que, como hemos indicado anteriormente, actúa para glorificar la eucaristía. Un ejemplo especialmente rico de un mensaje eucarístico es el sagrario de Zurbano (fig. 3), localidad cercana a Vitoria-Gasteiz, una espléndida pieza realizada por el escultor Pedro de Ayala entre 1616 y 1617, según consta en el libro de fábrica<sup>8</sup>, que se encuentra enmarcada en un retablo tardorro-

---

8. ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE VITORIA-GASTEIZKO ELIZBARRUTIAREN ARTXIBO HISTORIKOA [en adelante AHDV-GEAH]. Sign. 2906-2. Zurbano. Libro de fábrica (1575-1647), fols. 61v-72v.

manista (fig. 4) construido por el mismo taller unos años más tarde “*para dezencia y adorno*” del sagrario<sup>9</sup>. El ejemplo escogido no puede ser más ilustrativo de esculturas organizadas en un discurso contrarreformista dentro de un marco arquitectónico, ya que se trata del sagrario que más desarrollo tiene de los producidos en la época de vigencia del Romanismo en la diócesis de Vitoria, siendo una microarquitectura turriforme de 330 x 140 x 67 cm que alberga cerca de 50 relieves y tallas.

A pesar de que el tabernáculo esté enmarcado en un retablo que le corresponde y ambos formen un conjunto coherente, fue concebido como mueble exento y sin acompañamiento, algo que, a pesar de que la historiografía no lo contemple, era habitual a finales del siglo XVI y primeras décadas del XVII. Tal vez podamos atribuir este carácter autónomo de este sagrario a la inusual presencia de san Esteban, patrón de la parroquia. La estructura del sagrario es parecida a un retablo romanista en tanto que en el primer cuerpo se encuentra el sagrario propiamente dicho, en el segundo el expositor, ocupado fuera de las pocas horas de exposición del santísimo por la talla del santo titular, y en el tercero la Virgen María, todo rematado por una gran cúpula coronada a su vez por una figura femenina que podría representar la Fe. Asimismo, en el cuerpo central del basamento dispone de un cajón destinado a custodiar las reliquias de la parroquia –entre las que se debían encontrar las de su santo patrón–, elemento éste bastante habitual en muchos sagrarios del siglo XVI y que tiene una larguísima tradición medieval<sup>10</sup>. Es decir, que este espectacular mueble desempeña funciones de custodiar y exponer la eucaristía, pero además alberga la talla del titular de la parroquia, haciendo las veces de sagrario y retablo al mismo tiempo y dando un servicio litúrgico completo.

Debemos empezar a describir el programa iconográfico por el basamento, el lugar “menos noble” de esta microarquitectura y que, por ello, alberga cuatro pequeños relieves narrativos de la vida de san Esteban, entre ellos el prendimiento y el martirio del diácono, acompañando a las reliquias colocadas en el citado cajón. En los netos del basamento se encuentran unos apóstoles, identificables por sus atributos.

En el primer cuerpo (fig. 5), donde se encuentra la caja del sagrario, tenemos un magnífico Cristo Triunfante en la puerta, flanqueado canónicamente por san Pedro y san Pablo, a los lados derecho e izquierdo de Cristo respectivamente, guardando la simetría y la jerarquía. En los otros dos nichos del cuerpo tenemos a dos padres de la Iglesia, san Agustín y san Ambrosio, ambos haciendo *pendant* en cuanto que comparten sus atributos episcopales. Llama la atención que los soportes de este cuerpo principal lo conformen columnas toscanas de fuste liso decorado con uvas con pájaros y pámpanos en relieve, uno de los símbolos eucarísticos más antiguos, ya que no solo alude al vino que se consagra en la misa, sino que también enlaza con varias parábolas, como la narrada en el evangelio de Juan donde Cristo afirma que “*yo soy la vid verdadera y mi Padre es el viñador*” (Juan 15:1-8). Es

9. AHPA-APAH. Protocolo 9064, escribano Juan de Ugarte, 1631, fols. 260r-272r. Licencias, convocatoria, remate y contrato del retablo de Zurbano con el escultor Pedro de Ayala.

10. Para la estrecha relación existente entre reliquias y eucaristía y, por lo tanto, entre altar, relicarios y sagrarios, véase Snoek, 1995.

significativo que estos motivos, poco frecuentes en esta cronología pero de enorme presencia en el Barroco, estén en las columnas que sostienen el microedificio, y solo en las del cuerpo principal.

En la parte central del segundo cuerpo, siguiendo el eje vertical de la caja del sagrario, se encuentra el expositor, el espacio que tienen las microarquitecturas eucarísticas en la Contrarreforma para que la eucaristía pueda colocarse a la vista de la feligresía en ciertos momentos de la liturgia. Fuera de las horas de exposición el nicho está ocupado por una talla de san Esteban, patrón de la parroquia de Zurbarano, como si de un retablo se tratara. El diácono está flanqueado por Santiago y otro apóstol sin identificar, y en los nichos más al extremo están otros dos padres de la Iglesia, san Jerónimo y san Gregorio, revestidos de cardenal y papa respectivamente. Aquí podemos advertir una doble simetría. Por un lado, las tallas forman *pendant* por ser dos apóstoles y dos padres, pero a su vez, se relacionan verticalmente con los otros dos apóstoles –considerando a san Pablo como apóstol de los gentiles y miembro constante de los apostolados– y padres del primer cuerpo, creando una bella doble simetría horizontal y vertical formal e iconográfica. La presencia de los apóstoles cerca del eje central se justifica por ser testimonios directos de la eucaristía, mientras que los padres lo fundamentan y lo transmiten, y todos ellos rodean la caja del sagrario y el expositor.

En este segundo cuerpo se encuentran también san Sebastián y san Roque, santos antipestíferos con gran arraigo popular que suelen formar pareja iconográfica en muchos retablos, y aunque su presencia es rara en sagrarios, debemos señalar que están orillados, apoyados en una peana y sin nicho, es decir, fuera de la estructura del microedificio.

El tercer cuerpo (fig. 6), que no tiene ya función eucarística directa, está presidido por una talla de la Virgen con el Niño, siguiendo la jerarquía espacial de los retablos. Si bien no es nada habitual encontrarnos con la Madre de Dios en los sagrarios, su presencia aquí no nos debe resultar tan extraña por la vinculación directa que tiene con la eucaristía. Desde la literatura religiosa bajomedieval encontramos muchas referencias a una lectura litúrgica del cuerpo de la Virgen como receptáculo del Verbo Divino y, por lo tanto, primer sagrario vivo. Epítetos como tabernáculo divino o custodia del Santísimo (Hirn, 1957, p. 161) aluden al cuerpo de la Madre de Dios como honorable contenedor de la deidad y enlazan dogmas como la Encarnación, la maternidad divina y la eucaristía a través de juegos retóricos (Juan y Llopart, 1963, pp. 189-190). Por lo tanto, su presencia aquí haría alusión al origen de la eucaristía y el sagrario, y por esta razón la Virgen está acompañada por David y Salomón en los nichos contiguos, y Moisés y otros profetas sin identificar en los demás. Tanto David como Salomón son familiares de la Virgen y de Cristo y actúan de prefiguraciones, pero es que además la presencia de Salomón constituye una referencia directa al templo que albergó el patrimonio del Antiguo Testamento que era el Arca de la Alianza, de la misma manera que el sagrario alberga el patrimonio del Nuevo que es la eucaristía, idea desarrollada a gran escala en el monasterio de El Escorial como lo cuenta el padre Sigüenza (Osten, 1984, p. 61), referente invariable en el Romanismo. Estas prefiguraciones veterotestamentarias tan presentes en la iconografía de época moderna se acompañan

con el último profeta que anuncia el Mesías, san Juan Bautista, y una talla de su homónimo evangelista en la misma ubicación, tal vez colocado en ese cuerpo para establecer la simetría de sus nombres.

Como remate de todo este conjunto tenemos en el coronamiento de la cúpula una imagen femenina que ha perdido el atributo que nos permitiría identificarla. Podemos pensar que se trata de una virtud, probablemente la Fe, definida como el principio que debe regir la vida del cristiano y que consiste en creer en Dios y en la doctrina de la Iglesia sin dudar. Es decir, es una llamada a la fe y a la obediencia a la Iglesia frente a las herejías, un mensaje empapado de lleno de un espíritu contrarreformista. La Fe vertebró el discurso eucarístico de este sagrario que nos muestra un dogma de fe. Esa Verdad que se proclama se materializa en la eucaristía, que a su vez fue anunciada por los profetas, encarnada en la Virgen, instituida ante los apóstoles, revelada en los evangelios, demostrada en la doctrina de los padres, secundada por los santos, renovada en cada misa que se celebra en el altar, y ahora, en este sagrario, mostrada realmente ante los ojos de los fieles. Y no podemos olvidar que todo lo expuesto se encuentra en un microedificio de planta central que evoca el Santo Sepulcro, sostenido en su primer piso por unas columnas emparradas.

## Conclusiones

Para concluir, queremos destacar que, observando los sagrarios construidos en los inicios de la Contrarreforma, nos encontramos ante todo un manifiesto de la doctrina eucarística, escrito y proclamado en lenguaje arquitectónico y escultórico con la finalidad de hacerlo comprensible y visible a la feligresía. Explotando las posibilidades que le brinda el arte, la Iglesia contrarreformista proclama la eucaristía como sacramento más importante y pone un especial énfasis en su sentido sacrificial y sacramental, razón por la cual a partir de ahora va a ser el centro de la liturgia y el eje del templo.

Esta proclamación se va a encarnar a través de la forma artística del sagrario. Primeramente, su estructura de edificio de planta central, tan escasa en la arquitectura construida pero invariable en la microarquitectura eucarística, alude directamente al Santo Sepulcro, y su empleo es ya simbólico como una rica enseñanza al pueblo, que necesita conocer que la eucaristía es la garantía de vida eterna y testimonio del sacrificio y resurrección del Hijo de Dios.

Pero, además, en un segundo nivel de lectura, probablemente fuera del alcance de la vista y comprensión de la feligresía, las esculturas ubicadas en el marco arquitectónico que ofrece el microedificio completan el mensaje doctrinal. Las prefiguraciones veterotestamentarias, las escenas evangélicas, las virtudes, padres de la Iglesia y evangelistas, en tallas y relieves de pequeño formato, construyen una narración dogmática y sacramental sobre la eucaristía aportando profundidad teológica, casi más destinado a glorificar a Dios que a la didáctica.

Ambos recursos de las artes llamadas mayores, junto con la ubicación sobre el altar y en misteriosa lejanía, la luminaria que marca la presencia, la policromía que le aporta color y brillos dorados, y los conopeos que cubrían partes del

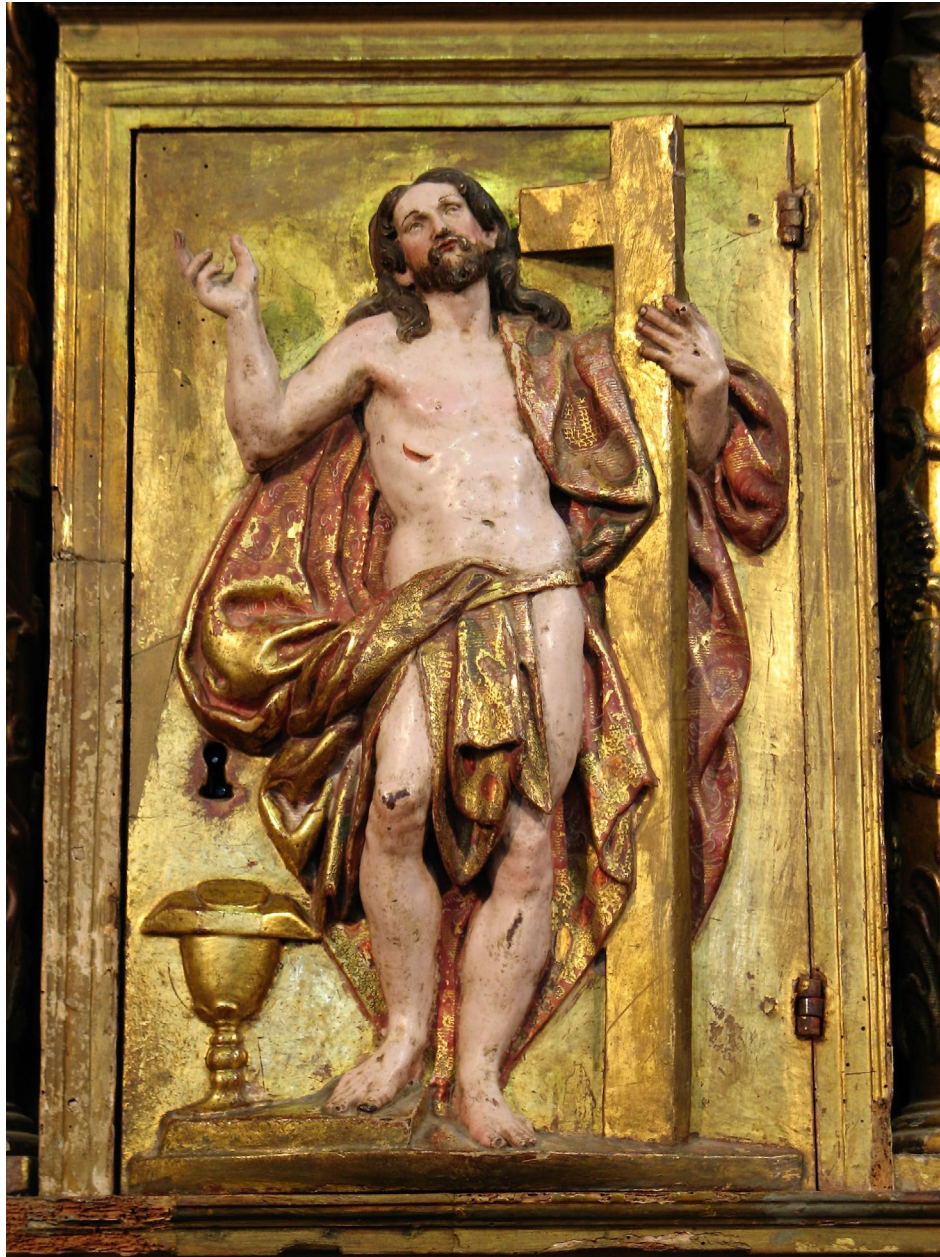
sagrario, son los componentes de una narrativa contrarreformista que hace visible lo invisible, que hace real lo sagrado y que materializa lo divino, como lo hace la propia eucaristía.

Basta un ejemplo ilustrativo para comprobar que en los sagrarios tenemos una visión holística del dogma de la eucaristía, especialmente reforzado en la época de la Contrarreforma. El tabernáculo de Zurbano deja patente que estos muebles transmiten su propio mensaje con gran autonomía y que son capaces de condensar todo un dogma eucarístico, componiendo, a través de los recursos artísticos, alabanzas a Dios y enseñanzas para el pueblo.

## Bibliografía

- AIZPÚN BOBADILLA, J. (2011). “El retablo mayor romanista y el sagrario. El ‘Oriente’ del espacio de culto cristiano”. En R. FERNÁNDEZ GRACIA (coord.). *Pulchrum. Scripta varia in honorem M<sup>a</sup> Concepción García Gainza*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Universidad de Navarra, pp. 43-50.
- ARIAS MARTÍNEZ, M. (2005). «El diseño del sagrario contrarreformista: estructura formal, símbolo e iconografía». En J.M. GARCÍA IGLESIAS (dir.). Camino de Paz. Mane Nobiscum Domine. Santiago de Compostela: S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, pp. 71-87.
- BELDA NAVARRO, C. (1987-1989). “El retablo español: estado de la cuestión”. *Imafronte* (3-5), pp. V-XI.
- HIRN, Y. (1957). *The sacred shrine. A Study of the Poetry and Art of the Catholic Church*. Boston: Beacon Press.
- JUAN, J., LLOMPART, G. (1963). “Las vírgenes-sagrario de Mallorca”. *Butlletí de la Societat Arqueològica Lul·liana* (796-797), pp. 177-192.
- OSTEN SACKEN, C. (1984). *El Escorial. Estudio iconológico*. Bilbao: Xarait.
- RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M. (1981). *Los talleres barrocos de escultura en los límites de las provincias de Álava, Navarra y La Rioja*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A. (1999). “Figura y realidad: la Eucaristía en la pintura comparada del Antiguo y del Nuevo Testamento”. En J. AZANZA, V. BALAGUER, V. COLLADO (eds.). *V Simposio Bíblico español. La Biblia en el arte y en la literatura*. Valencia: Fundación Bíblica Española, pp. 81-101.
- ROSENTHAL, E. E. (1990). *La catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*. Granada: Universidad de Granada.
- SNOEK, G. J. C. (1995). *Medieval Piety from Relics to the Eucharist: A Process of Mutual*. Leiden: E. J. Brill.
- TIMMERMANN, A. (2009). *Real Presence: Sacrament Houses and the Body of Christ, c. 1270-1600*. Turnhout (Bélgica): Brepols Publishers.





1. Cristo triunfante, puerta del sagrario de la parroquia de San Esteban de Zurbano (Álava), Pedro de Ayala, 1616-1617



*Alabanza para Dios y enseñanza para el pueblo. El sagrario de Zurbano como modelo de comunicación eucarística contrarreformista*

Aintzane Erkizia-Martikorena



2. Cristo eucarístico, sagrario de la parroquia de San Juan Bautista de Axpuru (Álava), Lope de Larrea, décadas de 1580-1590





3. Sagrario de la parroquia de San Esteban de Zurbano (Álava), Pedro de Ayala, 1616-1617





4. Cabecera de la parroquia de San Esteban de Zurbano (Álava), Pedro de Ayala, a partir de 1631



5. Primer cuerpo del sagrario de la parroquia de San Esteban de Zurbano (Álava), Pedro de Ayala, 1616-1617





6. Tercer cuerpo del sagrario de la parroquia de San Esteban de Zurbano (Álava), Pedro de Ayala, 1616-1617